

Varga Z. Zoltán

Sur la lecture des fragments autobiographiques

Lecture du manuscrit, lecture de l'imprimé – une lecture d'« Un journal à soi »

Depuis la naissance d'un intérêt moderne à ce qu'on appelle communément « autobiographie », c'est-à-dire depuis une bonne trentaine d'années, la lecture était toujours au cœur des préoccupations théoriques visant ce « genre ». Les difficultés de définir l'autobiographie, les problèmes de sa constitution en tant que genre « littéraire » et mêmes en tant qu'objet d'étude, l'hésitation terminologique qui en résulte (« autobiographie », « genres autobiographiques », l'emploi de l'adjectif « autobiographique » transformé en substantif, et les termes concurrents comme « autofiction », « récit de vie », « écriture de soi » etc.) ont mené un grand nombre des chercheurs - au moins dans les études littéraires - à considérer la lecture autobiographique plus pertinente que le terme « autobiographie » lui-même. Il semble que le temps favorise remplacer la question « Qu'est-ce que l'autobiographie? » par « Qu'est-ce qu'on fait quand on lit un texte en tant qu'autobiographie (dans de circonstances historiques et culturelles définies) ? »

L'un des principaux promoteurs de cette mise en relief du rôle de la lecture dans l'approche théorique de l'autobiographie était Philippe Lejeune dont la présence fait honneur à ce colloque. Dans « Le pacte autobiographique », son célèbre étude programmatique, il déplace la problématique de l'autobiographie, et il analyse « au niveau global de la *publication*, du contrat implicite ou explicite proposé par *l'auteur* au *lecteur*, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir comme autobiographie.»¹ A la fin de ce même article il résume l'importance de son travail comme une « tentative d'un lecteur de XX^{ème} siècle pour rationaliser et expliciter ses critères de lecture. »² Mon propos n'est pas ici de revenir sur la fortune critique de deux concepts centraux de cet article (« pacte autobiographique » et « espace autobiographique »), ni sur leurs révisions ultérieures par Lejeune lui-même, mais plutôt de mettre en relief un déplacement du centre d'intérêt dans son travail récent et ses conséquences poétiques sous forme d'une légère critique. Ce déplacement – et c'est pourquoi, pour mieux

¹ Philippe LEJEUNE : « Le pacte autobiographique », in Philippe LEJEUNE : *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975, 44.

² Op. cit. 45.

relever leur contraste, j'ai évoqué plus haut ses mérites pour promouvoir la lecture et la lecture au centre des études autobiographiques – est un retour à l'œuvre au détriment du lecteur et de la lecture. Ce retour est accompagné par un changement méthodologique, qu'on peut résumer avec un jeu de mot: *du générique à la génétique*. En abandonnant depuis déjà longtemps la quête pour une définition du genre, les ouvrages récents de Lejeune étudient plutôt le processus et l'histoire de l'engendrement des ouvrages autobiographiques particuliers.

Une étude parue dans son dernier livre, *Signes de vie*, « Un journal à soi »³ est tout à fait représentative à cet égard (tout comme son conférence d'ouverture de ce colloque figurant également dans ce recueil). L'opposition du manuscrit du journal à sa version imprimée en format de livre, la mise en valeur de la matérialité contingente (son support, l'écriture manuelle, les corrections etc.) du premier par rapport à l'idéalité textuelle homogénéisant de la dernière caractérisent ce retour à l'œuvre, plus précisément à l'objet unique et particulier. On peut en déduire un changement de statut de l'œuvre littéraire chez Lejeune: il ne s'agit plus d'un objet idéal qui pourrait être reproduit dans n'importe quel exemplaire sans que sa valeur (littéraire ?) et son identité soient altérées, mais d'un objet unique, comme une peinture ou une sculpture, qui a son « aura », et tout changement de support, de médium affecte l'identité et la valeur de cet objet. On assiste donc ici à une esthétisation et une anthropologisation du fait littéraire (qui est pris ici dans son sens neutre réduit à l'écrit, au textuel, au linguistique): d'abord esthétisation, car peu importe qu'un manuscrit ait ou non de la valeur littéraire, il a forcément une valeur artistique, en ce sens (presque d'artisanal d'ailleurs) que quelqu'un l'a fabriqué par ses propres mains; et anthropologisation parce qu'en fin de compte la valeur d'un manuscrit vient de la valeur d'un être humaine, d'une étrangeté propre à chacun, de l'empreinte d'une vie irremplaçable vouée à la disparition.

L'approche au journal personnel n'est plus donc une approche littéraire ou poétique, en ce sens, qu'on n'est plus – pour parler avec le vocabulaire de l'esthétique (*L'œuvre d'art*) de Gérard Genette elle-même inspirée celle de Nelson Goodman – dans un régime allographique, mais dans un régime autographique: l'identité même d'une œuvre autographique repose sur sa singularité physique, tandis que « toute inscription correcte [d'une œuvre allographique (par exemple un texte littéraire écrit) – V. Z. Z.] est une occurrence artistiquement aussi représentative que le manuscrit original. »⁴

Mais pour revenir à la question de la lecture, si l'on cherche « le vrai journal » dans sa forme unique et irremplaçable (qu'on écrit la masse des diaristes ordinaires), cela va premièrement affecter la disponibilité de l'œuvre et réduire le nombre possible de ses lecteurs. Deuxièmement mettre en question la légitimité d'une pratique de lecture très répandue (lecture des écrits intimes imp-

³ Philippe LEJEUNE : « Un journal à soi », in Philippe LEJEUNE : *Signes de vie*, Seuil, Paris, 2005.

⁴ Gérard GENETTE : *L'œuvre de l'art*, tome I. *Immanence et transcendance*, Seuil, Paris, 1994, 18.

rimés et distribués en format de livres) implique aussi (même involontairement) une prétention prescriptive et normative: imposer le point de vue de l'auteur ou du scripteur aux lecteurs, leur imposer le point de vue du spécialiste, du chercheur en littérature, du philologue qui a pour conséquence de rendre dans une certaine mesure illégitime des interprétations de ceux qui n'ont pas de chance d'être chercheur en littérature, d'avoir la permission et surtout de trouver du temps pour aller lire des manuscrits dans les archives. Et on peut aussi renverser l'argument quantitatif et statistique: Quel est le vrai journal? Celui qu'on écrit ou celui qu'on lit (d'après les statistiques)? Comment les diaristes débutants savent en quoi consiste tenir un journal? N'est-ce pas à l'instar de leurs lectures antérieures... des journaux intimes imprimés? Ne faudrait-il plutôt partir donc de ce « champ pluriel de pratiques dispersées »⁵ qui est la lecture et ne pas court-circuiter le cercle herméneutique de la lecture et de l'écriture, deux activités qui se présupposent mutuellement?

Mais peut-être j'exagère exprès l'opposition de l'activité du lecteur des manuscrits et celle du lecteur des livres. Il s'agit plutôt deux tâches et deux étapes différentes du travail littéraire qui ne s'excluent pas. Il est clair que l'histoire de l'exposition des journaux manuscrits et sa transformation en livre que nous raconte l'article « Un journal à soi » est une histoire de trouver un compromis entre la lecture du manuscrit et sa présentation publique (livre, l'imprimé, l'exposition) qui a pour but de présenter aux lecteurs des journaux intimes la face cachée de leur objet fétiche, et nullement pour exiger de mettre fin à une pratique illégitime. Il est probablement vrai qu'une interprétation quasi sauvage faite d'après des lectures issues d'une contextualisation mal définie et nourries d'une intertextualité incohérente (décrite dans la théorie barthésienne de la lecture [*S/Z, Sur la lecture, Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe*]) n'a pas de même valeur (pour un spécialiste de telle ou telle époque, d'une littérature nationale ou d'un auteur particulier) qu'une interprétation savante avec un contexte bien précis. Néanmoins cette interprétation sauvage fait aussi partie, à mon sens, du travail littéraire, de ce tissu vivant qu'on appelle littérature dont l'existence et la survie dépendent dans une certaine mesure de cette pratique de lecture dispersée.

Fragmentaire, Inachèvement

Au lieu de plaider davantage pour une lecture « réelle » des textes autobiographiques, je continue à explorer un autre domaine de la lecture autobiographique: il s'agit, comme j'ai indiqué dans mon titre, de celle des fragments autobiographiques. Je précise: sous ce nom je ne prétends nullement de constituer ou décrire un nouveau genre ou sous-genre littéraire (ou scriptural si l'on veut employer un adjectif plus neutre, susceptible de s'appliquer aux textes de l'écriture ordinaire). De l'expression « fragments autobiographique » je laisse

⁵ Roland BARTHES : « Sur la lecture », in *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, 37.

pour l'instant à côté « l'autobiographique » pour me concentrer sur l'analyse du « fragment ». Cette négligence peut donner l'impression que mes analyses portent inconsiderablement sur tous les textes fragmentaires et inachevés, qui n'est pas tout à fait faux d'ailleurs, mais à la fin de mon exposé, je vais rejoindre la question de l'autobiographie. D'abord, je mets en relief deux traits de certains textes fragmentaires qui vont me servir de base pour mes réflexions théoriques (mais qui ne sont pas caractéristiques de tous les textes fragmentaires): il s'agit d'une part de la publication sans autorisation, et d'autre part de l'inachèvement de l'œuvre. Je m'occupe donc des problèmes méthodologiques de la réception des textes publiés sans le consentement et sans l'autorisation de leurs auteurs. Ces textes n'ont pas été conçus par leurs auteurs comme œuvres, ils manquent leur point final et leur signature qui leur donneraient l'autorité de l'œuvre d'art finie.

Commençons par la question de la publication sans autorisation. Les textes issus d'une publication sans autorisation qu'on pourrait appeler aussi « textes trouvés » mettent tout d'abord en cause la notion d'auteur. Lors de la lecture des textes trouvés, une circonstance tout à fait extérieure des constituants textuels détermine et domine la réception de tels textes: il s'agit de la publication sans autorisation. Lire des textes trouvés, publiés sans l'autorisation ou même contre la volonté de leurs auteurs et *sachant qu'on les lit sans leur autorisation ou contre leur volonté*, c'est une mise en question radicale de la fonction d'auteur. La dénégation d'une condition pragmatique (certes, une condition moderne) de la pratique de la fonction d'auteur a de lourdes conséquences sur la notion d'œuvre, sur le rôle du lecteur et surtout sur la notion d'auteur elle-même. Pour employer un jeu de mots, être auteur, c'est autoriser, être auteur d'une œuvre, c'est pouvoir décider sur l'achèvement et la première publication de cette œuvre. En lisant des œuvres fragmentaires, non-achevées et non-publiées par leurs auteurs, c'est-à-dire des textes trouvés, on détrône l'auteur en tant que maître de son œuvre, en tant que juge compétent de sa propre création artistique, on met en question sa compétence artistique et son jugement de valeur.

Alors une série des questions se pose: si la fonction d'auteur se trouve restreinte (on pourrait dire que ces textes n'ont pas d'auteur ou plutôt ont des « non-auteurs ») au cours de la lecture de ces textes, quelle relation à établir entre un texte trouvé et de vraies œuvres issues d'une pratique intacte de la fonction d'auteur, marqués par le même nom propre?; à qui appartient ces textes?, qui parle dans ces textes? Certains peuvent être tentés d'identifier cet auteur restreint/non-auteur/non plus auteur à la personne biographique dont le nom figure avant ces textes, mais alors il faudrait accepter une métaphysique négative de la littérature, de l'écriture et aussi du langage s'appuyant sur une série des oppositions comme forme/non-forme; fini/infini; culture/nature; réfléchi/spontané; représenté/représentation; signe/réalité; art/vie qui restituerait un notion d'auteur presque positiviste qui reste hors de son œuvre et qui la précède (à la fois en sens logique et temporaire). Cette hypothèse écarte aussi l'explication du texte en question en tant qu'effet de sens (qui est virtuellement accessible à

tous les lecteurs, est à partir duquel on peut rendre compte de son expérience littéraire), et considère l'auteur comme la cause de son texte, elle l'isole et totalise comme l'unique principe générateur de son œuvre qui reste hors de la portée de sa propre production et ses produits.

La fonction d'auteur restreinte des textes trouvés affecte aussi la notion d'œuvre. Comme j'ai déjà signalé, c'est en partie la publication autorisée – au moins dans la modernité – qui rend l'œuvre immuable, qui finit sa constitution comme objet idéal et qui fonde son identité herméneutique. Le lecteur a un regard sur l'œuvre achevée qui est *per definitionem* interdit pour l'auteur, au moins si on accepte le partage que fait Jean-Paul Sartre dans le *Qu'est-ce que la littérature?* entre du rôle du lecteur et celui de l'auteur dans le processus littéraire. Selon Sartre « l'écrivain ne peut pas lire ce qu'il écrit » et – avec un « nous » qui veut dire auteur, créateur – « même s'il apparaît aux autres comme définitif, l'objet créé nous semble toujours en sursis: nous pouvons toujours changer cette ligne, cette teinte, ce mot; ainsi ne s'impose-t-il jamais. »⁶ Le lecteur qui est invité dans l'atelier de l'écrivain risque de ne plus reconnaître l'identité (herméneutique) de l'œuvre, de se trouver en face des dissemblances de différentes versions et ainsi de perdre sa capacité d'interpréter l'œuvre dispersée dans ses versions. Il peut se trouver dans la même situation comme l'auteur qui ne voit son propre œuvre qu'en construction, qu'en tant qu'une série des possibilités et des choix à faire, mais qui est, à vrai dire, incapable de l'interpréter.

Avec quelle notion d'auteur et quelle conception d'œuvre peut-on travailler donc en tant que lecteur des textes trouvés, fragmentaires (avec les deux restrictions que j'ai évoquées plus haut)? Dans la dernière partie de ma communication, j'essaierai d'y répondre avec quelques propositions méthodologiques.

Rature et l'espace autobiographique: « le drame de l'écriture »

On peut à juste titre supposer que à l'instar du lecteur implicite, chaque texte à son auteur implicite, et que la figure de cet auteur implicite est fabriquée par le lecteur (pour comprendre l'œuvre). Cet auteur implicite peut être saisi au plan d'un texte individuel, comme métalepse par exemple, mais il peut être décrit aussi au niveau de l'ensemble des textes d'un même auteur, me semble-t-il, dans le réseau des diverses positions et situations d'énonciations de son univers textuel où ses écrits se contextualisent mutuellement. Ce point de vue nous permet de situer l'auteur dans l'ensemble de ses œuvres (opus), le considérer comme un principe intertextuelle, qui dépasse évidemment les stratégies textuelles et rhétoriques. Y joue aussi l'acte de publication, l'histoire de l'écriture, l'histoire de la publication, la vie ultérieure d'une œuvre, le culte éventuelle autour de leur auteur. L'activité de l'auteur recouvre aussi le regroupe-

⁶ Jean-Paul SARTRE : *Qu'est-ce que la littérature?*, Gallimard, Collection, « Folio », Paris, 1948, 46.

ment et le tri de ses textes, les différentes stratégies extra-textuelles par lesquelles il essaie de maîtriser, de canoniser l'interprétation de ses œuvres. Certes, rien ne garantit le succès de ses efforts, mais ils sont significatifs pour ses lecteurs et ils peuvent expliquer certain effet de sens de son œuvre. Et pour revenir à la question de l'autobiographie, à travers cette figure d'auteur on peut mieux comprendre aussi les enjeux autobiographiques d'une œuvre. Dans l'*espace autobiographique*, expression que j'emprunte de Philippe Lejeune⁷, on peut esquisser les relations des différents types d'écriture, des genres employés, de l'économie du dit et du non-dit, et on peut mesurer des degrés de l'intimité à l'intérieur d'une même œuvre.

L'interprétation de textes trouvés, fragmentaires, inachevés, publiés sans l'autorisation de leurs auteurs exigent une autre sorte de participation du lecteur dans la construction de l'œuvre que celle des textes achevés et publiés par leurs auteurs. À l'aide de la critique génétique, on peut modeler l'histoire de l'engendrement d'une œuvre. Avec la comparaison du manuscrit et des différentes versions d'une œuvre, l'observation des régularités des réécritures et de l'autocensure on peut reconstruire un projet d'écriture de l'auteur, plus précisément les modifications et la logique de la formation de ce projet. Cette démarche peut avoir une valeur heuristique pour l'interprétation des textes trouvés, inachevés, etc. « La littérature c'est la rature » disait Barthes, et sous l'égide de son autorité je traduis « inachèvement » dans un sens fort « rature » dont l'ultime signe est de renoncer à pratiquer l'une des plus importantes fonctions de l'auteur: son droit de publier. À la recherche des explications possibles de l'inachèvement, on ne doit pas forcément recourir à des raisons biographiques contingentes, mais on peut le présenter comme un conflit insoluble des différentes conceptions poétiques et esthétiques mises en œuvre pendant le processus d'écriture. On peut révéler cet espace conflictuel, les tensions entre de différents mouvements poétiques, philosophiques, psychologiques, idéologiques par la narrativisation ou plutôt par la dramatisation de l'histoire de l'écriture dans le discours critique: L'espace conflictuel est (re)présentée sous forme d'un « drame de l'écriture », c'est-à-dire comme une lutte de ces considérations qui peuvent expliquer l'inachèvement d'une œuvre. Le conflit interne d'une œuvre (singulière) peut être expliqué par l'œuvre (opus).

Conclusion

En guise de conclusion, je voudrais retourner sur le parcours de Philippe Lejeune que j'ai évoqué au début de mon étude. Il me semble aujourd'hui que les critiques adressées à la théorie du pacte autobiographique⁸ ont visé surtout le

⁷ Philippe LEJEUNE : « Gide et l'espace autobiographique », in *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 165–196.

⁸ Parmi elles la plus célèbre est sans doute le court texte de Paul DE MAN, « Autobiography as De-facement », in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, 1984, 67–81.

concept d'auteur qui y est inclus. Elles lui reprochent d'avoir gardé une notion d'auteur intentionnelle. C'est cet auteur qui peut déterminer – au niveau pragmatique de la publication – selon sa volonté le type de contrat de lecture, il est cet instance qui garantit le caractère autobiographique d'une œuvre. Ces critiques sont justes partialement pour le concept de l'espace autobiographique, car Lejeune remarque que c'est l'auteur – par une stratégie intertextuelle bien consciente – qui étend la lecture autobiographique à son œuvre entier au lieu de la restreindre à une œuvre singulière (notamment à son « autobiographie. ») Mais Lejeune décrit lucidement que ce « pacte fantasmagorique » s'inspire du soupçon supposé du lecteur envers la sincérité de l'autobiographie déclarée et authentifiée par le pacte autobiographique et des doutes envers la faisabilité du projet de dire la vérité sur sa vie. Certes, il finit par souligner que cet espace est construit et proposé aux lecteurs par l'auteur,⁹ mais la mise en avant le rôle de l'auteur sert plutôt de limiter la portée d'une lecture autobiographique, c'est-à-dire garder sa spécificité générique.

Je crois que la théorie de l'espace autobiographique est un excellent outil pour analyser des stratégies intertextuelles complexes par lesquelles certains auteurs font lire les relations entre leur vie et leurs textes. Avec une légère modification théorique, elle est susceptible de rendre compte du fonctionnement de ce mécanisme littéraire, culturel – guidé et façonné par la tradition, et surtout par nos institutions littéraires et culturelles – qui fabrique des lecteurs intimes, les œuvres intimes et aussi les auteurs intimes. Il me semble qu'aujourd'hui la tâche – au moins c'est cette une tâche qui me guide dans mon travail – est de réconcilier une notion d'auteur et une conception du langage: révéler les contraintes institutionnelles et culturelles qui pèsent sur l'auteur et sur les lecteurs dans leur travail de production et d'interprétation, décrire cette espace littéraire, des marges de l'action où les choix d'un auteur font partie du processus de signification de l'œuvre.

⁹ Cf. LEJEUNE, 1975, 42–43.