

# Från teoretiserande praktik till praktiserande teori: fallet Serge Doubrovsky<sup>1</sup>

Jérôme Peras

Sedan 1919, då Paul Valéry påstod att 1900-talets västerländska civilisationer upplevde en ”andlig kris”, har franska litteraturkritiker gång efter annan behandlat detta århundrades poesi-, roman- och teaterkonst utifrån en liknande synvinkel.<sup>2</sup> Mallarmé skrev redan 1897 om ”poesins kris”,<sup>3</sup> Robert Abirached 1966 om ”karaktärernas kris i den moderna teatern”, Michel Raimond 1978 om ”romanens kris (från och med slutet av naturalismen t o m 1920-talet)”.<sup>4</sup> Detta vittnar om de stora förändringar som har ägt rum inom de litterära genrererna i Frankrike, så stora att dessa ibland har blivit oigenkännliga i jämförelse med sina motsvarigheter på 1800-talet. Romanen utgör ett utmärkt exempel på detta.

Denna ”romankris” är först och främst en fiktionskris. Alltsedan de dekadenta strömningarna och Huysmans *A Rebours* (1884; *Mot strömmen*<sup>5</sup>) avlägsnar sig romanen allt mer från lexikonet Roberts definition, d.v.s. ”ett fantasiverk [...] som presenterar påhittade gestalter som lever i en specifik miljö”.<sup>6</sup> Fantasin har ofta en tendens att försvinna och ersätts av romanförfattarens egna upplevelser. Saint-Exupéry berättar till exempel i *Vol de nuit* (1931; *Nattflygning*) om sitt liv som pilot. Malraux beskriver i *L’Espoir* (1937; *Förtvivla ej!*) sina upplevelser som kombattant i den republikanska armén under spanska inbördeskriget. I *Voyage au bout de la nuit* (1932; *Resa till nattens ände*) utgår Céline från sina erfarenheter från första världskriget, den franska kolonisationen av Afrika och maskinåldern i USA. Romanen utvecklas mot att alltmer lämna ”fiktionens universum för att ge författarens egen röst ett allt större utrymme”,<sup>7</sup> vilket innebär att författare-berättare-huvudperson tenderar att smälta samman, vanligtvis förenade i ett och samma ”jag”. Exempel på detta är Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913-1927; *På spaning efter den tid*

---

<sup>1</sup> Artikeln, inklusive alla citat ur franska verk, har översatts till svenska av Eva Ahlstedt. Studien bygger på en delvis omarbetad magisteruppsats försvarad vid Université de Tours 1998.

<sup>2</sup> Paul Valérys text ”La crise de l’esprit” från 1919 är publicerad i *Variété 1-2*. Gallimard, 1978, s. 13-51.

<sup>3</sup> Mallarmés text från 1897 är publicerad i *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Gallimard, 2003, s. 247-260.

<sup>4</sup> De franska titlarna anges i de bibliografiska referenserna i slutet av artikeln.

<sup>5</sup> I den mån översättningar av de citerade romanerna finns utgivna anges titlarna på svenska i kursiverad form. Okursiverade romantitlar på svenska inom citattecken anger att översättaren inte känner till någon utgåva på svenska av verket i fråga. (Ö.a.)

<sup>6</sup> *Le Robert*, 1993, s. 1996: ”une œuvre d’imagination [...] qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages”.

<sup>7</sup> J-Y Tadié 1990, s. 9: ”[délaisser] l’univers de la fiction pour donner à la voix de l’auteur une extension proliférante”.

som flytt)<sup>8</sup> och alla Célines romaner (1932-1969) i vilka denna tendens blir allt starkare under tidens lopp.<sup>9</sup> I vissa fall uppträder en fiktiv författargestalt i verket som ett slags dubblett till den verkliga författaren.<sup>10</sup> Det självbiografiska inslaget och författarens egen röst har blivit mer betydelsefulla än någonsin och har skapat en ”sann roman” eller en ”sann berättelse” med osäker genrestatus.<sup>11</sup>

Men denna ”romankris” är också en berättelsens kris, genom tendensen till fragmentering och självbespeglning. I och med att författaren öppet inbegriper sig själv i romanen, sönderfaller berättelsen i heterogena och genremässigt motstridiga fragment som av vissa uppfattas som fiktiva, av andra som självbiografiska,<sup>12</sup> eller som kritiska kommentarer (gällande samhället, konsten, kärleken och döden).<sup>13</sup> Även om handlingen och romangestalten finns kvar, är de nära knutna till bilden av författaren som manifesterar sig genom sina tankar och sitt liv under skrivandets gång, som om Gide i romanen *Les Faux-Monnayeurs* (1925; *Falskmyntarna*) hade blandat in sin dagbok om skrivandet av romanen så att de båda texterna bara kom att utgöra en och samma berättelse.<sup>14</sup> Författarmetalepsen blir så påtaglig att det dokumentära smittar av sig på fiktionen och bitvis problematiserar den, som i Jean Gionos *Noé* (1961; ”Noak”). I denna bok skriver Giono en samling fragment av möjliga romaner och en dagbok över författandet. Så småningom tar den fram berättade världen överhanden över den berättande världen, metatextualiteten blir viktigare än texten. Den samtida berättelsen, som paradoxalt nog är mindre fiktiv och mer självbiografisk, har blivit självreflekterande: författaren har blivit sin egen läsare

---

<sup>8</sup> Den intressanta diskussion som har förts om Prousts verk i ett autofiktionssammanhang kan följas i följande verk av G. Genette: *Figures III* (1972, s. 50, not 1), *Palimpsestes* (1982, s. 355ff.), *Seuil* (1987, s. 279), *Métalepse* (2004, s. 33, not 2) samt i J-Y Tadié, *Proust et le roman* (1971, s. 17-33) och M. Miguet-Ollagnier, ”Sodome et Gomorrhe : une autofiction ?” (<http://www.fabula.org.compagnon/proust/miguet.php>).

<sup>9</sup> Andra exempel är *Terre des hommes* (1939; ”Människornas land”) av Antoine de Saint-Exupéry, *Notre-Dame-des-Fleurs* (1943; ”Notre-Dame-des-Fleurs”) av Jean Genet, *Portrait d'un joueur* (1984; ”Porträtt av en spelare”) av Philippe Sollers, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990; *Till vännen som inte ville rädda mitt liv*) av Hervé Guibert, *99 francs* (2000; ”99 francs”) av Frédéric Beigbederg och *Dans ces bras-là* (2000; *I deras armar*) av Camille Laurens.

<sup>10</sup> Exempel på detta är Édouard-Gide i *Les Faux-Monnayeurs* (1925; *Falskmyntarna*), Pierre Costals – Montherlant i tetralogin *Les Jeunes Filles* (1936-1939; ”De unga kvinnorna”, varav två delar översatts till svenska: *Medlidande med unga kvinnor* och *Beundrarinnorna*), Antoine Roquentin – Sartre i *La Nausée* (1938; *Äcklet*), Paule – Beauvoir i *Les Mandarins* (1972; *Mandarinerna*), Olga – J. Kristeva i *Les Samourais* (1990; *Samurajerna*) och Michel Houellebecq själv i *La Carte et le Territoire* (2010; ”Kartan och territoriet”).

<sup>11</sup> Exempel på detta är *Nadja* (1927, utgiven i svensk version med samma titel) av André Breton, *La Naissance du jour* (1928; ”Gryningen”) av Colette, *Pilote de guerre* (1942; ”Krigspiloten”) av Saint-Exupéry, *La Place de l'Étoile* (1968; *Place de l'Étoile*) av Patrick Modiano, *La Femme gelée* (1981; ”Den nedfrysta kvinnan”) av Annie Ernaux, *Vies minuscules* (1984; ”Pyttesmå liv”) av Pierre Michon och *L'Inceste* (1999; ”Incesten”) av Christine Angot.

<sup>12</sup> Detta är fallet med Patrick Modianos *Levret de famille* (1977; ”Familjeboken”) och Erich Reinhardts *Cendrillon* (2007, ”Askungen”).

<sup>13</sup> Detta är fallet med *Les Antimémoires* (1967; *Antimemoarer*) av André Malraux och *Femmes* (1984; ”Kvinnor”) av Philippe Sollers.

<sup>14</sup> Här åsyftas *Journal des Faux-Monnayeurs* (”Dagboksanteckningar gällande Falskmyntarna”), utgiven av Gide 1927, i vilken Gide kommenterar författandet av *Les Faux-Monnayeurs*.

och övergår från att ”skriva ett äventyr” till ”skrivandets äventyr”, för att citera Ricardous berömda uttryck.<sup>15</sup>

Fiktionens och berättelsens ”kris” leder ingalunda fram till en ”utmattningens litteratur”, som Rabaté påstår i sin bok *Vers une littérature de l'épuisement* (2004), utan till en av dess allra största förnyelser, som har konfunderat många kritiker och som har suddat ut de gränser som dittills skilde den från en annan genre, självbiografin.<sup>16</sup> Visserligen talar kritikerna inte uttryckligen om självbiografin i ett krisperspektiv, men många har verkat skeptiska angående dess senaste utveckling, autofiktionen. Den definition av självbiografin som Philippe Lejeune har föreslagit har fått stort genomslag, tack vare sin tydlighet och enkelhet: ”retrospektiv prosaberättelse som en verklig person gör över sin egen tillvaro när han eller hon fokuserar på sitt individuella liv, speciellt berättelsen om sin personlighetsutveckling.”<sup>17</sup> Det är bara det att konceptet ”personlighet” har ställt till problem på många sätt, först och främst för självbiografiförfattarna själva. Redan i *Die Traumdeutung* (1899; *Drömtydning*) visade Freud i analysen av sina egna drömmar, d.v.s. sitt undermedvetna, att det inte var så lätt att avslöja sin egen personlighet för sig själv. Som Leiris båda böcker *La Règle du jeu* (1948-1976; *Spelets regler*) och *Le Ruban au cou d'Olympia* (1981; ”Bandet kring Olympias hals”) illustrerar, räckte inte de psykoanalytiska teknikerna (den fria ordassociationen och analysen av minnen, drömmar och språkets subjektiva konnotationer) och 36 års skrivande för att han skulle lyckas avslöja sin egen personlighet. Det rör sig snarare om ett sökande än om en slutgiltig framgång. Det är inte bara psykoanalysen som har satt käppar i hjulet för den klassiska läsningen av självbiografin och spegelförhållandet mellan författaren och hans fiktiva dubbelgångare; detsamma gäller för en rad olika inriktningar inom human- och samhällsvetenskaperna, speciellt under nittonhundratalets andra halva.

I och med detta går litteraturen in i en fas som har kallats ”l'ère du soupçon”,<sup>18</sup> d.v.s. ”misstänksamhetens era”, en förtroendekris mellan författarna och läsarna, och ”den antisjälvbiografiska ideologin”,<sup>19</sup> som starkt ifrågasätter litteraturens san-ninghalt, något som inspirerar de allra främsta samtida självbiografiska författarna att skriva på ett nytt sätt. Vissa baserar sitt skrivande just på human- och samhällsvetenskaperna. För att nämna några, så

---

<sup>15</sup> J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, 1971.

<sup>16</sup> Detta betonas i B. Vercier och J. Lecarme, *La Littérature en France depuis 1968*, 1982, s. 104-109.

<sup>17</sup> Lejeune 1975, s. 14: ”récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité”.

<sup>18</sup> Se *L'Ère du soupçon (essais sur le roman)*, Gallimard, 1987, s. 62-63. Denna artikel med rubriken ”L'ère du soupçon” publicerades ursprungligen i *Les Temps modernes*, 1950, och Lejeunes kommentar till denna text i *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 12, 1988, s. 51.

<sup>19</sup> Se J. Lecarme och E. Lecarme-Tabone 1997, s. 9ff samt Lejeune, *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 12, 1988, s. 53.

återberättar Marie Cardinal sin psykoanalys och antecknar sin psykiaters ord i *Les Mots pour le dire* (1976; *Orden som befriar*). Marguerite Yourcenar engagerar sig i ett verkligt forskningsarbete som historiker och konsulterar ett stort antal arkiv för att skildra sin släkthistoria på moderns sida (*Souvenirs pieux*, 1974; *Fromma minnen*) och på faderns sida (*Archives du Nord*, 1977; *Dokument från norra Frankrike*). Och Simone de Beauvoir låter sig inspireras av amerikansk sociologisk genusforskning när hon skriver *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958; *En familjeflickas memoarer*). Andra problematiserar sitt självbiografiska skrivande, d.v.s. själva dess generiska status, och bifogar självkritiska fragment, vilket kan ses som ett slags kritik av den traditionella självbiografen. Bland annat övergår nästan hela den första generationen av författare som var knutna till förlaget Minuit, nämligen Marguerite Duras, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet och Claude Simon, ”från den Nya Romanen till den Nya Självbiografen”.<sup>20</sup>

Med denna ”nya självbiografis” intåg har den ”självbiografiska pakten” mellan författaren och hans läsare kommit att ifrågasättas allt mer. I bästa fall är berättelsen tvetydig eller ”obestämd”: frånvaron av en genreindikation i undertiteln på försättsbladet kan ses som en ”frånvaro av pakt”.<sup>21</sup> I de mest extrema fallen förnekar berättelsen denna pakt genom att ange ”roman” som undertitel (vi kommer att se exempel på detta) eller implicit i huvudtiteln, vilket är fallet i *Un vrai roman – Mémoires* (d.v.s. ”En verklig roman – Memoarer”) av Philippe Sollers (2007), eller som överordnad titel, vilket är fallet i Robbe-Grilletts trilogi vars övergripande titel är *Romanesques*, ett ord som dubbeltydigt syftar både på romantexter och romantiska texter.<sup>22</sup> Sarrautes *Enfance* (1983; *Barndom*) är ett mellanting mellan dessa två strategier: ”här kringgås och undviks självbiografen vilken trots detta förnyas”.<sup>23</sup> Å ena sidan har denna berättelse inte någon genreundertitel, men det självbiografiska innehållet är otvivelaktigt. Romanens inledande pakt, som anspelar på titeln, anger utan omsvep ämnet: det gäller att ”frammana [sina] barndomsminnen” (Sarraute 1983, s. 7). Å andra sidan konstrueras berättelsen kring det outtalade som stycken sönder den i sextiosex sekvenser, genomborrade av avbrutna meningar och blankrader, och bygger på en påhittad berättarsituation, d.v.s. dialogen (i direkt tal) mellan berättaren Sarraute och kritikern Sarraute. Den senare uppmanar den förra att urskilja konstlade och pinsamma minnen och att komma med tolkningar som hon dittills förträngt. Den fiktiva dialogen syftar till att ta upp invändningar

---

<sup>20</sup> Se A. Robbe-Grillet, ”Du Nouveau Roman à la Nouvelle Autobiographie”, 2001, s. 287-301 samt *Le Nouveau Roman en questions 5, une ”nouvelle autobiographie” ?* (2004).

<sup>21</sup> Lecarme & Lecarme-Tabone 1997, s. 65-68.

<sup>22</sup> Följande verk ingår i trilogin: *Le Miroir qui revient* (1985 ; ”Den återvändande spegeln”), *Angélique, ou l'enchantement* (1988 ; ”Angélique eller hänförelsen”) och *Les Derniers Jours de Corinthe* (1994 ; ”De sista dagarna i Korint”).

<sup>23</sup> I originaltexten: ”[...] l'autobiographie est ici contournée, évitée et pourtant renouvelée” (Lecarme & Lecarme-Tabone 1997, s. 202).

mot den traditionella självbiografin (som har anklagats för att förtiga pinsamma minnen eller att återge dem på ett för jaget fördelaktigt sätt, att skapa en alltför självsmickrande spegelbild, att låta påskina att den sanning som förs fram i texten alltid är självklar och aldrig problematisk) och att parera den samtida läsarens misstänksamhet genom att förekomma dessa invändningar. Kort och gott tjänar fiktionen (eller den påhittade dialogen) berättelsens tendens att spegla sig själv och förstärker självbiografins sanningseffekt.

Balzacs romankoncept och självbiografin enligt Rousseaus modell är inte längre författarnas förebilder, fiktionen är med andra ord inte längre något som förbehålls romanen och ”den självbiografiska pakten” är inte längre alltid applicerbar, då huvudrollen progressivt har flyttats från huvudpersonen till (den homodiegetiske) berättaren och sedan från berättaren till författarens alter ego.<sup>24</sup>

I stället har det dykt upp obestämbara berättelser med en obestämd eller motsägelsefull genrestatus, som autofiktionen så som den definieras av Serge Doubrovsky: ”fiktionaliserad självbiografi eller avfiktionaliserad roman”.<sup>25</sup> Det är berättelser som ligger mitt emellan två strävanden och i vilken prefixet ’*auto-*’ spelar samma roll som i [de franska] termerna *auto-diégétique* [= autodiegetisk] eller *autobiographique* [= självbiografisk].<sup>26</sup>

Nuförtiden anar alla, utan att det behöver sägas, att ”Mme Bovary – det är jag”. Och eftersom det som är betydelsefullt numera snarast är att göra listan av olika litteraturtyper längre, att visa hur motstridiga känslor kan samexistera, och att i möjligaste mån återge själslivets rikedom och komplexitet, talar författaren, i ärlighetens namn, om sig själv.<sup>27</sup>

## En teori skapad utifrån praktiken

Autofiktionen skapades 1977 av Serge Doubrovsky. Det har blivit en mycket vanlig term, tack vare dess uttrycksfullhet. Genom att kombinera ”auto” och ”fiktio”, betecknar ordet den samtida litteratur som tar formen av fiktionaliserad självbiografi, och som synonymer anges ofta begreppen ”sann berättelse” eller ”sann roman”. Det är ”en berättelse som blandar samman

---

<sup>24</sup> Se Lecarme 2006, s. 408-432.

<sup>25</sup> I originaltexten: ”[...] autobiographie fictionnalisée ou roman défictionnalisé” (Lecarme 1992, s. 230).

<sup>26</sup> Lecarme 1992, s. 230.

<sup>27</sup> I originaltexten: ”Aujourd’hui chacun se doute bien, sans qu’on ait besoin de le lui dire, que ”la Bovary – c’est moi”. Et puisque ce qui maintenant importe c’est, bien plutôt que d’allonger indéfiniment la liste des types littéraires, de montrer la coexistence de sentiments contradictoires et de rendre, dans la mesure du possible, la richesse et la complexité de la vie psychique, l’écrivain, en toute honnêteté, parle de soi.” (Nathalie Sarraute, *L’Ère du soupçon*, 1987, s. 72)

fiktion och självbiografisk verklighet”, står det i lexikonet Robert.<sup>28</sup> Vissa universitetslärare och många doktorander har anammat konceptet i studier av specifika författarskap, för att nämna några: Célines, Colettes eller Patrick Modianos.<sup>29</sup> Författare som Camille Laurens erkänner villigt att de skriver autofiktioner.<sup>30</sup> Några av de stora bokförlagen har utnyttjat denna chans att tjäna en extra hacka genom att fästa breda reklamband med ordet på några ”romaner”. Till priset av en bok får köparen samtidigt en roman och en självbiografi. Doubrovsky själv lustiggör sig gärna över denna dubbla läspakt: ”EN SANN ROMAN. Det är att slå två flugor i en smäll. Man kittlar fantasin. Man intygar att det påhittade är sant. Dubbel njutning: dröm och verklighet”.<sup>31</sup> Anledningen till att konceptet autofiktion har fått så stor spridning bland kritikerna och författarna själva är att det är mycket lättanvänt, d.v.s. ganska vagt ur genresynpunkt. Det finns sedan trettio år tillbaka en lång rad av autofiktionsteoretiker, till att börja med Serge Doubrovsky själv, Philippe Lejeune, Jacques Lecarme, Gérard Genette, Vincent Colonna, Philippe Gasparini, m.fl., vars uttalanden utgör en skränig kakofoni. Enligt Vincent Colonna rör det sig om ”ett litterärt verk genom vilket en författare uppfinner en personlighet och en existens, samtidigt som han bevarar sin verkliga identitet (sitt verkliga namn)”,<sup>32</sup> något som Lecarme opponerar sig mot: ”I denna utvidgning av termen finns det väldigt lite ”auto-” kvar, och det dyker upp något som är mer omfattande än fiktionen och som mycket väl skulle kunna vara litteraturen själv.”<sup>33</sup> Doubrovsky förtydligar: ”Mitt autofiktionskoncept stämmer inte överens med Colonnas [...]. Personligheten och existensen i fråga [i verket] är *mina* och andra personers som delar mitt liv.”<sup>34</sup> Colonna (2004) rättar: det som han kallar fikcionalisering av jaget inom litteraturen är snarare en ”ärkegenre” (på franska: *archigenre*) än en genre, ett tillvägagångssätt inom fikcionaliseringen av jaget inom vilket han urskiljer fyra typer: den självbiografiska romanen, spegelfiktionen, romaner i vilka författaren gör sitt intrång och den ”schamaniska” självfabuleringen.<sup>35</sup> Gasparini å sin sida

<sup>28</sup> ”Récit mêlant la fiction et la réalité autobiographique”. (Le Robert, 2007.)

<sup>29</sup> Roussin (2005), Genon (2008), Michineau (2008), Laurent (1997).

<sup>30</sup> Se <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/18/Entretien-avec-Camille-Laurens>.

<sup>31</sup> I originaltexten: ”UN ROMAN VRAI. Ça fait coup double. On chatouille l’imagination. On certifie que l’imaginaire est véridique. Jouissance double: le rêve et la réalité.” (Doubrovsky, *Le Livre brisé*, 1989, s. 65.)

<sup>32</sup> I originaltexten: ”[...] œuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)”. (Citat ur Vincent Colonnas avhandling 1989. Se Internetadress under rubriken bibliografiska referenser nedan.)

<sup>33</sup> I originaltexten: “Dans cette extension du terme, il reste bien peu d’ « auto- » et il apparaît quelque chose qui déborde de partout la fiction et qui pourrait être la littérature.” (Lecarme 1992, s. 229 samt J. Lecarme et E. Lecarme-Tabone, 1997, s. 269.)

<sup>34</sup> I originaltexten: ”Ma conception de l’autofiction n’est pas celle de Vincent Colonna [...]. La personnalité et l’existence en question sont *les miennes*, et celles des personnes qui partagent ma vie.” (Doubrovsky, ”Textes en main”, i *Autofictions & Cie*, 1992, s. 212.)

<sup>35</sup> Colonna använder det franska uttrycket ”la fabulation chamanique de soi”.

försöker (2004, s. 26) till att börja med att upprätta en kompromiss mellan autofiktionen i Colonnas bredare betydelse och Doubrovskys smalare definition genom att tala om hur författaren projicerar sig i påhittade situationer<sup>36</sup> samtidigt som han bevarar namnöverensstämmelsen mellan författare, berättare och huvudperson. Senare gav han 2008 ut boken *Autofiction : une aventure du langage* som huvudsakligen ägnar sig åt konceptets historiska utveckling och som förebrår Doubrovsky (bland annat) att inte ha förblivit sin definition trogen i sina självkritiska texter och romaner. I detta verk kommer han emellertid fram till en så doubrovskyinspirerad definition att man kan undra om den kan appliceras på någon annan roman än Doubrovskys *Fils* [”Son”], i vilken neologismen ursprungligen uppträdde. Cirkeln är med andra ord sluten: begreppet återbördas till den som myntade det. Det är lämpligt att återvända till detta begrepp, i all korthet, så som författaren inbjuder oss till det: ”Jag återvänder till *Fils*, eftersom jag tror att det är den mest autofiktiva av mina böcker.”<sup>37</sup>

Neologismen dök alltså upp 1977 i presentationstexten på baksidan av pärmen.<sup>38</sup>

Självbiografi? Nej, det är ett privilegium som är reserverat för framstående personer i vår värld, på deras ålders höst, och som kräver en vårdad stil. Fiktion av verkliga händelser och fakta i ordets strikta bemärkelse, om man så vill *autofiktion*, eftersom projektet att klä ett äventyr i språkdräkt har anförtrotts ett språkäventyr, bortom all visdom och bortom romanens gängse syntax, må den vara traditionell eller ny. Möten, ordtrådar<sup>39</sup>, allitterationer, assonanser, dissonanser, ett skrivande före och efter litteraturen, *konkret*, som man säger om musik. Eller kanske autofriktion, tålmodigt onanistisk, som nu hoppas kunna dela med sig av sin njutning.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> Han formulerar det på franska som ”développement projectif dans des situations imaginaires”.

<sup>37</sup> I originaltexten: ”Je reviens à *Fils* parce que je crois que c’est le plus autofictif de mes livres.” (Doubrovsky i *Genèse et Autofiction*, 2007, s. 61.)

<sup>38</sup> En genetisk studie har emellertid visat att termen dök upp en första gång i ett av Doubrovskys manus i samband med beskrivningen av en självupplevd episod i en bil (på franska = ”*auto*”). (I. Grelle, ”Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pas pu éviter le terme d’autofiction?”, i *Genèse et Autofiction*, 2007, s. 46.) Författaren själv mindes inte detta, vilket framkommer av en intervju med Philippe Vilain (2005, s. 204).

<sup>39</sup> Doubrovsky skriver på franska ” *fils de mots*” som här och i det följande har översatts med neologismen ”ordtrådar”. Den franska ordleken, med sin dubbeltydiga referens till bokens titel, går tyvärr förlorad. (Ö.a.)

<sup>40</sup> I originaltexten: ”Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement réels ; si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres,  *fils de mots*, allitérations, assonances, dissonances, écriture d’avant ou d’après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofricción, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.” (Baksidestexten till *Fils*, 1977)

Denna presentation är inte bara ett ”litet kommersiellt knep” som Gasparini påstår (2008, s. 48, 210). Det är ”ett kort förord” (Genette 1987, s. 106), som visserligen riktar sig till läsaren – som genast tilltalas genom en direkt, retorisk fråga (”Självbiografi?”) och slutligen bjuds in i ”romanen” i och med att önskan att ”dela med sig av sin njutning” uttrycks – men det är snarare fråga om att ge läsaren ”en genreindikation” än att förmå honom att köpa boken. Författarens intention med denna kommunikation är tydlig: autofiktionen är en textkategori som skiljer sig från den klassiska självbiografen (”Självbiografi? Nej [...]”), det är en textkategori inom romangenren, baserad på den pragmatiska och kontraktsevenliga ”läspakt” som Doubrovsky upprättat med sin läsare: ”om man så vill *autofiktion*”.<sup>41</sup> Autofiktionen är alltså en självbiografi vars utgångspunkt är en vägran att rätta sig efter ”den självbiografiska pakten”, vilket förklarar undertiteln ”roman”.<sup>42</sup>

Avståndstagandet från självbiografen är inte så radikalt som man skulle kunna tro, tvärtom: autofiktionen uppstår, liksom självbiografen, på 1700-talet, som en kontrast till memoarerna, en annan självbiografisk genre som företrädesvis ägnar sig åt minnen från det offentliga livet och inte från privatlivet: ”Självbiografi? Nej, det är ett privilegium som är reserverat för framstående personer i vår värld”. På denna punkt liknar Doubrovskys *Fils* Jean-Jacques Rousseaus *Bekännelser*: författarna analyserar sitt eget psyke. Vägran att skriva en självbiografi beror huvudsakligen på ett motstånd mot dess ”retrospektiva illusion” och dess ”referentiella illusion”.

Autofiktionen påminner just om att ”språkets poetiska funktion, enligt Jakobsons terminologi, i sig utgör den punkt där betydelser uppstår. Även om denna funktion inte eliminerar referensen problematiseras den, eftersom den inordnar det som tillhör livet under textens regler”.<sup>43</sup> Så kan man t.ex. i nästan alla (själv)biografiska berättelser återfinna ett despotiskt projekt att i efterhand förvandla det upplevda till ett enskilt eller kollektivt öde. Just på grund av att han berättar sitt livs historia på sin ålders höst och att han använder en narrativ berättelseform, verkar varje självbiografisk författare, *a posteriori* tillmäta sin existens en betydelse och ge den en koherens eller ett sammanhang som inte finns i verkligheten. Genom att deklarerat att verket är underställt en romanpakt omintetgör en autofiktionsförfattare den referentiella illusionen, i och med att

---

<sup>41</sup> J. Searle (1979, s. 101-119) hävdar att det inte finns några textkriterier som särskiljer fiktionsberättelser och faktaberättelser, men däremot en tydlig ”illokutorisk avsikt hos författaren”: läsaren inbjuds att läsa en ”roman” som en sådan, i och med att ordet anges i undertiteln. Men han är å andra sidan fri att inte göra det.

<sup>42</sup> Se brevet från Doubrovsky till Lejeune av den 17 oktober 1977, vilket citeras i Lejeune, *Moi aussi*, 1986, s. 63 och i *Autofiction och Cie*, 1992, s. 6.

<sup>43</sup> I originaltexten: ”[...] le pouvoir poétique du langage, selon la terminologie de Jakobson, constitue en soi le lieu de l'élaboration du sens ; s'il n'oblitére point la référence, il la problématise, dans la mesure où il soumet le registre de la vie à l'ordre du texte” (S. Doubrovsky, ”Autobiographie/vérité/psychanalyse”, i *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, P.U.F., 1988, s. 64.)



han öppet visar att han låter fantasin råda. Samtidigt bevisar han att den klassiska självbiografin (som utger sig för att vara en helt och hållet referentiell, dokumentär och transparent berättelse baserad på fakta och som påstår sig återge en sann och verifierbar verklighet) egentligen är en textkonstruktion som liksom alla andra textkonstruktioner inte kan undgå att stöpas i en viss form. Även en självbiografi är med andra ord en text som innehåller en viss grad av fikcionalisering. Därmed rubbar autofiktionsförfattaren den naiva och radikala mimesisuppfattningen i litteraturen, d.v.s. sambandet mellan ”orden och tingen”, mellan språket (det artificiella) och ”verkligheten”.<sup>44</sup> Om autofiktionen har en subversiv eller ”monstruös” funktion är det följaktligen för att den avslöjar att den inte kan göra annat än att ”dela upp sig i en autentisk personlighet och ett påhittat öde”<sup>45</sup>:

Jag uppfattar inte alls mitt liv som en helhet, men som spridda fragment, nivåer av sönderbruten existens, fraser utan sammanhang, successiva (eller till och med samtida) ickesammanträffanden. Det är *detta* jag måste skriva om. Den intima smaken av min existens, inte dess omöjliga historia!<sup>46</sup>

Med fiktion menas, i ordets mest renodlade betydelse, en ”historia” som aldrig ”har ägt rum i verkligheten”, hur många bevis man än kan samla på hög och hur exakta dessa än är. Det är en historia utan rumslighet, som bara utspelar sig i diskursen i vilken den äger rum.<sup>47</sup>

Utan att på något sätt förminska ambitionen att skapa trovärdighet och ”ett intryck av verklighet”<sup>48</sup> och utan att bryta med det självbiografiska skrivandet – eftersom ”det inte längre gäller en förvanskning av sanningen utan ett förskjutande av den mot fiktionen”<sup>49</sup> (Lecarme och Vercier 1989, s. 62), en ”falsk fiktion som berättar historien om ett sant liv”<sup>50</sup> (Dobrovsky 1980, s.

---

<sup>44</sup> Jag hänvisar här till E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 1946. (En översättning till svenska har publicerats av Bonniers 1998. Ö.a.) Se även G. Genette, *Figures II*, 1969, s. 55-56.

<sup>45</sup> I originaltexten: ”[...] se dissocié [...] en une personnalité authentique et en un destin fictionnel” (Genette, *Fiction et diction*, 1991, s. 86).

<sup>46</sup> I originaltexten: ”Je ne perçois pas du tout ma vie comme un tout, mais comme des fragments épars, des niveaux d’existence brisée, des phrases disjointes, des non-coïncidences successives, voire simultanées. C’est *cela* qu’il faut que j’écrive. Le goût intime de mon existence, et non son impossible histoire !” (Dobrovsky, *Le Livre brisé*, 1989, s. 175.)

<sup>47</sup> I originaltexten: ”Par fiction, il faut entendre, à ras de sens, une ”histoire” qui, quelle que soit l’accumulation des références et leur exactitude, n’a jamais ”eu lieu” dans la ”réalité”, dont le seul lieu réel est le discours où elle se déploie.” (Dobrovsky, ”Autobiographie/vérité/psychanalyse”, 1988, s. 73.)

<sup>48</sup> Uttrycket användes av Barthes i sin berömda artikel ”L’effet du réel”, först publicerad i *Communications*, n° 11, mars 1968.

<sup>49</sup> ”[...] il ne s’agit plus de travestissement, mais d’une traversée de la vérité vers la fiction”

<sup>50</sup> ”[...] fausse fiction, qui est l’histoire d’une vraie vie”.

69), problematiserar därför autofiktionen relationen mellan biografien och berättelsen. Den fiktionaliserar öppet det upplevda utifrån referentiella data, d.v.s. ”verkliga händelser och fakta”, men detta material är disparat, oformligt, beroende på omständigheterna, och författaren ger fantasin fritt spelrum och väver samman allt till en enda ”livslinje”<sup>51</sup>, ”en fiktionslinje”<sup>52</sup> som är specifik för varje autofiktion eller ”sann roman”.

Romanförfattarens konststycke består endast i att med hjälp av skriften föra in livet i berättelsen, att föra in verkligheten i fiktionen och att omvandla det biografiska materialet till en berättelseväv, till ett poetiskt material (i ordet *poésis* breda bemärkelse) eller ett fantasimaterial, att förvandla sig själv genom berättandet till en vardaglig hjälte. Han för kort och gott in sin existens i romanens universum.

Å ena sidan måste varje verk omvandla tiden som förflyter i det verkliga livet till berättelsens tid, välja en viss period (d.v.s. ”skära en skiva” för att använda den kulinariska metaforen i det franska ordet *trancher*), göra ett urval bland biografiska fakta för att utesluta det betydelselösa och det skrymmande, och kondensera denna period. Doubrovsky förklarar detta i några metatextuella passager med hjälp av en återkommande kirurgisk metafor:

Jag berättar mig själv, jag styckar upp mig. Inte hur som helst: i utvalda bitar. Jag lägger de sämre bitarna åt sidan. Jag sträcker ut mig, opererar med öppet hjärta, snittar upp magen, erbjuder allmänheten mina inälvor. Men det är jag som bestämmer var berättelsen börjar, var jag skall sluta. Det är inte händelserna som dikterar det för mig: jag påbjuder. Mitt liv är bara råvaran. Först öppna, sedan arbeta.<sup>53</sup>

Naturligtvis är det frågan om konsten och sättet att berätta. Om man får sig levande, måste man veta hur man snittar i köttet. Till och med om det gör ont (och speciellt då). Skära bort fett från den vardagliga banaliteten, akta nerven, livets nervatur. Det avgörande är hur man skär. Det går inte av sig självt. Livet räcker fram en hjälpsam hand, skriften tummar till det. Det är en fråga om fingerfärdighet.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Gusdorf, *Lignes de vie*, 1991.

<sup>52</sup> Lacan, ”Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je” (1949), i *Écrits*, 1966, s. 94.

<sup>53</sup> ”Je me raconte, je me débite. Pas au hasard : par tranches choisies. Je laisse de côté les bas morceaux. Je m'étale, opération à cœur ouvert, je m'éventre, j'offre mes tripes au public. Mais le récit, moi qui décide comment il commence, où je m'arrête. Pas les événements qui me dictent : j'édicte. Ma vie n'est que de la matière première. D'abord, ouvrir, ensuite ouvrir.” (Doubrovsky, *La Vie l'instant*, 1985, s. 15-16.)

<sup>54</sup> ”Bien sûr, il y a l'art et la manière de débiter. Si on se dépiaute, il faut savoir tailler dans les chairs. Même et surtout si ça fait mal. Dégraisser la banalité du quotidien, garder le nerf, la nervure de la vie. Tout dépend de comment on la découpe. Ça ne se fait pas tout seul. L'existence donne un coup de main, l'écriture un coup de pouce. Question de doigté.” (Doubrovsky, *Le Livre brisé*, 1989, s. 65.)

Jag stycker upp mig själv, decennium för decennium, jag bjuder ut mitt liv i skivor.<sup>55</sup>

När man skriver sin självbiografi försöker man att berätta sin historia, från början till skrivandets ögonblick, enligt Rousseaus modell. Inom autofiktionen kan man stycka upp sin historia genom att välja helt olika faser och genom att skapa en intensitet av ett helt annat slag än den sedvanliga berättelsen, d.v.s. romanens intensitet.<sup>56</sup>

[...] en plötslig, stark önskan att finna mig själv, att gå tillbaka i mina egna spår, jag har aldrig skrivit dagbok, det är mot min natur, mina tankar, mina gester, jag låter mitt vardagliga liv försvinna spårlöst, men när mitt liv av sig självt formar en avslutad fas, när ett blad vänds, skriver jag om det, som man skriver en roman.<sup>57</sup>

Sedan trettio år tillbaka, varje gång ett viktigt blad i mitt liv har vänts, har jag skrivit om det. Dessa texter har jag kallat romaner, och dessa romaner autofiktion. Termen har fått ett visst gehör.<sup>58</sup>

För ett ge några exempel reducerar *Fils* (1977) ett tiotal år till en enda dag och *Un amour de soi* (1982) sammanfattar åtta år, tillbringade i USA. Själva berättelsestrukturen illustrerar Doubrovskys avsikt att fabulera och att bygga upp en roman. Med undantag för den första volymen, *La Dispersion* (1969), som varken innehåller kapitel eller andra indelningar, är böckerna strukturerade kring underrubriker som inte på något sätt påminner om en kanonisk självbiografi som "I. Barndom", "II. Ungdom", "III. Vuxen ålder" och IV. "Ålderdom". Kapitelrubrikerna i *Fils* kan utifrån sin fonetiska sammansättning till exempel betecknas som alliteration ("Strates"/"Streets"), assonans ("Rêves"/"Chair") och homofoni ("Chair" /"Chaire"). Kapitelrubrikerna i *Un amour de soi* har

---

<sup>55</sup> "Je me découpe, de décennie en décennie, je me débite en tranches de vie." (Doubrovsky, *L'Après-vivre*, 1994, s. 20.)

<sup>56</sup> "Quand on écrit son autobiographie, on essaie de raconter son histoire, de l'origine jusqu'au moment où l'on est en train d'écrire, l'archétype étant Rousseau. Dans l'autofiction, on peut découper son histoire en prenant des phases tout à fait différentes et en lui donnant une intensité narrative d'un type très différent de l'histoire, qui est l'intensité romanesque." (Doubrovsky, *L'Après-vivre*, 1994, s. 302.)

<sup>57</sup> "[...] désir soudain, violent de me retrouver, ressaisir mes traces, je n'ai jamais tenu de journal intime, contraire à ma nature, pensées, faits et gestes, je laisse le quotidien s'évaporer, mais quand ma vie forme d'elle-même une phase révolue, lorsqu'une page se tourne, je l'écris, comme un roman." (Doubrovsky, *Laisse pour conte*, 1999, s. 14.)

<sup>58</sup> "Depuis trente ans, chaque fois qu'une page importante de ma vie a été tournée, je l'ai écrite. Ces textes, je les ai appelés romans, et ces romans, autofiction. Le terme a eu des échos." (Doubrovsky i baksidestexten till *Laisse pour conte*, 1999.)

skapats utifrån en fugas kom-position.<sup>59</sup> Efter ”Preludium” följer ”Fuga” (d.v.s. introduktionen av kompositionens olika teman), de tolv ”Spiralerna” (utvecklingen av de olika temana och strettan) och till sist ”Coda” (konklusionen). Sammansättningen av dessa rubriker i *Un amour de soi* antyder att den framberättade världen kommer att bestå av ett huvudtema och dess motsats, nämligen kärleken och desillusionen, känslor som representerar förhållandet mellan de två huvudpersonerna, Doubrovsky (”utsagan”) och Rachel (”svaret”). Innehållet i varje bok inskränker sig huvudsakligen till det liv som Doubrovsky delar med en av sina hustrur eller sambor (och i någon mån med sina föräldrar och sina två döttrar Renée et Cathy). I *La Dispersion* (1969, ”Förskingringen”) och *Fils* (1977, ”Son”) är det Elisabeth, i *Un amour de soi* (1982, ”Kärleken till sig själv”) Rachel, i *La Vie l’instant* (1985, ”Ögonblick ur livet”) och *Le Livre brisé* (1989, ”Den kluvna boken”) Ilse och i *L’Après-vivre* (1994, ”Livet efter detta”) en kvinna som bara kallas ”Hon”. Även om scenerna i princip kan reduceras till mötet, kärleksrelationen och separationen (dramatisk eller tragisk) mellan författaren-berättaren-huvudpersonen och en av hans kvinnor, är det som ger en helhetston åt hela verket först och främst ”kromatiskt”<sup>60</sup>, d.v.s. ”begränsat till en helhetsskapande stämning”, till Doubrovskys psykologiska och mentala själs-tillstånd utifrån vilket trådarna till ”händelser och fakta” blandas med stråk av tankar, känslor och minnen, sammansatta, fragmenterade och ständigt upprepade, på samma sätt som i Claude Simons författarskap eller i den seriella musiken. Det som avhandlas är huvudsakligen de traumatiska upplevelserna under andra världskriget, sonens sorg över den döda modern och arbetet med drömtydning (*Fils*), en förälskelse som leder till en dramatisk desillusion (*Un amour de soi*), minnenas flyktighet (*La Vie l’instant*), parlivets konflikter och utnötning (*Le Livre brisé*), en problemfylld förälskelse och åldrandets dramatik (*L’Après-vivre*).

Å andra sidan gäller det att återge en känsloupplevelse, att göra det berättade uttrycksfullt och livfullt med hjälp av ett ihärdigt stilistiskt arbete som oftast lekfullt spelar på sambanden mellan ljud och betydelse.<sup>61</sup> Redan titeln *Fils* visar sig t.ex. vara mångtydig p.g.a. en homonymieffekt. Titeln kan lika gärna beteckna ordet ”tråd” [*fil*] i pluralis som ”son” [*fils*]. I det första fallet (varvid man tänker sig att ordet ur fonetisk synpunkt slutar på -l) uppstår då en vävmetafor, i det andra fallet (varvid man tänker sig att det slutar på ett uttalat -s)<sup>62</sup> betonas förhållandet mellan förälder och son. Doubrovskys skrivsätt, som

<sup>59</sup> Jämförelserna med fugan utgår från definitionen i *Histoire de la musique occidentale* (1990, s. 87-88).

<sup>60</sup> Begreppet introduceras i Baladier 1991, s. 50-51. I ett kromatiskt uppbyggt verk skapas en enhetlig stämning i berättelser vars figurativa innehåll är sammansatt, t.ex. i *Les Olympiques* (1924, ”De olympiska”) av Montherlant, därman varken finner ”kronologiskt sammanhang i historien eller koherens i fiktionvärlden”.

<sup>61</sup> Detta speglas för övrigt i de författarkommentarer som läggs in i texten. Se även J.-L. Pagès (1999).

<sup>62</sup> Doubrovskys kommenterar detta i ”L’initiative aux maux : écrire sa psychanalyse”, 1980, s. 176ff.

har påverkats av psykoanalysens tekniker (det var Doubrovskys analys som utlöste hans romanskrivande)<sup>63</sup> och av Leiris självbiografiska berättelser<sup>64</sup>, präglas av fria associationer och av ordens ”friktion” mot varandra samt av brott mot meningsbyggnaden och grammatiken: ”Möten, ordtrådar, alliterationer, assonanser, dissonanser, skrift som föregår litteraturen och lever kvar efter den, konkret, som man säger om musiken.”<sup>65</sup> Genom att ”ge initiativet åt orden”<sup>66</sup>, genom att leka med deras betydelse, genom att tillåta utvecklingar från ämnet, skapar Doubrovsky en atonal musik – ett slags inre monolog som ibland närmar sig ett delirium av ord – som vill bryta med ”den vårdade stilen” och den självbiografiske författarens eller den traditionella romanförfattarens allvetande. Doubrovskys skrivsätt understryker den självbiografiske författarens begränsade perspektiv, hans reducerande, subjektiva och fragmentariska synvinkel, hans osäkra minne och hans nervrotiska, ångestfulla tillvägagångssätt för att nå ”den inre transparensen” och ”gränserna för det som kan sägas”<sup>67</sup> och för det omedvetna. Detta skrivsätt uttrycker ett inre äventyr i vilket författaren söker den okända del av sig själv som skriften avslöjar. Han utforskar sig själv och skriver (om) ett nytt liv genom och i språket. På detta sätt illustrerar han utmärkt de reflexioner som Gusdorf gör i sin viktiga studie *Lignes de vie*. Han konstaterar att man genom själva skrivandet av sin egen historia upptäcker sig själv och att en sådan berättelse inte sker i ordningsföljden *Auto-Bio-Graphie* men snarare *Graphie-Bio-Auto*.<sup>68</sup> Under dessa omständigheter ger sig vår autofiktionsförfattare in i en skrivupplevelse med en tydlig romankomponent: skrivandet leder honom hela tiden längre bort än han ursprungligen hade förutsett, och skrivandet av en historia förvandlas till en historia om skrivandet. För att citera Doubrovsky: läsaren får uppleva en förskjutning från ”ett språk som berättar ett äventyr till

---

<sup>63</sup> Doubrovsky kommenterar detta i *L'Après-midi*, 1994, s. 38 och *Laisse pour conte*, 1999, s. 400.

<sup>64</sup> Doubrovsky kommenterar Leiris inflytande på hans skrivande i ”L’initiative aux maux : écrire sa psychanalyse”, 1980, s. 63-66.

<sup>65</sup> Citatet återges i sin helhet tillsammans med sin franska version ovan, s. 51.

<sup>66</sup> Det är Mallarmés uttryck Doubrovsky använder. (Doubrovsky, ”L’initiative aux maux : écrire sa psychanalyse”, 1980.)

<sup>67</sup> I originaltexten: ”la transparence intérieure“ et les ”limites du dicible“ (Doubrovsky, *Le Livre brisé*, 1989, s. 50). Doubrovsky har lånat det sista uttrycket av M. Contat (1976).

<sup>68</sup> Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, 1991, s. 10. Följande citat av Doubrovsky visar att han håller med om detta: ”För självbiografiförfattaren, liksom för vilken författare som helst, existerar ingenting, inte ens hans eget liv, före hans text. För vilken författare som helst, men kanske mindre medvetet än i självbiografens fall (om han har genomgått psykoanalys) är själva skrivandets rörelse och form det enda möjliga sättet att skriva om sig själv. Det verkligt outplånliga och godtyckliga ‘spåret’, samtidigt fullständigt fabricerat och autentiskt troget.” [I originaltexten: ”Pour l’autobiographe, comme pour n’importe quel écrivain, rien, pas même sa propre vie, n’existe avant son texte. Pour n’importe quel écrivain, mais peut-être moins consciemment que pour l’autobiographe (s’il est passé par l’analyse), le mouvement et la forme même de la scription sont la seule inscription de soi possible. La vraie ‘trace’ indélébile et arbitraire, à la fois entièrement fabriquée et authentiquement fidèle.”] (Doubrovsky, ”L’initiative aux maux : écrire sa psychanalyse”, 1980, s. 188.)

ett språkäventyr, bortom all visdom och bortom romanens gängse syntax, må den vara traditionell eller ny”.<sup>69</sup>

Doubrovsky ger sitt förflutna en ny skepnad, å ena sidan genom det stilistiska arbetet, å andra sidan genom att förvandla det upplevda till en fiktionsberättelse med hjälp av en röd tråd, ett scenario och en specifik ram av rum och tid ”som fungerar som ett fodral som minnet kan stoppa in allt i”.<sup>70</sup> Med andra ord återvinner han detta förflutna inte så mycket genom att återskapa det utifrån minnet som genom en fikcionalisering. Den sanning som han erbjuder är inte av rent självbio-grafisk natur, d.v.s. en ”verifierbar kopia” (enligt Lejeunes terminologi, 1975, s. 35-41), eller det som skulle kunna kallas en referentiell motsvarighet, utan av fiktionsart, vilket förklarar hur romanpakten kan kombineras med författarens signerade sanningspakt (fortfarande enligt Lejeunes terminologi, 1975, s. 19-35). Tvärtemot självbiografiförfattaren påstår sig inte autofiktionsförfattaren framlägga en objektiv sanning, utan bara sin egen sanning. Precis som psykoanalytikern kan konstruera sin sanning med hjälp av teorin, konstruerar autofiktionsförfattaren sin sanning genom skrivandet. Så uppnår Doubrovsky en ”existentiell seger”, d.v.s. han lyckas göra en klarsynt analys av sitt jag och formulerar ett sanningsanspråk i förhållande till detta. Av denna anledning är autofiktionen inte utan samband med psykoanalysen, vilket Doubrovskys två självkritiska artiklar ”L’initiative aux maux: écrire sa psychanalyse” och ”Autobiographie/Vérité/Psychanalyse” så tydligt anger. Själva scenariot i *Fils* är ytterligare ett exempel.

Så försöker alltså Doubrovsky i varje bok att återvinna en etapp av sitt liv, att i egenskap av författare ta kommandot över sina upplevelser (som därefter blir berättarens-huvudpersonens), att avgränsa en period som har förändrat honom eller övergången till en ny existens, men också att övervinna sin nostalgi och befria sig från sin smärta, t.ex. de traumatiska upplevelserna som jude under kriget.<sup>71</sup> Till skillnad från den traditionella självbiografien är autofiktionen inte bara en blick i backspegeln utan också en blick framåt. De flesta böckerna slutar med ett livsprojekt, nästan alltid frammanat av mötet med en ny kärlekspartner.

## En praktiserande teori

---

<sup>69</sup> Citatet återges i sin helhet tillsammans med sin franska version ovan, s. 51.

<sup>70</sup> I originaltexten: ”sert de fourre-tout à la mémoire” (Doubrovsky, ”L’initiative aux maux : écrire sa psychanalyse“, 1980, s. 69).

<sup>71</sup> Doubrovsky, *Laissez pour conte*, 1999, s. 14.

*Fils* skrevs inte för att berättiga sin baksidespresentation, utan denna presentation skrevs naturligtvis däremot för att berättiga boken. Innebär det att den definition av autofiktionen som återfinns där kan appliceras på alla Doubrovskys romaner: *La Dispersion* (1969), *Un amour de soi* (1982), *La Vie l'instant* (1985), *Le Livre brisé* (1989), *L'Après-vivre* (1994) och *Laisseé pour conte* (1999)?<sup>72</sup>

Till att börja med finns det anledning att se närmare på hur teorin får sin praktiska tillämpning i *Fils*. Som tidigare sagts består fiktionsinramningen till den första officiella autofiktionen av analysarbetet kring några ”riktiga” drömmar.<sup>73</sup> Dagen börjar klockan åtta med att författaren skriver ned en av dem (*Fils*, 1977, s. 71), fortsätter mellan klockan elva och tolv med en psykoanalysseans som ger anledning att tolka denna dröm (*Fils*, 1977, s. 131-289) och avslutas klockan åtta på kvällen med en universitetsföreläsning och med en omtolkning av drömmen som drivs parallellt med en studie av Racines *Fedra*, vilken återfinns i sista kapitlet med titeln ”Monster” (*Fils*, 1977, s. 391-468). Handlingen som ändå upptar 468 sidor, utspelar sig under så kort tid att läsaren kan få intrycket av att händelserna äger rum inför hans ögon, som på en teaterscen.

Denna autofiktion skiljer sig från självbiografien på så sätt att den vägrar att låta sig utformas som en återblickande berättelse ”på ålderns höst” och i ”vårdad stil”; ”En komplett existens. Finns inte. Det pågående, fragmentariskt. Ögonblicken följer på varandra.”<sup>74</sup> *Fils* bryter med den akademiska diskursen och med den logiska ordningen genom att abrupt kasta in läsaren i en inre monolog, en tankeverksamhet som splittras upp i av berättaren-huvudpersonen intensivt upplevda förnimmelser eller minnen, eftersom skrivandet ”består av känslornas logik”: ”Automatisk, skrift”.<sup>75</sup> Det är utifrån denna logik som det ”referentiella urvalet” görs. Det är ju inte möjligt att återberätta allt, utan bara vissa ögonblick eller upplevelser som dyker upp i det affektiva medvetandet. Exempel på detta är längtan efter den förlorade kärleken till Elisabeth (*Fils*, 1977, s. 415), sorgen efter moderns bortgång som han aldrig riktigt kommit över (ibid., s. 220-231, 316-333 och 379) och de traumatiska minnena från naziöckupationen. Under denna period befinner sig Doubrovsky i en såväl historisk som personlig kris (ibid., s. 256-257 och 303), eftersom han då är en

---

<sup>72</sup> Det är inte möjligt att i denna studie inkludera *Un homme de passage* [”En man på resande fot”], som har annonserats som den sista delen i verket, eftersom den inte hade publicerats då denna studie gjordes, med undantag för ett utdrag i *Mémoires Littéraires*, n° 20, 2008, s. 27-32. I detta utdrag berättar Doubrovsky hur han som nybliven pensionär samlar ihop sina ägodelar i kartonger för att flytta hem för gott från New York till Paris.

<sup>73</sup> Doubrovsky intygar att det rör sig om riktiga drömmar i ”L’initiative aux maux : écrire sa psychanalyse”, 1980, s. 176-177, note 13 samt i *Genèse et autofiction*, 2007, s. 62ff.

<sup>74</sup> I originaltexten: ”Une existence complète. N’existe pas. Le présent, du fragmentaire. Les instants sont successifs.” (*Fils*, 1977, s. 257.)

<sup>75</sup> I originaltexten: ”[...] est constituée par la logique de l’affect [...] Écriture, automatique” (*Fils*, 1977, s. 379).

ung undangömd jude (s. 53-58, 205-206) och inte en aktiv deltagare, som han skulle ha önskat (ibid., s. 60, 202-208, 219). Han upplever känslan av att befinna sig i ett existentiellt "hålrum" (ibid., s. 59). Det är alltså inte frågan om att återvända till det förflutna utan snarare om att väcka det förflutna till liv i nuet, ett förflutet som fortfarande lever kvar i berättarens psyke och därigenom i författarens. Bortsett från några sällsynta undantag berättas de brottstycken som återger det förflutna i presens indikativ. Med andra ord är det presensformen (verklig för författaren och fiktiv för berättaren, eftersom författare och berättare smälter samman i diskursen) som ger upphov till den mentala och affektiva nu-upplevelsen. Berättaren tar alltid till orda (eller om man så vill: författaren börjar alltid skriva) under påverkan av ett känslotillstånd, och bitarna av självbiografiskt material överförs alltid till berättad text via en obearbetad diskurs, vilket förklarar brotten mot grammatiken och meningsbyggnaden, det överdrivna interpunk-terandet eller utelämningarna, förkortningarna och den snabba rytmen. Känslö-flödet frigör orden från alla gängse rekommendationer att skriva korrekt och vårdat och ger utlopp för utvecklingar och fria tanke- och minnesassociationer. Det bör dock understrykas att dessa associationer befinner sig i "övervakad frihet", eftersom de inordnas inom romanberättelsens ramar. Att skriva betyder enligt Doubrovsky att man låter sig ryckas med av ordens och känslornas flöde, liksom i en psykoanalysens, något som han beskriver med hjälp av en ordlek: "céder l'initiative aux mots, c'est céder l'initiative aux maux", d.v.s. "att överlåta initiativet åt orden innebär att man låter det smärtsamma ta initiativet" (*Fils*, 1977, s. 184).<sup>76</sup> Men det som utgör en stor skillnad i förhållande till kliniska psykoanalytiska texter (d.v.s. texter skrivna av psykoanalytiker eller deras patienter) är att "Doubrovskys skri-vande inte arbetar i ett postanalytiskt perspektiv utan äger rum under själva analysens lopp. För att vara mer exakt försöker skriften att öppna upp detta utrymme i själva texten genom att skapa ett 'före' och 'efter' upplevelsen i den narrativa väven".<sup>77</sup> Denna självanalys realiserar alltså genom "friktionen" mellan ordens ljud och betydelse, d.v.s. genom fonetiska upprepningar (allitteration, assonans och homofoni) som producerar betydelsekedjor och som automatiskt genererar diskursen. Detta skrivsätt är tänkt att resultera i en existentiell återerövring, med andra ord en klarsynt och accepterad egen sanning.

Sambandet mellan autofiktionen och den psykoanalytiska behandlingen är uppenbar:

---

<sup>76</sup> Citatet innehåller en översättlig ordlek: "mots" (= orden) och "maux" (= det smärtsamma, det onda) uttalas likadant på franska. (Ö.a.)

<sup>77</sup> I originaltexten: "[...] n'est pas mise au travail dans un espace post-analytique, mais dans l'espace même de l'analyse. Plus exactement, elle tente d'ouvrir cet espace dans le texte même, en produisant un en deçà et un au-delà de l'expérience dans le tissu narratif" (Doubrovsky, "Autobiographie/Vérité/Psychanalyse", 1988, s. 68).



Autofiktionen, det är förmodligen där som den håller till: bilden av en själv i psykoanalysens spegel, ”biografen” som behandlingens process fastlägger är ”fiktionen” som subjektet kommer att kunna läsa, bit för bit, som ”sitt livs historia”. ”Sanningen” kan här inte vara ”en med verkligheten överens-stämmande kopia”, och det finns goda skäl till detta. Ett livs betydelse finns inte någonstans, existerar inte, kan inte upptäckas, bara uppfinnas, inte helt och hållet men ledtråd för ledtråd: det måste konstrueras. Det är just så som den analytiska konstruktionen går till: fingere, ”ge form”, fiktion, som subjektet tar till sig. Hans sanning testas som ett implantat i kirurgen: antingen tas det emot eller också stöts det bort. Det fiktiva implantatet som den psykoanalytiska erfarenheten erbjuder subjektet som dess verkliga biografi är sann när den ”fungerar”, d.v.s. om den tillåter organismen att leva (bättre).<sup>78</sup>

Detta syfte verkar ha uppnåtts i slutet av ”ordtrådarna” som utgör *Fils*, och det sista stycket bekräftar det. Författaren påstår sig i sin roman ha funnit ”EN PLATS” (*Fils*, 1977, s. 468). Valet av de båda personerna som boken tillägnats verkar bevisa det. Den första dedikationen är ”till hans mor som var källan till allt”.<sup>79</sup> Hennes bortgång den 26 februari 1968 var den händelse som utlöste romanskrivandet, som pågick som ett sorgearbete under cirka tio år. Detta är titeln *Fils* första betydelse (*fils* = son). Detta terapeutiska romanskrivande kan tillmätas desto större betydelse som det motsvarar både moderns och sonens önskan. Han får därigenom sitt författarnamn, Serge Doubrovsky, och lämnar bakom sig det förnamn som registrerades vid hans födsel, Julien Doubrovsky:

Jag, min dröm. Bli författare. [...] *Vi kallade dig Julien*. För familjens skull. Mammans kusins namn, nästan som en bror. Dödad 1916, vid Dardanellerna. *Men vi kallade dig Serge för senare, då du hade blivit*. Pappa, violinist. Mamma författare.<sup>80</sup> Ett bra namn för en författare. Berömd.

---

<sup>78</sup> I originaltexten: ”L'autofiction, c'est sans doute là qu'elle se loge : image de soi au miroir analytique, la "biographie" que met en place le processus de la cure est la "fiction" qui se lira peu à peu, pour le sujet, comme l' "histoire de sa vie". La "vérité", ici, ne saurait être de l'ordre de la copie conforme, et pour cause. Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à construire. Telle est bien la "construction" analytique : fingere, "donner forme", fiction, que le sujet s'incorpore. Sa vérité est testée comme la greffe en chirurgie : acceptation ou rejet. L'implant fictif que l'expérience analytique propose au sujet comme sa biographie véridique est vrai quand il "marche", c'est-à-dire s'il permet à l'organisme de (mieux) vivre.” (Doubrovsky, ”Autobiographie/Vérité/Psychanalyse”, 1988, s. 77).

<sup>79</sup> I originaltexten: ”À ma mère qui fut source”.

<sup>80</sup> Doubrovsky bekräftar att föräldrarna hade denna idé då de gav honom två namn. Han citerar bl.a. ett brev från modern i intervjun med Philippe Vilain i *Défense de Narcisse*, 2005, s. 199.

Han skall bli berömd, bestämde de. Innan jag var född. Att jag skulle bli. NÅGON. I DERAS STÄLLE. Men pappas var inte möjlig. Fiol, vill inte. Konserter i berömda konserthallar, affischerade på annonspelarna. Mitt namn kommer aldrig att stå på de där affischerna. *Din syster brås på din far. De gillar handling. Vi orden.* Musik, politik. Intresserar mig inte. LITTERATUR, det är min kallelse. Hon säger. Jag missade chansen att utveckla min begåvning. Jag skall alltså skriva. I hennes ställe.<sup>81</sup>

Jag reparerar, jag tar nytt avstamp. När glansen har försvunnit, polerar jag mig igen. När jag har fått en reva, syr jag ihop mig. Julien har nötta armbågar. Jag klär på mig nya kläder som Serge. Jag byter förnamn, jag byter kostymmodell. Jag låter mig formas.<sup>82</sup>

*Julien*, så småningom. Övergivet förnamn. Ingen kallar mig det. Har blivit *Serge*.<sup>83</sup>

Den andra dedikationen i början av boken är till ”Noémi som var en källa till förnyelse”.<sup>84</sup> Autofiktionen är också narcissistisk och projicerande: för att den existentiella erövringen skall bli fullständig måste författaren och hans dubbelgångare i romanen berättaren-huvudpersonen till slut återförenas i skrivandets nutid och rikta in sig mot en gemensam framtid, i kvinnligt sällskap. Intrigen omfattar det tioåriga äktenskapet med Claudia, som aldrig nämns men utmynnar i en lovande framtid. Noémi kommer att dyka upp under pseudonymen Rachel i *Un amour de soi*.

*La Dispersion* som skrevs åtta år före *Fils* skulle kunna ses som en autofiktion före ordets tillkomst, vilket nyutgåvan från 1990 antyder: ”Detta är den första etappen i det som författaren har kallat sin *autofiktion*”.<sup>85</sup> ”Romanen” är mycket riktigt skriven i monologform, som domineras av ”ordtrådar, alliterationer, assonanser, disso-nanser”, men till skillnad från *Fils* finns det inte någon

---

<sup>81</sup> I originaltexten: ”Moi, mon rêve. Devenir un écrivain. [...] *On t'a appelé Julien*. Pour la famille. Nom du cousin de Maman, quasi-frère. Tué en 16, aux Dardanelles. *Mais on t'a appelé Serge pour quand tu serais*. Papa, violoniste. Maman écrivain. Prénom de plume. Connu. Célébrité, ont décidé. Avant ma naissance. Que je serais. QUELQU'UN. A LEUR PLACE. Mais celle du Père, pas possible. Violon, veux pas. Concerts Colonne, colonne Morris. On verra pas mon nom sur les affiches. *Ta sœur, elle tient de ton père. Ils aiment l'action. Nous le verbe*. Musique, politique. M'intéresse pas. LITTÉRATURE, ma vocation. Elle dit. J'ai raté ma vocation. J'écrirai donc. À sa place.” (*Fils*, s. 253)

<sup>82</sup> I originaltexten: ”Je répare, je repars. Décatis, je me relustre. Tailladé, je me recouds. Usé aux coudes, Julien. Je me rhabille en Serge. Change de prénom, change de coupe. Je prends le pli.” (*Fils*, s. 89) Citatet innehåller två oöversättliga ordlekar: *serge* är också namnet på en tygsort, sars, och *prendre le pli*, betyder även ”få ett veck”. (Ö.a.)

<sup>83</sup> I originaltexten: ”*Julien*, peu à peu. Prénom désert. Plus personne qui m'appelle ainsi. Devenu *Serge*. (*Fils*, s. 276)

<sup>84</sup> I originaltexten: ”pour Noémi qui fut ressource”.

<sup>85</sup> I originaltexten: ”Il est le premier jalon de ce que l'auteur a appelé depuis son autofiction.”

tidsreduktion, berättaren-huvudpersonens ”jag” förankras inte i någon talinstans och berättelseväven splittras upp i flera minnesfragment som främst gäller två levnadsperioder: den mest nutida representeras av skriftens presens, och är en kärlekshistoria med en kvinna som heter Elisabeth, den andra är en äldre historia som ägde rum när Doubrovsky som tonåring på grund av sitt judiska ursprung måste gömma sig under nazistockupationen i Paris.<sup>86</sup> De fiktiva inslagen är så obetydliga att man kan undra om de ens existerar.

*Un amour de soi*, som utkom fem år efter *Fils*, uppfyller däremot alla villkor för att betraktas som en autofiktions enligt följande definition: sammansättning ”av i strikt mening verkliga händelser och fakta” (brevet från Rachel är t.ex. ”verkliga brev”<sup>87</sup>), ”ordtrådarna”, berättelseväven, vilken resumerar de åtta år av Doubrovskys liv som han tillbringade med Rachel, kompositionen (som efterliknar en fuga). Slutorden i *Un amour de Swann* [*Swanns värld*] av Proust förnimms som ett eko i Doubrovskys text: ”Det är sant, jag måste erkänna att utseendemässigt är hon inte alls min typ”<sup>88</sup>, och identifikationen mellan berättaren och Swann samt mellan Rachel och Odette är otvetydig. Romanen avslutas med en öppning mot framtiden genom mötet med Ilse (*Un amour de soi*, 1982, s. 281) som ägde rum ”i början av vintern 1978” (*L’Après-vivre*, 1994, s. 50). Romanen är för övrigt tillägnad denna österrikiska: ”För Ilse”.

*La Vie l’instant*, en bok skriven på uppdrag av ett förlag, intar en särställning. Doubrovsky förklarar det inledningsvis: ”Stallet Balland erbjöd mig att springa i deras färger. Jag accepterade genast [...]”<sup>89</sup> ”Så här är det, vi har ett erbjudande [...] som vi vill göra er. Vi skulle vilja publicera en kort text av er”<sup>90</sup>. Berättelsen tar upp ”strikt verkliga händelser och fakta”, undertiteln ”roman” finns kvar och även ”ordtrådarna”, men fiktionens huvudlinje bryts upp i åtta ”ögonblick”, åtta fristående berättelser, som inte följer i kronologisk ordning utan som utspelar sig mellan maj 1969 (*La Vie l’instant* 1985, s. 43-67) och 14 februari 1984 (ibid., s. 69-91) och av vilka fem (ibid., s. 7-12, 13-17, 19-31, 33-42 och 69-91) handlar om författaren i skrivandets nutid, en tillvaro som han delar med sin nya fru Ilse (ibid., s. 125-157). Såvida man inte betraktar *La Vie*

---

<sup>86</sup> I en intervju med Contat säger Doubrovsky: ”Upphovet till min första bok, *La Dispersion*, var en passionerad och smärtsam kärlekshistoria som jag upplevde. Berättaren som följde en ung kvinna till tåget i München kunde inte låta bli att åka till Dachau, och på så vis blev hela boken en minnesbok. Det var min debut som författare, och jag skulle vilja avsluta mitt skrivande på samma sätt.” (*Portraits & Rencontres*, 2005, s. 244.)

<sup>87</sup> Doubrovsky bekräftar det i en intervju med Contat i *Portraits & Rencontres*, 2005, s. 234.

<sup>88</sup> Doubrovskys bok slutar med dessa ord [”C’est vrai, au physique, j’avoue, elle n’est pas même mon genre” (*Un amour de soi*, 1982, s. 208)], medan Prousts text slutar med följande ord: ”Att tänka sig att jag har slösat bort årtal av mitt liv, att jag har velat dö, att jag har upplevt min största kärlek – för en kvinna som inte tilltalade mig, som inte var min typ!” Marcel Proust, *På spaning efter den tid som flytt*, I, s. 373. Bonniers, Stockholm, 1982.

<sup>89</sup> I originaltexten: ”L’écureur Balland m’offre de courir sous ses couleurs. J’ai tout de suite accepté [...]” (*La Vie l’instant*, 1985, s. 7).

<sup>90</sup> I originaltexten: ”Voilà, nous avons une proposition [...] à vous faire. Nous aimerions publier un texte court de vous” (ibid., pp. 8-9).

*l'instant* som en samlingsvolym med åtta korta ”romaner” eller fiktioner, kan man inte säga att den tidigare autofiktions-definitionen respekteras bokstavligen.

*Le Livre brisé* (som tilldelades Médicispriset) utgör verkligen en vändpunkt i Doubrovskys verk, även om ”ordtrådarna” genomkorsar hela ”romanen”, och speciellt dess andra del, med stycken skrivna helt och hållet med stora bokstäver.

Liksom *Fils* återberättade en dag i New York så som den upplevdes av berättaren-huvudpersonen, återger kapitel 1, 2, 4, 6, 8, 10 och 12 i den första delen av *Le Livre brisé* tre dagar i Paris, från den 8 till 10 maj 1985, upplevda av samma berättare: ”Serge Doubrovsky bestämmer sig för att skriva ett slags dagbok”, meddelar baksidestexten.<sup>91</sup> Men det som utgör den stora skillnaden i förhållande till *Fils* är att autofiktionen ifrågasätts av författaren under berättelsens gång:<sup>92</sup> här iscensätts en berättare-huvudperson som förgäves försöker att skriva en barndomsberättelse, inte med utgångspunkt från en autofiktion, d.v.s. en personlig fiktion, utan utifrån två teoretiska fiktioner, å ena sidan en existentialistisk/marxistisk teori, inspirerad av Sartres självbiografi *Les Mots*, och å andra sidan en freudiansk teori, med sitt ursprung hos Doubrovskys psykoanalytiker Akeret. Dessa berättelser, som konkurrerar med varandra, är fragmentariska och överges så småningom utan att avslutas. Alla dessa kapitel slutar med en känsla av misslyckande: författaren lyckas aldrig återfinna sin väg eller sin röst. Denna känsla förstärks av att han allt otåligare väntar på ett telefonsamtal från Ilse som befinner sig i England.

I kapitlen 3, 5, 7, 9, 11 och 13 i första delen, är det tal om något helt annat: Doubrovsky återberättar den ännu pågående historien om sitt förhållande med Ilse, vilket baksidestexten anger: ”Denna dagbok avbryts strax efter det att den påbörjats. Av hans hustrus närvaro, eftersom hon irriterar sig på att maken ständigt återkommer till sina kärleksaffärer från det förflutna. Hon kräver att få vara i centrum av hans bok och utmanar honom att berätta romanen om deras äktenskap, rått och naket.”<sup>93</sup> Detta leder till att författaren ”transponerar” sina ordväxlingar med ”sin kamrat i livet och skrivandet”<sup>94</sup> i en serie dialoger (skrivna i ett berättarpresens som inte förklaras eller förankras) vilka utgör bokens huvudaxel.<sup>95</sup> Dialogen mellan berättare och psykoanalytiker genererar en mångfald berättelser, utifrån de konversationsämnen som tas upp. Detta ger

---

<sup>91</sup> I originaltexten: ”Serge Doubrovsky décide d’entreprendre une sorte de journal.” (Baksidestexten till *Le Livre brisé*.)

<sup>92</sup> Det är alltså ett slags *mise en abyme*. Jfr L. Dällenbach, *Le récit spéculaire (Essai sur la mise en abyme)*, 1977.

<sup>93</sup> I originaltexten: ”À peine commencé, ce journal est interrompu. Par la présence de sa femme qu’exaspère le rappel des amours passées de son mari. Elle exige d’être au centre de son livre, et le défie de relater, à nu et à cru, leur roman conjugal.” (Baksidestexten till *Le Livre brisé*.)

<sup>94</sup> I originaltexten: ”sa compagne d’existence et d’écriture” (*Le Livre brisé*, 1989, s. 311.)

<sup>95</sup> Doubrovsky hade redan använt denna teknik i kapitlet ”Rêves” i *Fils*, 1977, s. 131-289.

upphov till en polyfoni, eller mångstämmighet, som möjliggör en ny typ av polemisk berättelse i vilken två personer med olika åsikter skapar en text och en mottext. Serge står för den självinsmickrande fiktionen, Ilse för den beska sanningen. Denna ”heterobiografiska ståndpunkt” visar i hur hög grad Ilse medverkar aktivt till utformandet av ”romanen om äktenskapet” som ständigt punkteras och som utformas utifrån scener ur parförhållandet, i syfte att ifrågasätta den så kallade autenticiteten i de ”händelser och fakta” som utgör fiktionen, att peka på och fylla i det som ”romanen” förtiger, förvränger, omplacerar (i förhållande till kronologiska riktmärken) eller beskriver otydligt.<sup>96</sup> Hon går ännu längre. I det sista kapitlet av denna första del, ”*Beuveries*” (= Supande), utmanar hon honom (*Le Livre brisé*, 1989, s. 281) att skriva om det onämnbare i deras äktenskap: de aborter som hon har gjort eftersom Serge vägrar att skaffa barn med henne, hennes depression och hennes alkoholism, och den fysiska misshandel som Serge utsätter henne för. Men även om Ilses krav kanske är verkliga, som dedikationen ”Till Ilse/Genom Ilse” antyder,<sup>97</sup> är det hela tiden författaren som står för autofiktions förvrängningar. Genom att välja den bit av sitt liv som han delar med Ilse ger författaren henne rollen som kritisk läsare och därigenom får hon representera den traditionella självbiografins röst. Hon kan mycket riktigt kritisera det han skriver, och i allra högsta grad invända mot den självsmickrande autofiktionen. Denna kursändring mot det onämnbare leder till att berättaren trots allt överger sin autofiktion för att ge sig in på en mer självbiografisk text, en text som är mer autentisk, trognare mot verkligheten och sanningsenliga fakta. Han är därmed inte längre herre över sin egen berättelse precis som han inte längre är det över sitt eget liv. Genom konfrontationen mellan text och mottext och författarens strategi att låtsas avstå från berättarrösten får läsaren mer än någonsin intrycket av att känna till hela sanningen om denna äktenskapshistoria. Under sådana villkor, utgör autofiktions förvrängningar, om man så kan säga, en integrerad del av fiktionen, eftersom den avsiktligt omformas till text av författaren enligt en precis berättarteknisk metod.

Det är bara det att boken ”klyvs” på mitten i samband med Ilses plötsliga bortgång, framkallad av en blandning av alkohol och tabletter (Doubrovsky intygar vid flera tillfällen att han aldrig gjorde några ändringar i den första delen efter hustruns död).<sup>98</sup> ”Verkligheten dyker plötsligt upp, slukar fiktionen och ersätter den”.<sup>99</sup> I del två är det inte bara berättaren som ser sig berövad sin

---

<sup>96</sup> Berättaren svarar: ”Hör på nu, jag håller inte en loggbok, jag skriver en roman. En fiktion deformerar, stöper om, syntetiserar. Ur sanningen drar den ut kvintessensen, den ger inte alla detaljer.” [I originaltexten: ”Écoute, je ne tiens pas un journal de bord, je fais un roman. Une fiction ça déforme, ça reforme, ça synthétise. De la vérité, ça extrait la quintessence, ça ne fournit pas tous les détails.”] (*Le Livre brisé*, 1989, s. 279.)

<sup>97</sup> I originaltexten: ”Pour Ilse/Par Ilse”.

<sup>98</sup> Bland annat i intervjun med Contat, *Portraits & Rencontres*, 2005, s. 257.

<sup>99</sup> I originaltexten: ”La réalité fait irruption, dévore la fiction et la redouble” (*Le Livre brisé*, 1989, s. 235).

makt, det gäller även författaren. I en domstolsliknande scen, som ger läsaren i uppgift att döma, ställer den förvirrade författaren en ändlös rad frågor gällande anledningen till Iles död (olyckshändelse eller självmord) och ansvarsfördelningen (mellan Serge och Ilse) för detta försvinnande (rubriken till denna del är på franska ”*Disparition*”) och han tvingar sig att skriva tvärt emot sin ursprungliga intention, eftersom han hade gett ”romanen om äktenskapet” en parterapeutisk funktion. Det sista kapitlet skulle heta ”*Retrouvailles*”, d.v.s. ”återföreningen”:

Vi ville berätta om vår kärleks orenhet för att rena den. För att kunna älska varandra bättre efteråt. Detta gemensamma verk syftade till att ge oss en chans att vända på bladet.<sup>100</sup>

Jag trodde att vi skulle göra en nystart, bygga upp ett nytt liv från grunden. Allt rasade samman i och med hennes död.<sup>101</sup>

I sin sorg kan Doubrovsky bara vittna om sin vanmakt, han kan inte längre spinna fram eller fånga sig själv i en ”fiktionslinje”, vilket han erkänner (för Ilse) i följande utdrag som just innehåller en vävmetafor:

mitt liv hängde i en tråd, din tråd mina sönderslitna lappar sydde du ihop utan ditt minne din kärlek som fogar mig samman är jag en trasa min inre väv fransar upp sig nöts sönder jag är plötsligt satt ur spel.<sup>102</sup>

Trots genreindikationen ”roman” på försättsbladet har läsarna vanligen tolkat *Le Livre brisé* som en traditionell självbiografi, vilket den kritiska receptionen vid utgivandet sammanställt av Héléne Jaccomard (1993, s. 273) visar. Hon själv anser, liksom Lejeune, att autofiktionen p.g.a. sin ”romanetikett” kan vara ett sätt att ”vägra ta det moraliska och juridiska ansvar som den rena självbiografiska pakten medför”<sup>103</sup>, och hon drar slutsatsen att det som ”Serge Doubrovskys *Livre brisé* bryter sönder”, det är romanpakten, ty ”leken med sanningen rikoschetterar med all kraft: det gäller inte längre att undfly sitt

---

<sup>100</sup> ”Nous voulions dire l’impureté de notre amour pour l’épurer. Pour mieux nous aimer ensuite. Cet ouvrage commun était destiné à tourner entre nous la page.” (*Le Livre brisé*, 1989, s. 312.)

<sup>101</sup> ”Je croyais que nous allions prendre un nouveau départ, rebâtir une vie. Tout s’est effondré dans sa mort.” (*L’Après-vivre*, 1994, s. 19.)

<sup>102</sup> ”[...] ma vie tenait à ton fil tous mes morceaux déchirés tu les as recousus ensemble sans ta mémoire ton amour qui me remembre je suis une loque mon tissu interne s’effiloche s’élimine je suis soudain éliminé.” Citatet avslutas med en oöversättlig ordlek: ”je suis soudain éliminé” betyder egentligen ”jag är satt ur spel, jag har slagits ur brädet”, men Doubrovsky associerar också till det sista ordet i den näst sista satsen ”s’élimine” = nöts. (Ö.a.)

<sup>103</sup> ”[...] un refus des responsabilités morales et juridiques qui accompagnent le pur pacte autobiographique”.

författaransvar utan att visa upp det i dagsljuset”.<sup>104</sup> Jaccomard har som andra läsare rätt att bryta romanpakten trots de intentioner författaren haft med sina utsagor. Det stämmer att romanen inbjuder till det, eftersom den är självbespeglade och självdestruktiv, en roman om en roman som först diskuteras, sedan bryts sönder. För att använda Sartres koncept är det en ”antiroman”: ”Det gäller att ifrågasätta romanen genom själva romanen, att förstöra den medan vi ser på samtidigt som man tycks vilja bygga upp den, att skriva en roman om en roman som aldrig blir av, som inte kan skrivas.”<sup>105</sup>

*Le Livre brisé* representerar helt tydligt en vändpunkt i Doubrovskys författarskap eftersom autofiktionskonceptet bara rör fyra kapitel i romanens första del – om ens det: dessa textpartier beskriver en berättare-huvudperson som i ett fiktivt presens bestående av tre dagar misslyckas med att skriva en barndomsberättelse eftersom fiktionen inte är personlig men teoretisk, först existentialistisk/marxistisk och sedan freudiansk. Alla de övriga kapitlen i första delen beskriver ett äkta par (Ilse och Serge) på gränsen till skilsmässa i en serie dialoger. Författaren ”transponerar” deras många gräl och meningsskiljaktigheter i en dramatisering som i efterhand framstår som tragisk. Dessa dialoger är sanna (de har ägt rum) och falska (de ägde inte rum exakt på det sätt som beskrivs i boken, utan resumerar flera år av konflikter; även om Ilses ord respekteras i sin andemening, skall de inte ses som bokstavliga). Hela den andra delen utgör den ensamma författarens självporträtt, och framställs då och då i ett berättelsepresens (som emellertid bara används i några scener såsom hans återkomst till New York eller Ilses begravning) och huvudsakligen i ett talsituationspresens i vilket den logiska fiktionslinjen ”bryts sönder” i en rad ologiska och motsägelsefulla trådar. Vikten som läggs vid talsituationens (odaterade) presens och skrivsättet med sina stilistiska figurer och överdrifter (hyperboler, subjektiva adjektiv) uttrycker snarare en subjektivitet än en sanning (eller kanske en subjektiv sanning) gällande det upplevda. Detta skrivsätt är identiskt med det som Céline använder i sin tyska trilogi (*D’un château l’autre*, *Nord* och *Rigodon* [”Från slott till slott”, ”Norr”, ”Att dansa rigodon”]), en genre som Godard definierade som ”roman-självbiografi”.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> ”Que brise *Le Livre brisé* de Serge Doubrovsky?”, *Littérature*, décembre 1993, s. 44. På franska lyder citatet: ”Ce que brise *Le Livre brisé* de Serge Doubrovsky [est le pacte romanesque, car] le jeu de la vérité fait un retour en force : il ne s’agit plus de fuir ses responsabilités d’auteur mais de les étaler au grand jour”.

<sup>105</sup> Sartres företal till *Portrait d’un inconnu* av Nathalie Sarraute, Gallimard, 1947, citerat utifrån följande utgåva: coll. Folio, 1977, s. 9. Citatet lyder på franska: ”Il s’agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu’on semble l’édifier, d’écrire le roman d’un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire.”

<sup>106</sup> I originaltexten: ”roman-autobiographie”. Godard använder termen i *Poétique de Céline* (1991), s. 367-453 samt i notapparaten till utgåvan av *Voyage au bout de la nuit* [*Resa till nattens ände*] i serien Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1981, s. 1157-1251. Han vill med hjälp av denna term understryka att i jämförelse med *Voyage au bout de la nuit*, i vilken huvudpersonen Bardamu berättar om sitt liv, är den självbiografiska dimensionen större i de verk av Céline, från *Mort à crédit* [*Död på krita*] och framåt, i vilka

*L'Après-vivre* är boken efter *Le Livre brisé*, dess förlängning som ”roman-självbiografi”: i separata kapitel behandlas successivt författarens sorg, publiceringen och mottagandet av *Le Livre brisé* och mötet med ”Henne” genom en kontaktannons. *Le Livre brisé* avlägsnar sig från autofiktionen i *Fils*: baksidestexten har ersatt ordet med ”en sann roman”. ”Händelser och fakta” förblir ”verkliga i ordets strikta bemärkelse” och refererar till författaren, det självbiografiska draget förstärks dessutom av att flera brev från ”Henne” läggs in (*L'Après-vivre*, 1994, s. 182-183, 343-344),<sup>107</sup> liksom kommentarer gjorda av läsarna till *Le Livre brisé* (ibid., s. 306-307), tidningsartiklar om boken (ibid., s. 257, 259-265, 275, 306) en utskrift av TV-programmet *Apostrophes* i vilket Doubrovsky medverkade fredagen 13 oktober 1989 (ibid., s. 295-314). ”Ordtrådarna” finns visserligen kvar, men romanintrigen och tids-sammandragningen har försvunnit, precis som berättelsens presens. Liksom i den andra delen av *Le Livre brisé* dominerar det skrivande ögonblickets nutid i berättandet. Berättaren är inte en romangestalt utan författaren som skriver nästan dagligen, som i en dagbok. *L'Après-vivre* slutar inte med en existentiell seger: författaren kommer inte ur sin depression, han ”skriver om sin överlevnad”: ”Jag har ansträngt mig att berätta de försök som en man gör för att överleva i den ordningsföljd som de verkligen ägde rum.”<sup>108</sup> Han avslutar t.o.m. med ett frågetecken gällande sitt förhållande till ”Henne”, som på bokens sista sidor ber honom att välja: ”Min bok eller mig” (ibid., s. 406). Trots dedikationen (”Till Henne/Med mina ömmaste känslor”) visar publiceringen vilket val han gjorde, ett riskfyllt val.

*Laissez pour conte* [”Färdigberättad”] är den (i skrivande stund) sista av Doubrovskys romaner och utger sig för att vara just detta: ”En bok, en till, en enda, den avslutande, den sista” (*Laissez pour conte*, 1999, s. 29). Författaren känner att han har kommit ”till livets slut”: ”*L'Après-vivre*, och nu då, *l'après-livre*, vilket liv, åldras, vad skall jag berätta, att jag mår sämre och sämre dag för dag”<sup>109</sup> (ibid., s. 27). Samtidigt som han försöker att upprätthålla sin relation till ”Henne” så gott det går, känner han sig övergiven: ”nu är det svårt för mig, innan var skrivandet sammanflätat med min mor, Elisabeth, Rachel, Ilse, Hon, alla dem som har hemsökt min kropp, mina böcker, en kvinna att avrätta per bok, nu är det mig själv som jag måste ta död på” (ibid., s. 47). *Laissez pour conte*

---

huvudpersonen/berättaren, kallas Ferdinand vilket delvis sammanfaller med författarens eget namn (Louis-Ferdinand Céline). Även den av Godard definierade genren ”roman-autobiographie” passar in på Lejeunes ”tomma ruta”.

<sup>107</sup> Författaren bekräftar detta i *Portraits & Rencontres* av Michel Contat, 2005, s. 263.

<sup>108</sup> ”J’ai essayé de raconter dans leur succession réelle les tentatives que fait un homme pour survivre.” (*L'Après-vivre*, 1994, s. 260.)

<sup>109</sup> ”*L'Après-vivre*, maintenant quoi, l’après livre, quelle vie, vieillir, que raconter, que je vais de jour en jour plus mal” (*Laissez pour conte*, 1999, s. 27). Ordleken är svår att översätta: *L'Après-vivre* var titeln på hans förra bok och betyder ”livet efter livets slut”. Vad kan han då kalla följande period? ”*l’après livre* = livet efter boken”, blir hans förslag. (Ö.a.)



framställer sig som summeringen av ett liv och ett verk. Författaren gör en tillbakablick över sina romaner, ur vilka avsnitt citeras: *La Dispersion* (*Laissé pour conte*, ibid., s. 340-341), *Un amour de soi* (ibid., s. 263, 396), *Le Livre brisé* (ibid., s. 52, 263, 280) och *L'Après-vivre* (ibid., s. 263) liksom över hela sitt liv: barndomen i Paris (i sekvensen med titeln ”*printemps-automne 1934*”, ibid., s. 141-146), de sju månaderna som han levde undangömd i en förort till Paris under naziöckupationen (ibid., s. 9-11, 17-19, 31-37, 61-64, 101-107 och 403-429), de två åren i Dublin som lektor och mötet med Josie (ibid., s. 93-99, 109-118), de två åren på sanatoriet i Saint-Hilaire (ibid., s. 159-169), de två åren som student vid École Normale Supérieure fram till mötet med Claudia (ibid., s. 71-80), året som lärare i engelska vid ett gymnasium i Orléans (ibid., s. 147-157), förhållandet med tjeckiskan Eliska, kallad Elisabeth i *La Dispersion*, med vilken han återförenades i augusti 1994 (ibid., s. 187-202, 213-230), de första åren av hans amerikanska universitetskarriär och äktenskapet med Claudia (ibid., s. 21-25, 49-59, 85-92, 125-139, 171-186, 247-260), separationen från Claudia och förhållandet med Rachel (ibid., s. 343-363) och sedan med Ilse (ibid., s. 293-307), därefter det komplicerade förhållandet med ”Henne”, som motsvarar skrivandets nutid (ibid., s. 13-16, 27-29, 63-69, 81-84, 119-124, 203-212, 231-246, 261-276, 309-325, 365-401). Var och en av dessa berättelser om en speciell period i livet bör förmodligen läsas som en autofiktion men trots att ordet står angivet på reklambandet runt boken och trots de metatextuella passager om konceptet som förekommer (ibid., s. 14, 27-29, 44-47, 49, 234-243, 395-397, 400), är det inte längre frågan om samma autofiktion som i *Fils*. Här finns det inte längre något tidssammandrag eller någon romanintrig; det enda som är kvar är ”ordtrådar” i samband med en rad ”verkliga händelser och fakta i ordets strikta bemärkelse” (det förekommer ett stort antal brevcitat, så många att det fyller en hel sekvens) (ibid., s. 85-92), men det är en fiktionslinje som har trasats sönder i elva trådar eller ”livsskivor” och som i form av trettiofem daterade och sammanflätade sekvenser på nytt tar upp alla de perioder som redan presenterats i de föregående romanerna, ofta för att lägga till en scen som dittills inte nämnts, såsom ett gräl med Rachel (ibid., s. 343-363) eller med Ilse (ibid., s. 293-307), eller som utforskar nya perioder, såsom åren på Irland, de första åren i USA med Claudia och återföreningen med Eliska. I alla de sekvenser som sammanfaller med skrivandet är berättaren = författaren, och den s.k. romanen snarast en ”roman-självbiografi”. *Laissé pour conte* börjar och slutar med den traumatiska episoden då Doubrovsky som ung jude måste leva undangömd i Frankrike under öckupationen, vilket var ursprunget till hans ”existentiella kris” och därmed till hans författarskap. På så sätt avslutas både romanen och verket samtidigt: man bör påminna sig om att denna episod är det textavsnitt som tar upp mest utrymme i den första romanen i den långa serien, *La Dispersion*. Författaren beskriver där sin ”överlevnad” under dödshotet, i det

ena fallet från nazisterna och i det andra från ålderdomen. När jag presenterade denna analys för Doubrovsky svarade han mig i ett brev daterat 23 februari 1999 att han själv inte hade tänkt på detta, men att han höll med mig och att han fann iakttagelsen intressant.

Det är förmodligen av denna anledning som *Laissé pour conte* är den av Doubrovskys autofiktioner som mest liknar en självbiografi: ”För mig betydde *Laissé pour conte* först och främst allt det som jag inte hade berättat ännu, allt det som återstår att sägas.”<sup>110</sup>

Doubrovskys verk uppvisar en tydlig utveckling. Autofiktionen så som den definieras på baksidan av *Fils* respekteras inte alltid bokstavligen, något som författaren erkänner: ”Alla mina böcker är inte autofiktioner på samma sätt. *Fils* är den mest autofiktiva av mina böcker.”<sup>111</sup> Litteraturkritikerna har konstaterat det för länge sedan: ”Berättaren tar avstånd från sin neologism utan att helt förkasta den”, skriver Jacques Lecarme (1997, s. 227). Jaccomard (1993, s. 99) å sin sida deklarerar: ”Serge Doubrovsky frångår så småningom sin ursprungliga pakt, vilket hans fem första volymer visar”. Det är det som Gasparini tycks beklaga så djupt i *Autofiction* (2008). I den andra delen av *Le Livre brisé*, i hela *L'Après-vivre* och i alla de samtida avsnitten i *Laissé pour conte* har autofiktionen blivit en ”roman-självbiografi”.

Ovanstående artikel baserar sig delvis på en genrestudie som jag skrev 1998 och som främst utgick från *Le Livre brisé*. I denna studie föreslog jag just att man skulle beteckna denna förändring i verket med termen ”roman-självbiografi”.<sup>112</sup> Efter att ha läst min uppsats skrev Doubrovsky till mig i ett brev daterat 9 juli 1999 att min analys överensstämde med hans egen uppfattning, d.v.s. att det från *Fils* till *Le Livre brisé* och *L'Après-vivre* finns en allt större skillnad eftersom verkligheten gör sitt intrång i skrivandet och ersätter ”skriftens nästan totala självstyre”, som de senare händelserna i hans liv krossade.

Enligt min åsikt kan man alltså urskilja tre perioder i Doubrovskys skrivande:

- 1) *Autofiction* fr.o.m. *Fils* t.o.m. *Le Livre brisé* (om man tar i beaktande det första kapitlet och de ojämna kapitlen i den första delen samt den andra delen av boken). I dessa kapitel undersöker författaren en nyss avslutad period av sitt liv tillsammans med en kvinna. Hans avsikt är ett ”existentiellt erövrande” av denna period med hjälp av associativa

---

<sup>110</sup> I originaltexten: ”Pour moi *Laissé pour conte* voulait dire d’abord tout ce que je n’ai pas encore raconté, tout ce qui reste à dire.” Se, *Portraits & Rencontres*, 2005, s. 245. Ett liknande uttalande av Doubrovsky citeras i Vilain 2005, s. 185.

<sup>111</sup> Vilain 2005, s. 210-211.

<sup>112</sup> Denna analys kan konsulteras på Internet. Se adressen under rubriken Bibliografiska referenser nedan.

ordlekar och tidsreducering (tio år reduceras till en dag i *Fils* och åtta år till tre dagar i de jämna kapitlen av *Le Livre brisé*), samt en huvudperson som också själv är berättaren.

2) *Roman – autobiografi* fr.o.m. de jämna kapitlen i den första delen av *Le Livre brisé*. Här försöker författaren inte längre analysera sitt förflutna utan önskar bara ge uttryck för sin egen subjektiva syn på sitt liv. Genom dialogen mellan Ilse och Serge skapar han två uppfattningar som strider mot varandra. Han transponerar fragment av sitt förflutna i en roman (med medvetet subjektiva förvrängningar eftersom dessa är avslöjande i hans ögon). Den homo-diegetiska berättaren (som samtidigt är huvudperson) ersätts nu av en anonym, övergripande heterodiegetisk berättare som motsvarar författaren och som har ett övergripande ansvar för berättelsen.

3) *Fragmentiserat självbiografiskt berättande* fr.o.m. *Laissez pour conte*. Författaren berättar specifika, isolerade händelser ur sin självbiografi, ibland episoder som ägt rum långt tillbaka i tiden.

## Bibliografiska referenser

### *Serge Doubrovskys verk*

*La Dispersion* (1974). Paris: Mercure de France.

*Fils* (1977). Paris: Galilée.

”L’initiative aux maux : écrire sa psychanalyse” (1980), i Doubrovsky, S., *Parcours critique : Essais*. Paris: Galilée.

*Un amour de soi* (1982). Paris: Hachette.

*La Vie l’instant* (1985). Paris: Balland.

”Autobiographie/vérité/psychanalyse”(1988), i Doubrovsky, S., *Autobiographie : de Corneille à Sartre*. Paris: P.U.F.

*Le Livre brisé* (1989). Paris: Grasset.

”Textes en main” (1993), i *Autofictions & Cie*. Actes du colloque des 20 et 21 novembre 1992 à Nanterre, publicerade i tidskriften *RITM*, n° 6, Université Paris-X-Nanterre, 1993, s. 207-217.

*L’Après-vivre* (1994). Paris: Grasset.

*Laissez pour conte* (1999). Paris: Grasset.

”Les points sur les ‘i’ ”(2007), i J-L. Jeanette & C. Viollet (eds), *Genèse et autofiction*. Actes du colloque du 4 juin 2005 à l’ENS. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant, s. 53-65.

## **Övriga källor**

- Abirached, R. (1966), *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard.
- Auerbach, E. (1946), *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen och Basel: A. Francke Verlag. En översättning till svenska har publicerats av Bonniers 1998.
- Baladier, L. (1991), *Le Récit (panorama et repères)*. Paris: Éditions STH.
- Baladier, L. (1993), "Autobiographie et fiction chez Colette", Actes du colloque Le génie créateur de Colette (1-2 juin 1992), i *Cahiers Colette*, n° 5, 1993.
- Colonna, V. (1989), *L'Autofiction (Essais sur la fictionnalisation de soi en littérature)*. [Doktorsavhandling försvarad vid l'E.H.E.S.S. Handledare: G. Genette. Internetadress: <http://tel.archives-ouvertes.fr/docts/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf>]
- Colonna, V. (2004), *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- Contat, M. (1976) se Sartre, J. P., *Situations, X, Politique et autobiographie*. M. Contat et Rybalka, M. (eds). Paris: Gallimard.
- Contat, M. (2005). [Intervju med Serge Doubrovsky] i *Portraits & Rencontres*. Genève : Zoé, s. 231-264.
- Gasparini, Ph. (2004), *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil.
- Gasparini, Ph. (2008), *Autofiction : une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- Genèse et autofiction* (2007). J-L. Jeannette & C. Viollet (eds). Actes du colloque du 4 juin 2005 à l'ENS. Louvain-la-Neuve: Academia Bruylant.
- Genette, G. (1969), *Figures II*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1972), *Figures III*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1982), *Palimpsestes*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1987), *Seuil*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (1991), *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- Genette, G. (2004), *Métalepse*. Paris: Seuil.
- Genon, A. (2008), *L'Œuvre de Colette : de l'autobiographie à l'autofiction*. Coll. "EPU", série Lettres & Langues – Lettres modernes.
- Godard, H. (1991), *Poétique de Céline*. Paris: Gallimard.

- Gusdorf, G. (1991), *Lignes de vie : Les écritures du moi* (vol. 1) ; *Auto-Bio-Graphie* (vol. 2) Paris: O. Jacob, 1991.
- Histoire de la musique occidentale* (1990). J. & B. Massin (eds), Paris: Fayard.
- Jacomard, H. (1993a), *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine*. (V. Leduc, F. d'Eaubonne, S. Doubrovsky, M. Yourcenar). Genève: Droz.
- Jacomard, H. (1993b), "Que brise *Le Livre brisé* de Serge Doubrovsky ?", *Littérature*, vol. 92, décembre 1993, s. 37-51.
- J. Lacan ([1949]/1966), "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je" (1949), i *Écrits* (1966). Paris: Seuil.
- Laurens, C. [Intervju på följande Internetadress: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/18/Entretien-avec-Camille-Laurens>.]
- Laurent, T. (1997), *L'Œuvre de Patrick Modiano : une autofiction*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Lecarme, J. (1992), "L'autofiction : un mauvais genre ?", i *Autofictions & Cie*, s. 227-239.
- Lecarme, J. (2006), "L'autobiographie et les écrits personnels au XX<sup>e</sup> siècle", i P. Berthier et Jarrety, M. (eds), *Histoire de la France littéraire* (Modernités : XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle). Paris: P.U.F., s. 408-432.
- Lecarme, J. & E. Lecarme-Tabone, E. (1997), *L'Autobiographie*. Paris: Armand Colin.
- Lejeune, Ph. (1975), *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil.
- Le Nouveau Roman en questions 5. Une "nouvelle autobiographie" ?* (2004). Textes réunis par R-M. Allemand et Milat, C. (eds), *La Revue des Lettres Modernes /L'Icosathèque* 22.
- Michineau, S. (2008), *L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*. Paris: Publibook, coll. "EPU", série Lettres & Langues – Lettres modernes.
- Miguet-Ollagnier, M., "Sodome et Gomorrhe : une autofiction ?" [Se följande Internetadress: <http://www.fabula.org.compagnon/proust/miguet.php>]
- Pagès, J.-L. (1999), *Le Jeu de l'autocritique littéraire à l'autofiction, de Proust à Doubrovsky*. Presses universitaires du Septentrion.
- Pavel, T. (1988), *Univers de la fiction*. Paris: Seuil.
- Peras, J. (1998), *Une conquête existentielle et une autofiction perturbées : les effets d'un miroir brisé dans Le Livre brisé de Serge Doubrovsky*. [Magisteruppsats som kan konsulteras på följande Internetadress: <http://www.memoireonline.com>]

/05/09/2055/une-conquete-existentielle-et-une-autofiction-perturbees-leseffets-dun-miroir-brise.dans-le-Livr.html].

- Rabaté, D. (2004), *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris: José Corti.
- Raimond, M. (1978), *La Crise du roman (des lendemains du naturalisme aux années vingt)*. Paris: José Corti.
- Ricardou, J. (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil.
- Robbe-Grillet, A. ([1994] 2001), "Du Nouveau Roman à la nouvelle autobiographie", i Robbe-Grillet, A., *Le Voyageur*, Christian Bourgeois, 2001, s. 287-301.
- Robbe-Grillet, A. (1994), *Les Derniers Jours de Corinthe*. Paris: Minuit.
- Roussin, Ph. (2005), *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*. Paris: Gallimard.
- Sarraute, N. ([1947] 1977), *Portrait d'un inconnu*. Paris: Gallimard, coll. Folio.
- Sarraute, N. (1983), *Enfance*. Paris: Gallimard.
- Sarraute, N. (1987), *L'Ère du soupçon (essais sur le roman)*. Paris: Gallimard.
- Searle, J. (1982), *Sens et expression*. Paris: Minuit.
- Tadié, J.-Y. (1971), *Proust et le roman*. Paris: Gallimard.
- Tadié, J.-Y. (1990), *Le Roman au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Belfond.
- Vercier, B. & Lecarme, J. (1982), *La Littérature en France depuis 1968*. Paris: Bordas.
- Vilain, Ph. (2005), *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset.