

LE MANUSCRIT PLURIEL ET POLYMORPHE

D A N I E L F E R R E R
I T E M - C N R S

R E S U M O

O que faz os manuscritos de criação artística a fonte de questões inesgotáveis é a densidade incomparável de informações que eles guardam. Essa densidade, que se apoia sobre aquela que caracteriza a obra de arte acrescentando componentes próprios, resulta de uma pluralidade semiótica: onde se entrecruzam sistemas múltiplos de sentido que cooperam e se contradizem, símbolos, ícones e índices, diagramas, partituras e scripts que se misturam; de uma pluralidade enunciativa: quem do "falso" (Valéry) da obra acabada, escondendo, sob uma coerência fictícia, a multiplicidade de pontos de vista sucessivos, percebe-se uma subjetividade atomizada ao mesmo tempo que se encaminha em direção a uma unificação ortopédica - de uma pluralidade ou no mínimo de uma instabilidade axiológica: é o laboratório onde pode-se observar minuciosamente uma faceta essencial da construção do valor estético.

Em que medida essas características são encontradas fora do manuscrito literário? Se a pluralidade semiótica é fácil de ser encontrada em outros espaços, a pluralidade enunciativa é menos evidente, quanto a instabilidade do sistema de valores estéticos, seria necessário determinar aquilo a que poderia corresponder.

R É S U M É

Ce qui fait des manuscrits de création artistique la source d'inépuisables questions, c'est la densité incomparable des informations dont ils sont le

support. Cette densité, qui s'appuie sur celle qui caractérise l'oeuvre d'art en y ajoutant des composantes propres, résulte – d'une pluralité sémiotique: s'y entrecroisent de multiples systèmes de sens qui coopèrent et se contredisent, symboles, icônes et indices, diagrammes, partitions et scripts entremêlés; – d'une pluralité énonciative: en deçà du "faux" (Valéry) de l'oeuvre achevée, dissimulant sous une cohérence factice la multiplicité des points de vue successifs, on y perçoit une subjectivité atomisée en même temps que la marche vers une unification orthopédique; – d'une pluralité, ou du moins d'une instabilité axiologique: c'est le laboratoire où peut s'observer minutieusement une facette essentielle de la constitution de la valeur esthétique.

Dans quelle mesure ces caractéristiques se retrouvent-elles en dehors des manuscrits littéraires? Si la pluralité sémiotique est facile à repérer dans d'autres domaines, la pluralité énonciative est moins évidente, quant à l'instabilité du système de valeurs esthétiques, il faudra déterminer ce qui pourrait y correspondre.

ABSTRACT

Writers' manuscripts are an inexhaustible source of interrogations, because they carry an exceptional density of information. This is related to the density which characterises works of art, but there are several additional factors: an intrinsic semiotic plurality: various systems of signification intermingle, symbols, icons, indices, diagrams, partitions, scripts... cooperate or contradict each other; a plurality of utterance (enunciation): before what Valéry calls the forgery of the finished work, which hides the incoherence of successive points of view beneath a superficial coherence, one can catch a glimpse of a scattered subjectivity at the same time as one can see it being forced into an artificial unity; an axiological plurality, or at least instability: manuscripts give us the unique opportunity to study in great details an essential aspect of the constitution of aesthetic value.

Can we find the same characteristics in non-literary manuscripts? Semiotic plurality can easily be observed, but plurality of utterance is more difficult to define in other kinds of manuscripts. And the equivalent of the instability of systems of aesthetic values remains to be defined.

Pour introduire notre sujet, il suffit de s'appuyer sur l'exemple de la coopération franco-brésilienne dans le domaine de la

génétique littéraire, qui nous réunit aujourd'hui. Ce n'est pas le moment d'en détailler les réalisations et les perspectives. Mais si l'on s'interroge sur la raison du succès de cette coopération, succès qu'on peut dire, à bon droit, éclatant, on trouvera qu'il tient à une fascination partagée pour l'objet manuscrit. Des deux côtés de l'Atlantique, il y a des théoriciens et il y a des spécialistes de l'archive, mais d'un point de vue généralisateur de théoricien ou du point de vue de l'analyse aussi poussée que possible du corpus individuel dans sa singularité, on trouve, chez les chercheurs français et les chercheurs brésiliens, la même passion, le mot n'est pas trop fort, pour l'objet manuscrit, source inépuisable d'interrogations.

Avant même, donc, de nous demander quelles sont les questions que soulève aujourd'hui, pour nous, le manuscrit, il convient peut-être de nous demander pourquoi il nous questionne ainsi, sans fin. Il y aurait sans doute plusieurs réponses possibles, et il faudrait évidemment prendre en compte le statut libidinal très particulier de l'objet manuscrit¹, mais je m'en tiendrai pour aujourd'hui à un unique facteur: l'incomparable densité des informations dont le document génétique est le support. Je me contenterai d'indiquer, à très gros traits, les raisons de cette densité, et du même coup, quelques unes des dimensions qui s'ouvrent à notre exploration. Au passage, je m'efforcerai de distinguer ce qui est spécifique au document de genèse littéraire ou artistique et ce qui semble pouvoir s'appliquer aussi à d'autres types de genèse.

Il faut d'abord considérer la richesse *sémiotique* du manuscrit littéraire. Sans nul doute, cette richesse est partiellement liée à celle de l'oeuvre qui est issue du manuscrit. Ceci implique une première différence entre la création artistique, d'une part, et la création d'une théorie scientifique ou la formulation d'une découverte expérimentale, d'autre part, qui, me semble-t-il, visent nécessairement à l'univocité, par opposition à la plurivocité, et même à l'ambiguïté, qui est constitutive de l'oeuvre d'art. Mais ce rapport entre l'oeuvre achevée et le manuscrit n'est pas simple, sur ce point comme sur beaucoup d'autres, car il arrive

1. Voir D. Ferrer et J.-M. Rabaté, "Présentation", *Psychanalyse et genèse*, numéro spécial de la revue *Genesis*, 1995.

qu'une oeuvre marche de manière relativement linéaire vers l'ambiguïté, et vice-versa. Cependant le statut sémiotique ambigu du résultat recherché va nécessairement déteindre sur celui des documents qui servent à sa fabrication par un effet de rétroaction qui est caractéristique de la dimension génétique. Il se produit ce qu'on pourrait appeler une remontée de l'ambiguïté. A l'inverse, il risque de se produire un effacement rétrospectif des virtualités devant la force de la "présence réelle" de l'oeuvre achevée. Ce qui rend difficile la prise en compte de ces phénomènes, c'est qu'ils ne sont pas purement des artefacts critiques dont nous, chercheurs, serions les malheureuses victimes et qu'on pourrait donc essayer d'éliminer en prenant toutes les précautions méthodologiques nécessaires à-ils interviennent comme tels à l'intérieur du processus créateur, dans la mesure où le créateur est lui aussi lecteur-interprète de ses propres manuscrits, dans le temps même de leur écriture. Le créateur est donc réceptif à l'ambiguïté du document de genèse, source de richesse sémiotique, qu'il l'accueille volontiers ou qu'il en soit la victime involontaire.

En plus de cette richesse que le manuscrit partage, de manière ambiguë, avec l'oeuvre achevée, le manuscrit possède des caractéristiques sémiotiques propres, et notamment celle d'être un objet *composite*, conjoignant de manière constitutive des signes de nature très diverse, qui coopèrent et se contredisent, symboles, icônes et indices, pour parler comme Peirce, diagrammes, esquisses, partitions et scripts pour parler comme Nelson Goodman, le tout inextricablement entremêlé.

Je mentionnerai seulement en passant la dimension iconique du manuscrit, qui est très importante (qu'on retrouvera me semble-t-il dans le cas des manuscrits scientifiques). Elle dépasse de beaucoup le problème des dessins, très nombreux dans les manuscrits d'auteurs aussi divers que Stendhal, Pouchkine, Valéry ou Beckett, ou encore le problème du rôle joué par les documents

2. Voir Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), p. 191-208.

visuels dans la genèse. Mais la notion d'iconicité doit être maniée avec beaucoup de précautions² et demande évidemment à être abondamment illustrée – je me contenterai donc ici de renvoyer à d'autres travaux³.

En revanche, il faudrait pouvoir parler longuement de la dimension indiciaire, qui est fondamentale à l'activité du généticien, qui pourrait même servir à définir cette activité. Mais je n'en parlerai que d'une manière très générale, puisque c'est le sujet de la conférence de Cecilia Salles⁴. Carlo Ginzburg a décrit un groupe de disciplines sous le nom de *paradigme indiciaire*. Parmi les "disciplines" appartenant à ce paradigme, Ginzburg cite notamment, la paléontologie, la mantique, la physiognomonie, l'anthropométrie judiciaire... mais aussi la médecine, l'histoire et la psychanalyse. Toutes ces disciplines ont en commun de se distinguer du paradigme physico-mathématique qui tend à occuper le devant de la scène depuis Galilée, en se préoccupant du qualitatif plus que du quantitatif et en s'attachant à reconnaître les singularités plutôt que les généralités. La génétique textuelle s'y reconnaît pleinement: en effet, son véritable objet, qui n'est pas le manuscrit lui-même, n'est jamais donné directement, mais par la médiation d'une série d'indices qui doivent être relevés sur le manuscrit et qui sont toujours des traces individuelles, et non pas des signes codifiés. Mais de plus, cet objet fuyant est lui-même un processus d'invention, consistant à établir une corrélation qui sera nécessairement unique entre une forme et un contenu, sans que ce contenu préexiste à la forme qui va le déterminer en le représentant. Nous retrouvons là par un autre biais la dimension sémiotique propre aux manuscrits littéraires et artistiques que nous avons posée d'entrée.

Reprenons: le même signe, inscrit dans le manuscrit, prend

3. Voir le volume *The Iconic Page*, à paraître aux Presses de l'Université de Michigan (G. Bornstein et T. Tinkle eds.) et plus particulièrement sur l'iconicité des manuscrits littéraires, D. Ferrer, "The Open Space of the Draft Page: James Joyce and Modern Manuscripts".

4. Voir aussi D. Ferrer, à "Le matériel et le virtuel: du paradigme indiciaire à la logique de mondes possibles", à paraître dans *Critique génétique: état des lieux* (D. Ferrer et M. Contat eds.), CNRS éditions.

une valeur symbolique (comparable à celle qu'il aura dans le texte final), une valeur indiciaire (qui permettra au généticien de reconstituer le processus d'écriture) et souvent une valeur iconique (du seul fait par exemple de sa disposition sur la page). Mais ce n'est pas encore là l'essentiel. Il ne faut pas perdre de vue que le manuscrit est avant tout un protocole (comme une recette de cuisine, un itinéraire, ou un jeu d'instructions informatiques), non pas un texte, mais un instrument servant à fabriquer le texte final, composé d'instructions, d'auto-injonctions (ou dans certains cas d'injonctions adressées au secrétaire, au dactylographe ou à l'imprimeur) explicites ou implicites. Ces injonctions sont souvent explicitées dans la marge: "changer ceci", "raccourcir", "s'inspirer de Untel pour développer ce personnage", ou explicitées au moyen de signes conventionnels tels que la rature (signifiant généralement: "ne pas recopier ceci dans la version suivante") mais la plupart du temps elles demeurent implicites (par exemple, tout ce qui n'est pas barré doit être recopié dans la version suivante)

On pourrait comparer de ce point de vue le manuscrit de l'écrivain au cahier d'expériences du scientifique – mais avec des différences très nettes. En effet, le manuscrit n'est pas en principe un journal de l'écriture (même s'il arrive qu'il soit cela en même temps, chez Stendhal par exemple), mais une séquence d'instructions qui est périmée en tant que document dès que ces instructions ont été respectées. En témoignent les grandes croix dont beaucoup d'écrivains, comme Flaubert ou Joyce, annulent leurs feuillets manuscrits une fois qu'ils ont été copiés. On en arriverait donc au paradoxe selon lequel le cahier de laboratoire serait finalement plus proche d'un texte littéraire, ou du moins plus rhétorique que le manuscrit d'écrivain, puisqu'il n'est pas destiné à un usage unique et aux seuls yeux de celui qui l'a écrit.

La deuxième source de la richesse du manuscrit tient à ce qu'il est témoignage d'une pluralité énonciative, qui n'a rien à voir avec l'unité quasi-orthopédique imposée de force par l'achèvement de l'Oeuvre (même si une grande partie du travail littéraire consiste à lutter contre cette fermeture). Valéry l'a merveilleusement dit, l'oeuvre est:

un faux (c'est-à-dire une fabrication à laquelle on ne pourrait pas faire correspondre un auteur agissant d'un seul mouvement [puisqu'elle] est le fruit d'une collaboration d'états très divers, d'incidents inattendus; une sorte de combinaison de points de vue originellement indépendants les uns des autres)⁵,

En pays lusophone, une comparaison vient tout naturellement: ces identités multiples seraient semblables aux hétéronymes de Fernando Pessoa. Le phénomène dont je parle n'est pas sans rapport, bien sûr, mais la comparaison n'est pas exacte dans la mesure où les différents hétéronymes restent farouchement distincts. Ce qui est en question, c'est une poussière de micro-identités, beaucoup moins nettement différenciées, infiniment plus labiles, que ne le sont les hétéronymes.

Ce que le manuscrit démontre, pour qui sait le lire, c'est que l'oeuvre n'est pas le résultat d'une intention (une intention unifiée, indépendante du temps et de l'espace) de l'auteur, mais que c'est au contraire l'auteur qui est, pourrait-on dire, un sous-produit de l'oeuvre achevée.

Cette atomisation subjective dont le manuscrit est le théâtre, n'est pas sans rapport avec la dernière dimension dont je voudrais parler aujourd'hui, celle de l'instabilité axiologique: le déplacement constant du système des valeurs esthétiques qui s'opère dans le manuscrit. J'entends ici valeurs esthétiques au sens le plus simple: ce qui justifie les décisions d'écriture, grandes ou petites, par exemple ce qui fait que tel mot est préféré à tel autre. Il est évident que ces valeurs esthétiques peuvent reposer sur des partis pris éthiques ou politiques.

Dans beaucoup de cas, il existe des documents, notes de lecture ou réflexions esthétiques, qui permettent d'étudier de très près la constitution du système de valeur artistique auquel se

5. Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, "Le Livre", 1926, p. 107-108. Cité par Judith Robinson-Valéry dans "Valéry précurseur de la génétique", *Genesis* 5, 1994.

réfère l'écrivain pour l'élaboration de son oeuvre. Mais plus important encore me semble l'élaboration au jour le jour, au cours même de l'écriture de l'oeuvre, parfois à l'insu de l'écrivain.

Ce déplacement constant de la norme joue évidemment un rôle capital dans la littérature moderne, où les genres et les canons sont remis en question. Si l'on prend l'exemple de quelqu'un comme Virginia Woolf (mais on pourrait, j'imagine, trouver des choses tout à fait équivalentes chez des grands innovateurs comme Mario de Andrade ou Guimarães Rosa), on voit qu'elle sort assez vite d'un cadre générique préexistant, et que son oeuvre participe à la définition d'un genre nouveau en même temps qu'elle l'exemplifie: genre qu'on pourrait appeler le "roman moderne" (en pensant à son célèbre essai intitulé *Modern Fiction*). Elle définit plus particulièrement cette sous-catégorie du "roman moderne" à laquelle on ne peut donner d'autre nom que "roman woolfien", genre qui ne préexiste pas comme catégorie aux objets qu'il doit subsumer. Les documents permettent de voir Virginia Woolf partir de l'existant et déplacer les genres reconnus, en les juxtaposant, les détournant, les jouant l'un contre l'autre, utilisant des termes comme: "pièce de théâtre-poème", "roman essai", "élégie", "pièce élisabéthaine", "Roman traditionnel" (à prendre au second degré)... Ou bien procéder par remaniements et fusion (voire scission) d'oeuvres préexistantes, avec changement de catégorie: des nouvelles aboutissent à *Mrs Dalloway*; une conférence devient un "roman essai", puis un roman et un essai (*The Years* et *Three Guineas*)...

Mais en amont de ce travail direct sur les genres et les catégories, un travail plus subtil se fait à l'intérieur même des catégories existantes, dont tel ou tel trait non essentiel à la définition du genre sera mis en avant pour être réinterprété en fonction d'exigences génériques nouvelles⁶. Il y a là tout un travail de

6. Pour une fine analyse des fondements d'un tel processus de renouvellement générique, voir Gérard Genette, *La Relation esthétique (L'oeuvre de l'art II)*, Paris, éditions du Seuil, 1997, p. 200-223.

remaniement des catégories esthétiques, qu'on voit à l'oeuvre de manière infiniment moins voyante, même dans les oeuvres les plus traditionnelles et qui se manifeste dans le choix de tel mot, ou de tel agencement plutôt que tel autre.

La grande question que me pose aujourd'hui le manuscrit, c'est celle du mode d'articulation de ces différents niveaux de complexité. La réponse ne pourra être elle-même qu'extrêmement complexe. Pour finir, je me contenterai donc de reprendre la question déjà soulevée au passage: dans quelle mesure toutes ces caractéristiques se retrouvent-elles en dehors des manuscrits littéraires, dans des documents se rapportant à d'autres formes de création?

Si la pluralité sémiotique du manuscrit est facile à repérer dans d'autres types de manuscrits, y compris, de manière très importante, dans les manuscrits scientifiques, avec les différences que nous avons signalées, en revanche, la pluralité énonciative est moins évidente dans les disciplines nécessairement monologiques. Elle doit toutefois être présente (ne serait-ce que parce que les scientifiques ont eux aussi le droit d'avoir un inconscient, mais aussi parce que le découvreur ne peut pas savoir d'avance exactement ce qu'il va trouver, et en tout cas, par quelle voie il va le trouver). Quant à l'instabilité du système de valeurs esthétiques, il faudra déterminer ce qui pourrait y correspondre dans les sciences, car il semble que la valeur de vérité, les critères du Vrai, à l'échelle d'une oeuvre de savant, sont infiniment moins fluctuants que ceux du Beau dans la création littéraire. Mais peut-être est-ce là une conception naïve de la science.