

# DISSERTATION LITTÉRAIRE ULM - LYON (ÉPREUVE n° 257)

ANNÉE 2015

Épreuve conçue par ESSEC

Voie littéraire

## Sujet :

Philippe Lejeune commence ainsi son étude intitulée « Peut-on innover en autobiographie? » : « La question peut surprendre, et paraître ne pas s'imposer : pourquoi faudrait-il innover en autobiographie? L'innovation est-elle forcément une valeur, n'est-elle pas plutôt un mythe, ou une illusion? » (L'Autobiographie, Les Belles Lettres, 1990, p. 67).

Vous réfléchirez sur ce propos à partir des œuvres du programme et de lectures de votre choix.

Remarques des correcteurs:

### 1) Approche du sujet:

La citation n'a nullement déconcerté les candidats qui ont correctement perçu l'axe du sujet. Cependant, nombre d'entre eux ont imprudemment prêté à l'auteur une position qui n'était pas la sienne. Le tour de phrase suggérait pourtant bien que la question constituant le titre de la communication de Lejeune méritait d'être posée et le jeu des interrogatives orientait la réponse. Quiconque, d'ailleurs, s'était intéressé à l'autobiographie ne pouvait que constater la richesse d'invention du genre. Faute de cette culture littéraire, les candidats devaient au moins se montrer plus prudents dans l'interprétation de la formule.

### 2) Elaboration de la réflexion:

Les correcteurs ont constaté que de trop nombreuses copies font preuve d'une navrante paresse dans l'ordre de la réflexion. Les candidats, après avoir compris que le problème concernait l'innovation, se sont souvent contentés d'indiquer en quoi, selon eux, les œuvres au programme témoignaient ou non d'une quelconque tentative d'innovation. En somme, on discernait des brevets de bonne conduite littéraire, sans considérer vraiment qu'il était question ici de l'autobiographie comme *genre*, et que toute réflexion sérieuse impliquait qu'on privilégiait la dimension *générique*. Les correcteurs ont souvent déploré l'ignorance totale de cette dimension dans beaucoup trop de copies. Ils ont aussi, et c'est fâcheux lorsque le programme mentionne clairement l'axe de *l'autobiographie*, déploré la rareté des lectures personnelles d'œuvres relevant de ce genre. Stendhal, Leiris, Sartre n'apparaissent que dans les excellentes copies. Les candidats préférèrent *forcer* Du Bellay, Nerval, Césaire à figurer comme des autobiographes exemplaires. Ces trois auteurs font d'ailleurs l'objet bien souvent de commentaires totalement insipides, quand ils ne sont pas absurdes. Réfléchir sur *l'innovation en autobiographie* passait sans doute par une analyse des œuvres du programme mais afin de penser les limites problématiques du genre et non pour promouvoir en modèles de celui-ci des ouvrages qui ne se donnent nullement pour des *autobiographies*. Il fallait ne pas tout confondre et penser la différence entre « autobiographie » et « écriture de soi » (l'adjectif « autobiographique » convenant d'ailleurs sans problème à cette dernière catégorie). Penser la plasticité du genre, c'était examiner, à travers des catégories analytiques génériques, comment l'innovation infléchit tel ou tel trait du genre sans sortir de celui-ci, sans le détruire.

### 3) Construction et expression:

On recourt trop souvent à des plans prétendument « dialectiques », ménageant des retournements spectaculaires d'un illogisme stupéfiant.

Les correcteurs déplorent des négligences de l'expression, mais pas en plus grand nombre que les années précédentes.

### 4) Bilan:

Dans l'ensemble, les copies témoignent d'un bon niveau. Il y a peu de devoirs très mauvais. Nous avons lu beaucoup de travaux moyens où la réflexion est parfois plutôt pâle et qui se différencient par la qualité relative des exemples, et puis un nombre satisfaisant malgré tout d'excellentes copies alliant la finesse, l'élégance et la culture.

### 5) Remarques pour le traitement du sujet:

L'interrogation de Philippe Lejeune porte sur son domaine de prédilection, l'autobiographie. Depuis *L'Autobiographie en France* (1971), son premier livre, il ne cesse d'arpenter le genre et d'enrichir l'exploration de ses propriétés et de ses limites. Soucieux d'en donner une définition rigoureuse au début de ses recherches, il a infléchi ses travaux vers une vision plus large à mesure qu'il intégrait à son champ d'investigation de nouvelles œuvres et qu'il prenait en compte les remarques de ses lecteurs. Dans son article « Le « pacte autobiographique » vingt-cinq ans après » (*L'Ecole des lettres*, 2002), Philippe Lejeune éclaire de son propre point de vue l'évolution de son travail.

La citation du sujet est extraite d'une communication faite dans le cadre d'un colloque qui eut lieu lors des VI<sup>e</sup> Rencontres Psychanalytiques d'Aix-en-Provence (1987) et qui fut consacré à *L'Autobiographie*. Les actes en furent publiés en 1990 aux Belles Lettres.

La question initiale a pour objet un genre littéraire, l'autobiographie. Elle constitue un cas particulier d'une interrogation qui s'étendrait à tous les genres. A ce titre, on pourrait aussi bien se demander s'il est possible d'innover dans le genre romanesque, dans la poésie, dans le roman ou dans l'essai. Mais, une telle extension de la question paraît immédiatement sans grand intérêt: on sait bien que le roman, la poésie, le théâtre et l'essai ont vécu grâce à de nombreuses et fécondes innovations. Un genre littéraire se nourrit de cela. La question que pose Philippe Lejeune avec le titre de sa communication appelle un autre présupposé: le genre de l'autobiographie n'entretient-il pas un rapport particulier avec l'innovation? Là où les autres genres littéraires accepteraient sans problème la nouveauté, l'autobiographie ne se signalerait-elle pas par une profonde résistance à certaines (toutes les) innovations? Confirmation nous est donnée de cette hypothèse par les premières remarques de Lejeune: la question mérite elle-même d'être interrogée, dans la mesure où elle ne *s'impose pas*. Après tout, « pourquoi faudrait-il innover en autobiographie »? Peut-être y a-t-il des raisons pour que l'innovation ne soit pas un impératif (voire une possibilité) dans ce genre littéraire. Et l'on s'attendrait alors à ce que la seconde phrase pointe un argument allant dans ce sens. Pourtant, ce n'est pas le cas: Philippe Lejeune choisit de soupçonner la *valeur* de l'innovation en tant que telle dans le cadre général de la littérature, indiquant qu'elle pourrait bien être du domaine du *leurre*. Nous vivons « dans un monde qui a fait de la Novation (depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle: la Néomanie) un mythe ». (Roland Barthes, *La Préparation du roman*, p. 199). La question de la *légitimité* et de la *valeur* de l'innovation en littérature relève de l'esthétique ou de la philosophie de la littérature, mais aussi bien d'une approche socio-historique du champ littéraire. Elle est d'une portée trop vaste (elle concerne tous les genres) pour être traitée en quelques pages et Philippe Lejeune, par le titre de

sa communication, indique clairement que son questionnement portera exclusivement sur l'autobiographie. La raison n'est pas circonstancielle (rester dans le cadre d'un sujet de colloque), elle découle de la nature même du genre autobiographique et de la définition qu'on en donne.

Si, comme Philippe Lejeune, on retient la définition suivante: « *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.* » (*Le Pacte autobiographique*, p.14), il est évident qu'on limite sensiblement les possibilités d'innovation du genre.

Philippe Lejeune précise que cette définition met en jeu des éléments relevant de quatre catégories:

- 1) Forme du langage (récit, prose).
- 2) Sujet traité (vie individuelle, histoire d'une personnalité).
- 3) Situation de l'auteur (identité de l'auteur --- une personne réelle --- et du narrateur).
- 4) Position du narrateur (identité du narrateur et du personnage principal, perspective rétrospective du récit).

Une œuvre, en somme, est une autobiographie si elle correspond à l'ensemble de la description réalisée par ces catégories. Se voient exclues, en conséquence, des œuvres qui appartiennent à des genres voisins ne répondant que partiellement aux attentes du genre autobiographique (mémoires, biographie, roman personnel, poème autobiographique, journal intime, autoportrait ou essai).

Si l'on s'en tient à de tels principes, il est évident que la question de l'innovation ne se pose guère. Comment, en effet, concevoir une quelconque nouveauté dans la « forme du langage », quand sont impliqués des éléments binaires (récit vs discours, prose vs vers)? Ou dans le « sujet traité », quand l'objet est à ce point précis (vie individuelle par opposition à vie collective, histoire d'une personnalité par opposition à exposition d'une existence impersonnelle)? Quelle latitude, quand la « situation » de l'auteur et la « position » du narrateur sont codifiées en termes d'« identité » et ne semblent tolérer aucune alternative? On dirait bien que l'autobiographie est un genre fermé, voué à l'immobilité et à la reconduction d'un même modèle (*Les Confessions* de Rousseau). D'ailleurs, les lecteurs d'autobiographies ne paraissent pas attendre autre chose que des variations de l'ordre du contenu. *Les Mots* de Sartre et *L'Age d'homme* de Leiris répondent, à première vue, aux exigences du genre et ne diffèrent apparemment que dans les matériaux biographiques qui constituent le « sujet traité »: les deux œuvres s'appliquent à retracer une « vie individuelle » et à éclairer l'« histoire d'une personnalité ». Mais, justement, c'est la singularité de la « vie individuelle » qui intéresse le lecteur. C'est le caractère unique de l'expérience racontée qui nous retient. Et aussi, bien sûr, le travail qu'accomplit l'écrivain pour montrer comment s'est constituée sa « personnalité » propre. L'autobiographie expose des *moments* d'une vie, moments où se joue une destinée. Ainsi, Bede Griffiths fait le récit d'une promenade vespérale qui lui offrit une expérience spirituelle bouleversante: « Un grand calme se fit tandis que le soleil disparaissait à l'horizon et que, peu à peu, le crépuscule s'étendait sur la terre. Alors une espèce de crainte religieuse me saisit, et aussi le désir de m'agenouiller, comme si je m'étais trouvé en présence d'un ange: à peine osais-je regarder le ciel qui me paraissait n'être qu'un simple voile sur la face de Dieu. » (*Le Fil d'or*)

Pour autant, on ne saurait se résoudre à tenir l'autobiographie pour un genre privé de toute évolution. Se demander s'il est possible d'innover, et comment, en autobiographie, n'est nullement aberrant. Mais, pour éviter de proposer des réponses sur le seul mode du catalogue d'exemples, il faut recourir à des catégories analytiques. On peut très bien revenir sur celles que Philippe Lejeune utilise et que nous venons de mentionner. Il y a aussi celles qui nous sont offertes par la réflexion rigoureuse de Jean-Marie Schaeffer (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*).

Il distingue trois types de conventions discursives à la base des genres: des conventions *constituantes*, des conventions *régulatrices*, et des conventions *traditionnelles*. Les conventions constituantes instituent l'activité qu'elles règlent, ce qui veut dire qu'elles ont pour fonction d'instaurer la communication en lui donnant une forme spécifique. Les conventions régulatrices ajoutent des règles à une forme de communication préexistante; elles découlent de particularités de la forme du discours qui se surimposent à l'acte communicationnel. Les conventions traditionnelles portent, elles, sur le contenu sémantique du discours; elles réfèrent le texte à des textes antérieurs sur un mode prescriptif relativement souple. A partir de là, il est possible de voir comment l'autobiographie aménage le jeu de ces diverses conventions et comment peut se penser l'innovation dans ce dispositif.

Quand on évoque l'innovation dans le cadre d'un genre, c'est souvent en termes de *transgression*. En ce cas, ce seront les conventions les plus souples qui pourront faire l'objet de transgressions sans risque de « sortir » du genre. Les conventions traditionnelles, en l'occurrence, qui portent sur le contenu sémantique du discours, supportent d'être affectées hardiment. L'autobiographie exige peut-être par essence le courage de l'exposition de soi. Ce sont moins des conventions génériques que des conventions morales qui sont en ce cas transgressées. « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature », déclare Rousseau, au début du Livre I des *Confessions*, ce qui implique qu'il ose faire état d'un « goût bizarre toujours persistant, et porté jusqu'à la dépravation, jusqu'à la folie » au cœur de sa sexualité. L'engagement de *tout dire* comporte un sacrifice, implique une douleur liée à la honte, mais le désir de transparence l'emporte: « J'ai fait le premier pas et le plus pénible dans le labyrinthe obscur et fangeux de mes confessions. Ce n'est pas ce qui est criminel qui coûte le plus à dire, c'est ce qui est ridicule et honteux. Dès à présent je suis sûr de moi, après ce que je viens d'oser dire, rien ne peut plus m'arrêter. » (*Confessions*, Livre I, Pléiade I p. 18). Cette hardiesse, Michel Leiris l'associe au risque pris face à la « corne de taureau ». L'autobiographe s'oblige à « mettre à nu certaines obsessions d'ordre sentimental ou sexuel, confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui [...] font le plus honte ». (« De la littérature considérée comme une tauromachie »). Dans le sillage de Rousseau, Rétif de la Bretonne s'était déjà hardiment dévoilé dans son autobiographie osée, *Monsieur Nicolas*. L'innovation en autobiographie passe-t-elle par des révélations « scandaleuses » touchant à la vie sexuelle de l'auteur? Gide publie *Si le grain ne meurt* en 1926, après bien des hésitations, comme le rappelle Philippe Lejeune. L'oeuvre de Rétif et celle de Gide ne se réduisent pas bien sûr à leur charge de scandale. Concevoir l'innovation en autobiographie comme une surenchère dans les aveux de transgressions des tabous que la société impose à ses membres, c'est négliger leur valeur proprement littéraire. Nombre d'autobiographies actuelles jouent sur la simple curiosité des lecteurs, les tiendra-t-on pour des oeuvres littéraires novatrices? Tous les *récits de vie* ne se valent pas. Et puis, ces tabous si allègrement transgressés, ne deviennent-ils pas des motifs usés auxquels seule la surenchère croissante tente vainement de redonner de l'intérêt? Notre époque, d'ailleurs, produit peut-être des exclusions moins prévisibles. « Toute une morale, aujourd'hui, méprise et condamne l'expression du *pathos* (au sens simple que j'ai dit), soit au profit du rationnel politique, soit au profit du pulsionnel, du sexuel », écrit Roland Barthes, et il attend du Roman tel qu'il le désire de rendre le « pathétique [...] énonçable ». (« Longtemps, je me suis couché de bonne heure », *Le Bruissement de la langue*, p. 324). La hardiesse de l'autobiographe serait-elle aujourd'hui davantage dans l'expression d'un affect comme la tendresse que dans l'aveu de ses « obsessions d'ordre sexuel » (comme dit Leiris)?

On peut très bien imaginer que l'autobiographe, sans revenir sur le privilège accordé à la vie individuelle et à la formation de la personnalité, donne à l'Histoire une part éminente dans son récit. Cela ne fait pas de lui un mémorialiste, mais son autobiographie souligne combien la

destinée individuelle est solidaire du cours du siècle. Le *moi* ne se conçoit pas, en ce cas, seulement comme un individu; il accède au rang d'*acteur historique*. La personnalité se forme à travers le rôle joué au cœur du drame que constitue l'Histoire; mais c'est elle qui reste la visée de l'écriture. S'il y a une innovation dans les *Mémoires d'Outre-Tombe*, elle tient sans doute à la tension qui s'y opère entre, non pas « confessions » et « mémoires » (pour reprendre les deux notions utilisées par Malraux, dans les *Antémémoires* (Folio, p. 13-14), mais entre récit de soi et récit historique afin de réaliser une « identité personnelle » à travers une « identité narrative » (Ricoeur, *Parcours de reconnaissance*, Folio, p. 163-170).

Faire le récit de sa propre existence, cela requiert-il qu'on s'en tienne aux événements, au vécu factuel? L'existence d'un individu est nourrie de rêves, de rêveries, d'un imaginaire qui comptent autant pour lui que son rapport avec la réalité. Si « le Rêve est une seconde vie » où « le *moi*, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence », comme l'écrit Nerval, qu'est-ce qui interdit à l'autobiographe de « transcrire » ce qui s'est passé « dans les mystères de [son] esprit »? L'expérience conduite par Nerval dans *Aurélia* présente bien le triple aspect que lui reconnaît Léon Cellier: « une observation méthodique des phénomènes du sommeil et de la folie », « une autobiographie stylisée », « l'histoire d'une âme en quête de la paix ». A ce titre, et même si elle n'est pas une autobiographie au sens courant du terme, elle ouvre en profondeur au genre autobiographique, avec ce triple aspect, la voie féconde et aventureuse de l'imaginaire. Dès *Aurora*, Michel Leiris va emprunter cette voie, avant de comprendre qu'on ne peut traverser le labyrinthe de l'imaginaire qu'en se dotant des pouvoirs d'orientation du langage.

On peut envisager l'écriture autobiographique paradoxalement comme « une tentative d'autobiographie anti-subjective ». Le « moi » n'y est pas très important, il est rempli par la présence du monde » et sa consistance se trouve dans la chaîne rompue de ses expériences esthétiques les plus pleines. Tel est le sens de l'œuvre originale de Laurent Jenny, *Le lieu et le moment*.

L'*ordre chronologique* du récit et la *prose* comme genre du discours adopté relèvent-ils des conventions traditionnelles ou des conventions régulatrices? Ces dernières ne sont pas inhérentes à l'acte communicationnel institué par le discours, mais lui surimposent des particularités formelles (comme les règles propres au sonnet dans le cadre du genre poétique).

On considère souvent que l'ordre chronologique du récit s'impose dans l'autobiographie. La narration suit le cours du temps de l'enfance au moment où s'écrit le récit de la vie. « Impossible, semble-t-il, d'échapper à la chronologie: que serait une vie sans dates, sans âges, sans ancrage dans une histoire collective? L'ordre chronologique est incontournable comme référence ultime », écrit Philippe Lejeune, qui ajoute cependant: « Mais il ne découle pas de là nécessairement que l'ordre du récit lui-même doit être celui de la chronologie. » Pourtant, il faut bien constater que c'est souvent le cas. Parce que l'autobiographe cherche à mettre sa vie en ordre, à lui donner du sens, et que l'ordre chronologique lui apparaît comme le meilleur moyen d'y parvenir. Soucieux malgré tout de respecter ce qu'il y a de désordonné dans son existence et dans le souvenir qu'il en a, il se voit partagé entre ce désir d'ordre et le respect du caractère compliqué de son existence. D'où la complexité de l'organisation du texte de l'autobiographie et tous ces jeux sur l'ordre du récit que Lejeune illustre avec Chateaubriand (« le double écoulement du temps de l'écriture et du temps de l'histoire, leurs interférences, leurs échos ») et Stendhal (« le journal du travail autobiographique »). Certains aménagements sont possibles dans l'ordre du récit. On peut partir du présent pour raconter sa vie à l'envers (Lejeune mentionne *Avant le lever du soleil* de Michail Zochtchenko), mais l'inversion ne bouleverse pas forcément

l'ordre chronologique et le procédé paraît assez artificiel. On peut aussi circuler librement dans le passé par le biais d'une enquête fondée sur des associations d'idées, comme le fait Leiris avec *L'Age d'homme* et *La Règle du jeu*. Le montage des matériaux puisés dans le passé vise à faire émerger le sens de l'existence. Mais, la circulation réelle dans le passé peut se substituer à la circulation imaginaire. Claude Mauriac, procédant à des collages de fragments de son Journal, selon des axes thématiques, compose ainsi les onze volumes du *Temps immobile*. D'autres principes peuvent structurer le récit autobiographique: le montage, par exemple fera appel à l'espace: l'exploration se fait à partir des objets (Perec: *Penser/ Classer*, p. 17-24) ou des lieux (Gracq: *La Forme d'une ville*). L'écriture peut aussi, comme dans *Le lieu et le moment* de Laurent Jenny, envisager une autre chronologie, celle de « moments où on sort du temps ».

Pour ce qui est de la convention du recours à la prose dans l'autobiographie, il faut bien reconnaître qu'elle est rarement remise en cause. Philippe Lejeune convient que rien n'empêche en principe qu'on écrive sa vie en vers, mais il ajoute que ce n'est qu'une « solution marginale ». S'il retient le nom de quelques amateurs s'étant illustrés dans cet exercice, il doit avouer qu'en fin de compte, chez les « écrivains professionnels », il n'y a « pas grand monde » pour relever ce défi. « Ecrire sa vie en vers, aujourd'hui, semble ne pouvoir être qu'un exercice parodique, humoristique ou déchirant ». Exemples: Queneau (*Chêne et Chien*), Perros (*Une Vie ordinaire*). L'innovation peut consister à donner deux versions, l'une en prose et l'autre en vers d'une même histoire (Perros), ou à associer prose et vers dans un même texte (Leiris dans *Frêle Bruit* ou Claude Roy dans *Somme toute*).

Jean-Marie Schaeffer nomme le troisième type de conventions les conventions *constituantes*. Elles ont le privilège d'instituer l'activité qu'elles règlent. Autrement dit, elles instaurent la communication littéraire en lui donnant une forme spécifique. Elles *informent* l'acte communicationnel et par là l'inscrivent dans le cadre d'un genre.

Pour ce qui est de l'autobiographie, et si l'on suit la définition de Lejeune, on doit retenir:

1) Comme *modalité d'énonciation*: le récit (*diégésis*). Quelqu'un *raconte* sa vie. Mais ce récit peut fort bien innover en donnant une place très importante à la *mimésis* et, par là, se théâtraliser en quelque sorte. Malraux, dont on sait quel rôle il confère aux dialogues dans ses romans, leur accorde une valeur considérable dans la dramaturgie des *Antimémoires*. Laurent Jenny se propose, dans l'ouvrage cité plus haut, de réaliser « une autobiographie fragmentaire sans légende ni récit du moi ».

2) Comme *statut énonciatif du texte*: récit *factuel* (par opposition au récit *fictionnel*). Sans vouloir relancer le débat interminable sur la sincérité et le mensonge dans l'autobiographie, on dira tout simplement que certains représentants du genre ont intégré explicitement la fiction dans leur récit factuel. Encore une fois, on mentionnera les *Antimémoires* dont on a pu dire que s'y trouvait préfigurée la nouveauté de l'autofiction.

3) Comme *position énonciative*: le *je* signe une double identité:

- a) Identité de l'auteur (personne réelle) et du narrateur.
- b) Identité du narrateur et du personnage principal.

Pourtant, si Rousseau, dans les *Confessions*, est bien le nom de l'auteur, du narrateur et du personnage, les *Dialogues* perturbent cette distribution et interrogent la notion même de personne. L'exemple de Stendhal n'est pas moins intéressant dans son recours aux pseudonymes. Pierre Pachet déconcerte le lecteur, dès le titre de son ouvrage *Autobiographie de mon père*, puisqu'il contrevient aux règles liées à la position énonciative du genre autobiographique.

4) Comme *personne grammaticale de l'énonciation*:

La première personne est généralement de mise dans l'autobiographie, mais l'innovation passe parfois par un recours au *tu* ou au *il*. Nathalie Sarraute, dans *Enfance*, joue sur le dialogue

entre deux Nathalie. Roland Barthes (*roland BARTHES par roland Barthes*) emploie librement le *je*, le *il*, le *vous* dans cet essai autobiographique, indiquant lui-même certains enjeux de cela dans le fragment « Moi, je ».

5) Comme *perspective narrative*: récit rétrospectif.

Les tentatives d'innovation sont ici plus problématiques. Ecrire sa vie à venir tient de la fiction et la perspective prospective fait basculer l'autobiographie du côté de l'autofiction. Lejeune n'en mentionne que deux ou trois cas, parmi lesquels *Le Gâteau des morts* de Dominique Rolin.

6) Acte illocutoire: dans sa nature de *témoignage*, l'autobiographie met en œuvre des actes *assertifs*, mais aussi des actes *expressifs* et *persuasifs*. L'innovation peut se faire en conséquence grâce au privilège accordé à l'un ou à l'autre des types d'actes.

7) Visée perlocutoire: c'est ici tout l'enjeu de l'autobiographie qui s'impose. Que cherche à faire l'autobiographe? Se connaître, se faire connaître ou reconnaître? Ajouter quelque chose à la connaissance de l'Homme? Permettre aux autres de mieux se voir? « Se confier à un hôte --- autrui, lecteur --- qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence » (Blanchot, *L'écriture du désastre*, p. 105)?

Nous n'avons jusqu'ici envisagé l'innovation que dans le cadre de l'œuvre singulière. Il faut sans doute prendre en compte ce que Lejeune nomme « l'espace autobiographie » et le jeu qui s'instaure chez un même auteur entre des œuvres différentes qui concourent à l'écriture autobiographique. On pouvait examiner, par exemple le dispositif *Confessions, Rêveries, Dialogues* chez Rousseau, ou, plus compliqué encore, le *Journal*, les *Souvenirs d'égotisme*, la *Vie de Henri Brulard...* chez Stendhal (mais s'ajouteraient aussi bien la *Correspondance*, les *Mélanges intimes et Marginalia, De l'Amour...*). L'autobiographie vit sans doute de ces échanges entre formes et genres plus ou moins voisins.

Reste, bien sûr, à se demander quelle peut être la *valeur* de ces innovations. Que celles-ci soient possibles ne garantit pas en effet qu'elles aient une quelconque fécondité. Il faut en outre préciser l'*ordre* auquel on rapporte cette valeur. Parle-t-on d'esthétique (et alors, comment juger de la *beauté* d'une autobiographie?), de philosophie (l'apport de l'œuvre à la connaissance de l'homme/des hommes), de morale (l'influence de telles autobiographies sur l'évolution des mœurs d'une société)?

Les innovations formelles sont-elles seulement des hardiesses destinées à poser l'*originalité* de l'œuvre? Une manière, en somme, de répondre à l'attente de « nouveauté » propre à notre époque, de satisfaire la *Néomanie* contemporaine? Sont-elles des effets de nouveautés qui interviennent au niveau des idées, des mœurs ou des médias? Inventer une forme autobiographique, c'est répondre aux représentations que l'on peut élaborer du moi, du sujet, de l'identité, du sens à conférer à la vie, à sa vie. C'est se donner un moyen nouveau de penser sa (la) vie, mais c'est aussi ouvrir une nouvelle ligne de vie pour soi et pour les autres. C'est entendre ce qui se passe autour de soi et tenir compte, pour signifier ses réserves ou ses adhésions, des moyens d'expression que l'époque nous donne. C'est essayer de voir jusqu'à quel point on peut faire de sa vie une *œuvre*.