L'annuaire du Collège de France
Cours et travaux

109 | 2010
Annuaire du Collège de France 2008-2009

Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie

Antoine Compagnon

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/annuaire-cdf/200
DOI : 10.4000/annuaire-cdf.200
ISBN : 978-2-7226-0138-3
ISSN : 2109-9227

Éditeur
Collège de France

Édition imprimée
Date de publication : 1 mars 2010
Pagination : 863-885
ISBN : 978-2-7226-0083-6
ISSN : 0069-5580

Référence électronique
Antoine Compagnon, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », *L'annuaire du Collège de France* [En ligne], 109 | 2010, mis en ligne le 24 juin 2010, consulté le 22 août 2022. URL : http://journals.openedition.org/annuaire-cdf/200 ; DOI : https://doi.org/10.4000/annuaire-cdf.200

Tous droits réservés

Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie

M. Antoine Compagnon, professeur

Cours : « Écrire la vie : Montaigne, Stendhal, Proust »

« Écrire la vie » (6 janvier 2009)

Après deux ans consacrés à Proust, le cours de cette année s'en éloigne tout en s'inscrivant dans le prolongement de celui de l'année précédente, centré sur l'analyse éthique des comportements dans *À la recherche du temps perdu*. La réflexion s'élargit selon deux modes : d'une part, vers un questionnement plus général, plus théorique, qui envisage le conflit et la conciliation possible de l'écriture et de la vie ; de l'autre, vers un corpus plus étendu qui, à Proust, adjoint Montaigne et Stendhal. Il existe deux manières d'aborder un sujet de littérature : la première, que l'on qualifiera d'allégorique, consiste à interroger les textes depuis notre présent – c'est la voie qu'on empruntera d'abord ; l'autre chemin, plutôt philologique, que nous suivrons ensuite, tente de restituer un texte à son propre présent.

Il s'agit pour l'heure de dresser une sorte d'état présent des relations entre vie et littérature, de saisir ce à quoi renvoie l'expression choisie pour intituler ce cours. On a ainsi dégagé trois directions vers lesquelles pointe cet intitulé.

Tout d'abord, « écrire la vie » traduit le terme savant de *biographie* : « écrire la vie » s'envisage comme « écrire une vie » et porte alors une interrogation sur la littérature comme biographie, au sens large du mot, qui comprend toutes les formes voisines d'écriture de vie telles que l'autobiographie, le journal intime, les mémoires, le témoignage, les lettres, l'hagiographie, c'est-à-dire les écritures de soi en général.

Mais « écrire la vie » peut s'entendre également comme la traduction de l'anglais *« life writing »*, qui désigne un genre littéraire contemporain à part entière englobant la biographie et l'autobiographie, mais aussi le témoignage, lequel, au sens littéraire,

désigne le récit fait par un survivant du drame auquel il a assisté. L'expression *« life writing »* aurait pour équivalent français une formule comme « l'écrire-la-vie », ou encore « les écrits personnels », selon le syntagme employé par Philippe Lejeune, spécialiste du genre, lequel couvre une bonne part de la production littéraire actuelle et dont la dimension égalitaire et démocratique prend le contrepied de la hiérarchie imposée par les genres plus traditionnels de la biographie et de l'autobiographie, considérés comme savants et élitistes. « Écrire la vie » prendrait ainsi la valeur d'un euphémisme pour « raconter sa vie », estompant la dimension narcissique de l'écriture de soi pour mieux en signaler l'exigence d'authenticité et la portée testimoniale : « parler de soi pour mieux parler de l'époque » en quelque sorte.

Enfin, « écrire la vie » évoque le cours de Roland Barthes au Collège de France : « La préparation du roman ». Dans trois feuillets non prononcés que la publication du cours a révélés, intitulés « La vie comme œuvre », Barthes proposait comme issue dialectique au conflit moderne entre la vie et la littérature de faire de sa vie une Œuvre, et donnait pour exemples de réalisation de ce postulat les *Essais* de Montaigne, les *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, les *Souvenirs d'égotisme* de Stendhal, le *Journal* de Gide et *À la recherche du temps perdu* de Proust. Ces trois pages introduisent le thème de la *Vita Nova*, en et par la littérature, qui clôt ce développement par une rubrique intitulée « l'écriture de vie », en référence à Proust et à l'idée que l'écriture transforme la vie. « Écrire la vie » pour Proust est aussi selon Barthes une « thanatographie », comme le montre *Le Temps retrouvé*.

Lorsqu'en 1980, dans sa recherche d'une issue possible au désaccord essentiel entre la vie et l'œuvre, Barthes lance l'idée de sa *Vita Nova*, le projet d'écrire la vie est pris entre deux types de critiques antinomiques, mais dont les effets se cumulent : du côté de la droite classique, représentée en son temps par un Julien Benda, c'est l'abus de littérature personnelle qui est dénoncé, tandis que la gauche littéraire, derrière la figure de Maurice Blanchot, dénonce l'aporie de l'écriture de vie – Benda et Blanchot illustrant deux figures de modernes antimodernes, dont les partis pris esthétiques entrent en contradiction avec les positions politiques.

Julien Benda condamnait en 1945 dans *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure* la dérive de la littérature qui, depuis le Romantisme, et surtout le bergsonisme, irait plus à l'individuel et à l'unique qu'au général et au lieu commun. Cette critique n'a rien d'inédit en 1945 : on la trouve déjà sous la plume de Brunetière à la fin du XIX^e^ siècle qui dénonce dans un article de la *Revue des deux mondes* intitulé « La littérature personnelle » (1888) l'ascendant de Rousseau sur la littérature française ; évoquant comme un « vice bien français » ce « développement maladif et monstrueux du moi », il cite le *Journal* des Goncourt, le *Journal intime* d'Amiel, *Le Culte du moi* de Barrès, et la trilogie de Vallès (*L'Enfant, Le Bachelier, L'Insurgé*). Répétant le procès de Pascal contre Montaigne, il s'élève contre l'invasion du plébéien dans la littérature, dans un contexte de démocratisation de la société où le champ de l'expérience de vie de chacun s'est élargi, les récits n'étant plus légitimés par la place qu'a occupée l'auteur dans l'histoire ou l'histoire littéraire. Ce faisant, il donne les raisons historiques et

sociales de l'épanouissement d'une littérature personnelle : avec la modernité, le « type » a cessé d'exister pour laisser place à l'individu. Cependant, Brunetière ne critique pas l'écriture du moi, pourvu que l'expérience individuelle soit mise au service d'une science de l'humain : il se fait le défenseur de la rationalité, s'opposant ainsi à la modernité esthétique représentée par Baudelaire, chez qui il voyait la mise en scène de la dissémination du moi. Benda, quant à lui, fustige Bergson et la littérature du *« stream of consciousness »* de l'entre-deux-guerres.

« L'écriture ou la vie » (13 janvier 2009)

Ce cours a développé ce qui constitue l'aporie de la littérature personnelle, en particulier autour de la figure de Maurice Blanchot qui, suivant la filière moderne qui relie Mallarmé à Valéry en passant par le Proust du *Contre Sainte-Beuve*, conteste les fondements de tout rapport entre une vie et une œuvre, et porte à son comble la mise en cause de la lecture biographique.

La littérature, selon Blanchot, se situe dans un autre plan que la vie ordinaire, celui du Verbe : elle est la « vraie vie » selon Proust, celle de la « poésie pure » pour Mallarmé et Valéry. La littérature, conçue comme l'assomption poétique du langage, assure non pas l'identité du moi mais l'absence d'être, le non-moi, dans un mouvement de pétrification de la présence réelle dans l'impersonnel. Ainsi, l'œuvre nie la réalité de celui qui parle comme de celui dont elle parle : la vie et l'écriture, le moi et la littérature, sont antinomiques. Malgré tout ce qui sépare Blanchot de Brunetière, lequel défendait la littérature classique dans sa visée universelle contre la tradition individualiste romantique, tous deux font l'apologie d'une littérature impersonnelle qui va à l'encontre du credo romantique.

Blanchot découvre cette expérience de dépersonnalisation marquant le passage à la littérature chez Kafka : celui-ci note dans son *Journal* que c'est en renonçant à dire « je » au profit d'un « il » impersonnel que l'écrivain entre en littérature ; ce faisant, il adopte un langage qui ne s'adresse à personne, et qui, selon la formule de Mallarmé, « appartient à un autre temps et à un autre monde » pour venir se situer dans une extériorité par rapport à tout vécu. Cette condamnation implacable de l'écriture de vie constitue de la part de Blanchot une position bien plus intransigeante que celle de Benda ou de Brunetière. Il dénonce chez des écrivains comme Maurice Barrès ou Charles Du Bos ce qu'il appelle le « piège du journal » : « Heureuse compensation d'une double nullité, écrit-il : celui qui ne fait rien dans la vie écrit qu'il ne fait rien. Et voilà quand même quelque chose de fait. » Condamnant les uns pour ce penchant vers une sorte de nullité performative, il sauve les autres, les « vrais » écrivains comme Kafka ou Virginia Woolf, par l'argument du journal intime comme garde-fou contre la littérature et son exigence d'impersonnalité, l'écrivain éprouvant le besoin de garder un rapport avec soi à mesure que son écriture se fait plus littéraire, plus impersonnelle. Dans ce cas, le journal constitue moins une confession ou un récit de soi qu'un mémorial, d'autant plus éloigné de l'entreprise

d'un Amiel décrivant la « méditation du zéro sur lui-même » qu'il apparaît légitimé par l'existence, à ses côtés, d'une grande œuvre. Les premiers mots du livre de Blanchot *Faux Pas* caricaturent la phrase inaugurale de toute écriture de soi par la formule paradoxale « Je suis seul » qui se nie elle-même dans la mesure où elle postule l'existence d'un « tu » qui en serait le destinataire. L'écriture intime, selon Blanchot, relève donc d'un comique de l'absurde qu'illustre parfaitement cette phrase de Pascal signalant à son tour l'aporie d'un langage voué à la performativité : « Pensée échappée. Je la voulais écrire. J'écris, au lieu, qu'elle m'est échappée ».

L'impossibilité de toute littérature à la première personne éclate, selon Blanchot, dans l'écriture du malheur, du *spleen*, dont l'énoncé littéraire détruit inévitablement l'authenticité par sa forme même. C'est le reproche que formule Valéry dans « Variations sur une pensée » (1923) à l'encontre de la célèbre formule de Pascal « Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie », dont la réussite poétique lui paraît traduire un manque de sincérité, selon l'idée que le style de l'écrivain est un artifice mensonger qui ruine toute volonté de naturel. Blanchot, quant à lui, cherchant à « sauver » Pascal comme il a dédouané l'écriture intime de Kafka de tout penchant vers la vacuité, ne prête au penseur aucune intention délibérée de faire du style ; il va plus loin encore en affirmant que le soupçon de Valéry ne vaut que dans le cas de l'écriture personnelle, et non pas pour la vraie littérature marquée par l'impersonnalité. Chez Pascal, la beauté de la langue accroît, par contraste, l'intensité de la détresse, selon l'idée que de la contrainte du vers naît la force de l'image, comme dit Montaigne dans son éloge de la sentence. Si pour Valéry le paradoxe de l'injonction exigeant de celui qui écrit à la première personne d'être sincère et naturel, ou encore de clamer sa solitude, est insurmontable, en revanche Blanchot sauve l'écriture à la première personne à condition qu'elle réalise une sorte d'absolu littéraire atteignant l'impersonnalité malgré sa forme intime.

L'interdit pesant sur l'écriture de vie, pensée par les uns comme impossible, a donc permis de se libérer de l'abus de l'écriture autobiographique dénoncée par les autres, dont la radicalité des thèses se heurte *in extremis* à la réalité des comportements – ainsi de Jacques Derrida se recueillant sur la tombe de James Joyce, mais affirmant l'incompatibilité de la littérature et de la vie, et refusant de croire à l'existence d'un référent autobiographique dans *Les Confessions* de Rousseau.

Ainsi, les deux griefs inconciliables formulés contre la littérature personnelle finissent par se rejoindre : d'un côté, Benda – et avant lui, Brunetière – et de l'autre, Blanchot – et après lui, Derrida –, aboutissent au même constat : il n'y a de littérature qu'impersonnelle.

« L'écriture et la vie, malgré tout » (20 janvier 2009)

Le troisième cours a prolongé l'examen des partis pris qui ont alimenté le débat sur la question de l'écriture de vie depuis les années quatre-vingt. Malgré les critiques et les préjugés formulés contre elle, certains écrivains ont œuvré à sa

relégitimation, en usant de différentes tactiques de contournement dont on a retenu trois exemples, présentés à rebours de la chronologie.

L'entreprise autobiographico-romanesque d'Alain Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient* (1983) fournit l'exemple d'une reconversion du Nouveau Roman à la littérature personnelle – de même que *L'Amant* (1984) et *La Douleur* (1985) de Marguerite Duras, ou encore *Enfance* (1983) de Nathalie Sarraute, dont le prologue répond aux griefs adressés par ses contemporains à la littérature personnelle. Cette tendance des nouveaux romanciers, qui s'affirme au cours des années quatre-vingt, au retour à l'écriture de vie empreint d'un discours d'autojustification, sonne comme un renoncement, une régression vers une forme de littérature que le Nouveau Roman disait dépassée. La démarche de Robbe-Grillet, dont le projet autobiographique remonte à 1976 mais n'aboutit qu'en 1983, à une époque où les interdits pesant sur l'écriture de vie commencent à s'atténuer, illustre bien les contradictions qui accompagnent cette évolution des nouveaux romanciers vers l'autobiographie. L'autojustification qu'il entreprend dans *Le Miroir qui revient* vise à présenter l'ouvrage dans une continuité par rapport à ses romans des années cinquante et soixante qu'il intègre après coup à son entreprise d'écriture personnelle, leur donnant alors une dimension subversive, en rupture avec les dogmes posés par le Nouveau Roman. Cette contradiction, cette distorsion des faits, somme toute plus chronologique que logique, lui permet ainsi de transgresser hardiment les interdits de l'époque précédente en reprenant à son compte les poncifs d'une écriture qui affirme sa croyance en la représentation, prenant plaisir à renouer avec la forme traditionnelle du récit autobiographique, sans toutefois se montrer dupe de ses « facilités » – selon les préjugés émis contre la littérature personnelle, abondante et sans effort. Si Robbe-Grillet adopte la forme autobiographique, c'est pour mieux en dénoncer les clichés et l'inadéquation d'une forme narrative dont le cadre, par la sélection et la simplification des détails prélevés au sein du fourmillement de la vie, échoue à en rendre l'épaisseur. Les contraintes imposées par le modèle du récit linéaire, causal et déterministe constituent selon lui une « pesanteur idéologique », qui donne au récit de vie une dimension historique quasi exemplaire. D'un côté le modèle romanesque, de l'autre celui du récit historique : l'écriture de vie, par son inscription dans le champ littéraire, échoue dans sa visée de saisie authentique de l'existence. Face à cette incapacité de la langue littéraire à dire la vie intérieure sans la transformer en « vie reçue » – comme on parle couramment d'« idée reçue » –, Robbe-Grillet a fait le choix d'assumer la fable, en organisant les dispositifs fictionnels comme autant d'opérateurs de vérité.

Il existe une autre voie entre la résignation à raconter une « vie reçue » et le parti pris de la fiction mise au service de la vérité du souvenir : elle est incarnée par l'entreprise menée dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, dont la mise en garde liminaire *« Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman »* désigne d'emblée l'autobiographie comme un repoussoir. Pour Barthes comme pour Robbe-Grillet, l'ennemi est le récit en tant que tel, qui mine de l'intérieur

toute entreprise d'écriture de vie ; mais l'issue choisie par Barthes consiste au contraire à tenter de « casser » le récit, de l'éparpiller, de le disséminer, en s'appuyant en particulier sur ce qu'il appelle des « anamnèses », c'est-à-dire des phrases juxtaposées, conçues sur le modèle du *haïku* japonais, et dont l'accumulation, loin d'aboutir à un récit continu, produit des listes de détails insignifiants, non intégrés à un cadre interprétatif. Ces anamnèses sont autant de « biographèmes » qui permettent à l'écrivain de dire la vie sans la raconter, de rester dans l'impersonnel sans céder à la fiction. Ces biographèmes conçus comme des anamnèses factices appliquées aux hommes dont Barthes écrit la biographie dans *Sade, Fourier, Loyola* (1971) construisent une image de l'auteur – qu'il s'agisse de Barthes lui-même ou des écrivains sur qui il écrit – prenant corps à partir d'une pluralité de détails sans cohérence, d'extraits de vie qui, hors de tout récit unifiant, hors de tout destin, gardent leur insignifiance : « une vie trouée, en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre », et qui s'épargne cette « cochonnerie de l'écriture » qu'est le *flumen orationis*, la linéarité du discours, le « nappé de la parole » inhérent à tout récit de vie.

Les exemples de Robbe-Grillet et de Barthes ont permis de montrer que les interdits qui pèsent sur l'écriture de vie à l'époque moderne et postmoderne concernent plus particulièrement le récit, en tant que celui-ci est surdéterminé par le modèle romanesque et donc susceptible de mener à la falsification littéraire.

« Le récit en question » (27 janvier 2009)

Le troisième exemple de contournement des dangers supposés de l'écriture de vie est celui de *Nadja* d'André Breton (1927-1928), qui constitue un jalon important dans l'histoire du renouveau des pratiques de la littérature personnelle au XX^e^ siècle, depuis le défi relevé par le roman proustien de rassembler tous les fragments d'une vie jusqu'aux écritures de vie contemporaines privilégiant l'ébauche, la lacune, la juxtaposition.

Le point de départ de l'entreprise de Breton est le constat d'une incompatibilité entre la littérature et la vie, lieu commun de la modernité que le surréalisme a lui-même contribué à radicaliser. Dans l'« Avant-dire » ajouté en préface à *Nadja* en 1963, Breton affirme la vanité de toute écriture de soi, au nom de la fidélité à la vie. La question posée dès l'*incipit* de l'œuvre « Qui suis-je ? », qui relève d'une problématique autobiographique, est remplacée à la fin de l'histoire de Nadja par la question « Qui vive ? », avant que la toute dernière partie du livre ne s'ouvre sur une dénonciation de la littérature et de sa déficience au regard de la vie. La fin de l'œuvre met en évidence le caractère inconciliable de deux temporalités qui ne peuvent que se heurter, sans s'accorder : celle de l'écriture, entreprise « de longue haleine », et celle « de la vie *à perdre haleine* », telle que Breton la conçoit et dont l'urgence qu'elle traduit fait écho à la célèbre formule finale : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas. » La haine de Breton pour ce temps que l'écriture vole

à la vie traduit un vitalisme qui s'exprime paradoxalement au cœur même du livre, par l'utopie du livre ouvert « battant comme une porte ». Le récit selon Breton est sauvé de l'affabulation par la fidélité au hasard qui seul peut préserver le mouvement de la vie ; il occupe un espace hors littérature obéissant à des impératifs antilittéraires, qui relèvent du documentaire et de l'observation médicale : ainsi, les photographies se substituent aux descriptions, tandis que le témoignage s'affirme par une intention d'en rester à l'attestation de la part d'un écrivain qui se qualifie de « témoin hagard » des faits.

Blanchot sauve *Nadja* de sa condamnation sans appel de la littérature personnelle en le rangeant dans la catégorie du « récit », qu'il oppose dans *Le Livre à venir* au « journal intime ». Or c'est justement le récit, en tant qu'il est le vecteur de l'affabulation romanesque, qui est visé par les critiques formulées par Robbe-Grillet, Barthes et Breton à l'encontre de la littérature personnelle. Cette contradiction peut s'expliquer de deux manières : d'abord si l'on tient compte du fait que Blanchot écrit *Le Livre à venir* avant que ne soit publié l'« Avant-dire » à *Nadja*, en 1963, où Breton est le plus virulent à l'encontre de la littérature et du récit ; mais surtout, et plus fondamentalement, cette contradiction apparente sur la valeur du récit – solution pour Blanchot, impasse pour Breton, Barthes et Robbe-Grillet – illustre un changement de paradigme qui affecte la littérature et ses pratiques entre les années cinquante et les années soixante-dix. Pour Blanchot en effet, le récit va à l'essentiel, il s'oppose au simple constat, à la notation, au reportage ; en ce sens, bien que le cœur du livre soit constitué d'un journal dont le projet affiché est de s'en tenir au constat, *Nadja* livre un récit capable de saisir la démesure du réel, et qui déborde son simple enregistrement : « Le hasard n'a pas sa place dans le constat quotidien du journal ». Blanchot accorde ainsi au récit un pouvoir que Barthes et Robbe-Grillet lui dénieront ; il défend une conception somme toute encore romantique du récit comme seul capable d'accueillir le vrai hasard, la surprise qui bouleverse la chronologie mesurée du quotidien, tout ce qui « déchire le tissu de la vie », selon une métaphore commune aux trois auteurs malgré leurs conceptions diamétralement opposées du récit, seul apte à saisir l'épaisseur de la vie selon le premier, tandis qu'il est un obstacle à l'écriture de la vie selon les deux autres. Cette opposition viendrait en réalité d'une compréhension différente de cette « vie » que la littérature se donne pour projet d'écrire : pour Blanchot, la vie que saisit le récit de *Nadja* est l'événement qui tranche, la surprise, le hasard, la catastrophe, l'excès, ou encore « la vie à perdre haleine » selon les termes mêmes de Breton ; pour Barthes, la vie qui échappe à tout récit, c'est la vérité de l'émotion, de la sensation, du corps, qu'il a reproché aux surréalistes d'avoir manquée – c'est le « corset imposé à la syntaxe » qu'il dénonce chez Breton.

Une autre innovation du récit de vie de *Nadja* est l'usage de la photographie, passé sous silence par Blanchot alors qu'il fait de Breton un précurseur. Barthes placera ce procédé d'intrusion photographique au cœur du projet autobiographique dans son *Roland Barthes par Roland Barthes* ; puis dans *La Chambre claire*, l'essai sur la photographie se mue en récit du deuil de la mère, dont la photographie est

pourtant absente. C'est aussi sur l'absence d'une photographie que s'ouvre *L'Amant* de Marguerite Duras. Le récit de vie avec photographies se développe à la fin du XX^e^ siècle parallèlement au genre du témoignage, au point qu'il est aujourd'hui surreprésenté. Ce genre de la « vie illustrée », comme on pourrait le qualifier, adopte la forme de l'autopsie (« vue par soi-même ») qui manque au témoignage contemporain. Les ouvrages de l'écrivain allemand W. G. Sebald offrent une bonne illustration des usages de la photographie dans le récit de vie contemporain ; dans *Les Émigrants* (1992) et *Austerlitz* (2001) en particulier, les photographies sont présentées sous la forme de vignettes disséminées à travers le texte, et dont le statut est ambigu : plutôt qu'à des illustrations, elles s'apparentent à des indices qui authentifient le récit, mais l'absence de légende et de crédit photographique les place d'emblée à la frontière de la fiction et de l'histoire. En outre, la présence de photographies au sein des récits qui renvoient au passé impossible de la Shoah met en évidence le lien essentiel entre la photographie et la mort.

Trois tactiques de réhabilitation du récit de vie ont donc été dégagées : le recours à la fable prôné par Robbe-Grillet, le recours au fragment utilisé par Barthes, et le recours à la photographie comme moyen d'authentification chez Breton.

« Comment ne pas écrire la vie ? » (3 février 2009)

Le récit de vie, calqué sur le modèle du récit de fiction, donne l'illusion de sa complétude alors même qu'il sélectionne et combine les éléments d'une vie de manière à nouer une intrigue qui impose une nécessité à des faits contingents. Dans la mesure où le récit de vie est toujours reconstruction de la mémoire, peut-on réellement « écrire la vie » ? À ce stade de la réflexion, il nous est pourtant apparu que la question gagnerait à être inversée : peut-on ne pas écrire la vie ? Est-il possible d'échapper au récit de vie ? La vie n'est-elle pas un récit ? En effet, la définition de la vie comme récit est devenue un lieu commun du discours contemporain. Ainsi, après la dénonciation des abus de la littérature personnelle, puis de son aporie, il faudrait envisager l'apologie contemporaine du récit de vie en même temps que l'inévitable résistance qu'elle suscite.

Dans un article intitulé *« A Fallacy of Our Age. Not every life is a narrative »* (2004), le philosophe anglais Galen Strawson s'élève contre ce qu'il présente comme une théorie dominante de l'époque actuelle liant indissolublement subjectivité et narrativité. La théorie du moi comme récit est associée en France à Paul Ricœur et à la conception de l'expérience du temps liée à la forme du récit qu'il développe dans sa trilogie *Temps et récit*. Selon cette thèse « narrativiste », le propre de l'homme résiderait dans la conscience qu'il a de lui-même comme être temporel, doté d'une histoire : le récit serait le moyen par lequel il donne un sens à sa vie, en fournissant un cadre temporel aux événements contingents qui la composent. L'idée que notre expérience du moi est essentiellement narrative est dominante chez les philosophes anglo-saxons comme Charles Taylor ou Alasdair

MacIntyre ; selon eux, c'est la cohérence du récit de soi, le point de vue d'ensemble unifiant la narration, qui donne un sens moral à la vie : il n'y aurait pas de « vie bonne » sans unité narrative. Galen Strawson dénonce cette confusion d'une description psychologique, à caractère rétrospectif, selon laquelle le moi est un récit, et d'une prescription morale, éthique, à visée prospective, affirmant que l'appréhension narrative de la vie est nécessaire pour bien vivre.

Roquentin déclare dans *La Nausée* : « Un homme, c'est toujours un conteur d'histoires […] il cherche à vivre sa vie comme s'il la racontait. Mais il faut choisir : vivre ou raconter ». C'est pourtant le fait de ne pas vivre sa vie comme un récit qui donne la « nausée » à Roquentin. La thèse sartrienne tient ainsi en balance deux positions contraires : d'un côté, l'aliénation aux contraintes du récit ; de l'autre, la perte du sens, l'angoisse existentielle qui naît de l'absence de récit de vie.

« Le moi comme récit ? » (10 février 2009)

La théorie du moi narratif a été analysée et débattue, à partir des éléments de réflexion fournis par le philosophe Galen Strawson et par Sartre dans *La Nausée*.

La tirade de Roquentin contre le récit de vie peut être interprétée à partir de *L'Être et le Néant* : si on vit sa vie comme un récit, on se condamne à la mauvaise foi, à l'inauthenticité, on renonce à sa liberté. Le choix posé par Roquentin « vivre ou raconter » est tranché par Sartre dans le sens de la vie, c'est-à-dire de la liberté et de la contingence de l'existence, qui ne se soumet pas aux nécessités du récit. Mais *La Nausée* propose une autre théorie de la vie comme récit autour du personnage d'Anny dont le récit de vie se présente comme un récit poétique, discontinu, composé d'une « suite de moments parfaits », qui rappelle de ce point de vue l'écriture proustienne. Sartre dénonce ainsi le modèle du récit de vie linéaire qui limite les possibles au fur et à mesure qu'il avance, pour lui substituer un modèle de roman ouvert que l'on pourrait qualifier de « picaresque », selon le dispositif narratif du carrefour, qui est la contrepartie de l'éthique sartrienne de la liberté et de l'engagement. Dans *Les Mots*, Sartre avoue l'impuissance qui résulte de cette conception de la vie comme récit : « L'appétit d'écrire englobe un refus de vivre » écrit-il dans une formule qui renvoie à l'alternative énoncée par Roquentin « vivre ou raconter ». S'il est difficile de soutenir la thèse psychologique de la vie comme récit sans engager une thèse éthique qui dit la moralité de cette posture, en revanche il est possible de défendre la thèse éthique sans adhérer à la thèse psychologique : c'est ce qu'illustre le personnage d'Anny dans *La Nausée* dont l'éthique d'une « vie bonne » est le résultat non pas de la thèse psychologique de la vie comme récit, mais d'une ascèse menée selon le modèle d'Ignace de Loyola.

Cette « reconfiguration éthique de la vie », selon les mots de Ricœur, est au fondement de l'écriture de conversion telle que la pratique saint Augustin dans ses *Confessions*, ou encore des écrits des moralistes concevant le récit de vie comme

maîtrise de soi. Dans *Soi-même comme un autre*, Ricœur propose une distinction entre l'identité *idem* et l'identité *ipse* qui recoupe d'une certaine manière celle que Galen Strawson établit entre thèse psychologique et thèse éthique : d'un côté, l'identité de la permanence, l'invariance ontologique ; de l'autre, la constance morale, celle de la parole donnée en quelque sorte, pour reprendre une idée chère à Montaigne pour qui l'identité du moi se définit par la fidélité à cette parole. Ainsi, pour Ricœur, c'est bien le récit du moi qui lie ces deux faces de l'identité, les place dans une continuité malgré leur possible conflit. Ce discours à la fois descriptif et prescriptif, qui domine actuellement les sciences humaines et définit l'homme comme un être de narration, traduit l'émergence d'une subjectivité moderne liée à la mort de Dieu et à l'empire du roman : désormais sans transcendance, la temporalité de la vie se conçoit sur le mode du récit organisé autour d'un début, d'un milieu et d'une fin. C'est cette conception du récit répondant à une visée rédemptrice et contribuant à substituer la vie littéraire, la vocation, à la vie religieuse, que refuse Sartre et contre laquelle Galen Strawson s'inscrit en faux.

Selon Strawson en effet, la cohérence narrative n'est pas l'unique manière pour le moi de se penser dans le temps : il existe des vies bonnes qui ne font pas l'objet de récits cohérents et ordonnés, mais s'organisent selon le modèle de la liste ou du *curriculum vitae*. L'identité personnelle n'exige pas le récit continu, et la cohérence peut naître hors du récit. Chez Montaigne par exemple, le mouvement de la vie est décrit comme une marche au hasard, comme un « mouvement d'ivrogne, titubant, informe » ; la discontinuité du moi – « moi à cette heure et moi tantôt sommes bien deux » – n'exclut pourtant pas une identité que le livre contribue à fixer. À la cohérence du moi, s'opposent donc les intermittences, les aléas, les péripéties, qui rendent difficiles les épreuves de reconnaissance : Henry James relisant un de ses livres de jeunesse avoue ne pas se sentir le même que celui qui l'a jadis écrit, selon ce même sentiment d'inquiétante familiarité que celui qu'éprouve le narrateur proustien en découvrant son article dans *Le Figaro*. C'est donc la preuve qu'il existe, selon Galen Strawson, deux manières d'être dans le temps : les êtres dits *diachroniques* se définissent par rapport à une continuité, tandis que les *épisodiques* se perçoivent dans une discontinuité. Cette distinction est liée à l'existence de deux types de narrativité : l'une *organique*, jouant sur le développement structuré d'une intrigue, et l'autre *épisodique*, faite de ruptures et de fragments.

Roman organique, roman épisodique : l'alternative a alimenté la querelle entre Bourget, théoricien du roman d'analyse à la française tel que *La Princesse de Clèves*, dont il oppose la composition à celle des romans *épisodiques* à l'anglaise, selon George Eliot, ou à la russe, sur le modèle dostoïevskien, et Thibaudet, partisan du roman à composition desserrée, qui fait concurrence, dans son foisonnement, à l'état civil et à la nature, et dont le modèle serait *L'Éducation sentimentale*. « Le vrai roman n'est pas composé, il est déposé » affirmait Thibaudet ; il donne l'image d'une « génération humaine qui coule ».

« La discontinuité du moi à l'épreuve de la honte, de l'amour et de la mort »
(17 février 2009)

L'opposition entre le récit de vie *organique*, caractérisé par la continuité et la progression narratives, et le récit de vie *épisodique*, cadre de la discontinuité du moi, recoupe la distinction canonique entre d'une part l'autobiographie, le grand récit de vie sur le modèle des *Confessions* de Rousseau, et de l'autre, l'autoportrait, récit épisodique fait de micro-récits centrés sur des morceaux de vie à la manière de Montaigne. On peut la comparer aussi à la distinction proposée par Coleridge – qu'il emprunte à Schlegel – entre l'œuvre *organique*, dont le développement se conçoit sur le modèle de l'arborescence et s'illustre par la formule *« Such as the life is, such the form »*, et l'œuvre *mécanique*, dont la création répond à un artefact, proche des techniques d'ingénieur, sur le modèle des poèmes de Baudelaire ou de Poe.

Selon l'opposition établie par Strawson entre êtres *diachroniques* et êtres *épisodiques*, on a proposé de classer les expériences de l'identité décrites par Montaigne, Stendhal et Proust du côté de l'*épisodique*, tout en observant la présence, chez ces trois auteurs, de moments narratifs qui révèlent, au sein même de la discontinuité, la permanence du moi. On a ainsi dégagé trois thèmes, trois types d'épisodes narratifs qui constituent autant d'objections à la thèse de la discontinuité du moi que ces œuvres mettent en scène : il s'agit des moments où le récit dit la honte, la mort, et le désir amoureux.

En ce qui concerne les moments de honte, le moi actuel du narrateur s'y montre solidaire du moi passé qui en fit l'expérience. Le cas de Jean-Jacques Rousseau est exemplaire : l'épisode du vol du ruban dans les *Confessions* révèle une conscience encore chargée des sentiments qui agitèrent Rousseau enfant, dans une culpabilité persistante, comme si la honte arrêtait le temps. Certes, l'entreprise menée dans les *Confessions* témoigne d'un esprit diachronique et narratif qui ne caractérise ni Montaigne, ni Stendhal, ni Proust. Cependant, on trouve chez ces auteurs le récit d'épisodes de honte tout aussi marquants, dont l'analyse permet de dégager un noyau de cohérence, d'unité du moi, par-delà le temps et la discontinuité : la honte est un sentiment qui refuse le principe de la prescription.

Pourtant, force est de constater l'absence de honte durable dans la *Vie de Henry Brulard* ; Stendhal évoque bien des humiliations, par exemple lorsqu'il orthographie mal le mot *cela* devant son cousin, mais la honte a été bue : « Je suis un autre homme » écrit-il en conclusion de l'épisode. La formule dépasse ici le cliché littéraire signifiant la conversion, la révolution intérieure d'un être, pour désigner tout simplement l'oubli de ce qu'on a été. On trouve bien d'autres exemples chez Stendhal de l'absence de honte durable : on pourrait citer le récit du fiasco du narrateur auprès de la belle Alexandrine dans *Souvenirs d'égotisme*, ou encore l'épisode du duel arrangé, dont le récit dramatise le sentiment de honte alors éprouvé par le jeune homme, mais insiste sur l'idée que toute trace de son remords, pourtant profond, a alors disparu : « En écrivant ceci, j'éprouve la sensation de

passer la main sur la cicatrice d'une blessure guérie ». L'image de la cicatrice, signe de reconnaissance de soi à soi, révèle bien une discontinuité. Ces exemples montrent que Stendhal voit dans le souvenir des moments de honte passée un passage obligé du récit traditionnel ; même si ces épisodes l'ont durablement marqué, la conclusion qu'il y apporte indique que les hontes et les remords sont éphémères.

Chez Proust, il y a peu de moments de honte durable. Nous avons eu l'occasion l'an dernier d'évoquer l'épisode des *Jeunes filles en fleurs* où le narrateur apprend, bien des années après les faits, par des propos rapportés, que M. de Norpois a perçu en lui l'esquisse d'un geste d'extrême complaisance – un baisemain reconnaissant – qu'il avait pourtant soigneusement réprimé lorsque l'ambassadeur lui avait promis de parler de lui à Mme Swann. La rougeur du héros proustien lorsqu'on lui rapporte les propos de Norpois atteste de l'identité du moi passé et du moi présent : les souvenirs honteux seraient donc des contre-exemples à la thèse de la discontinuité du moi.

Une autre objection à cette discontinuité du moi est fournie par la pensée de la mort. Montaigne, dans le chapitre « De la gloire », associe la honte, la douleur et la crainte de la mort comme les sentiments qui caractérisent le moi dans sa cohérence. Il insiste sur le fait qu'on ne peut raconter une vie sans savoir quelle mort la conclut. C'est la mort, en effet, qui donne le sens de la bonne et de la mauvaise vie : « Qu'il ne faut juger de notre heur qu'après la mort », selon la conclusion de l'un des premiers chapitres des *Essais*. « Mais il m'est avis que c'est [la mort] bien le bout, non pourtant le but de la vie », écrit-il encore au livre III dans « De la physionomie » : tout se joue dans l'alternative du bout et du but. La réflexion de Montaigne sur la mort se prolonge au chapitre suivant, « De l'expérience », par un raisonnement quasi sophistique qui s'élève contre l'idée d'une mort du moi s'opposant à la vie, en s'appuyant sur une sorte de prosopopée par laquelle l'esprit rappelle à l'imagination qu'on ne meurt jamais d'un coup : « J'ai des portraits de ma forme de vingt et cinq, et de trente-cinq ans ; je les compare à celui d'asteure, combien de fois ce n'est plus moi ! »

Cependant, face à la mort, même un être épisodique tel que Stendhal montre qu'il n'a pas changé. Dans le chapitre III d'*Henry Brulard* où il évoque, après l'avoir longtemps différée, la mort de sa mère, l'écriture révèle la permanence de la douleur, du deuil et de l'amour par une formule qui constitue un exemple quasi unique d'objection au caractère épisodique de Stendhal : « J'avais absolument le même caractère qu'en 1828 en aimant à la fureur Alberthe de Rubempré ». Ce même constat de permanence du moi est formulé au moment où il dit l'énorme jouissance éprouvée à la mort de Louis XVI : « Je fus saisi d'un des plus vifs mouvements de joie que j'aie éprouvés en ma vie. Le lecteur pensera peut-être que je suis cruel mais tel j'étais à dix ans, tel je suis à cinquante-deux ». Il y a là comme un noyau de l'identité, une stabilité, une solidarité qui, même si elle ne prend pas la forme d'un grand récit, témoigne de la permanence du moi.

« Le récit comme chasse » (24 février 2009)

Au regard de l'actuelle *doxa*, selon laquelle toute vie, et *a fortiori* la vie bonne, requiert le récit, Montaigne, Stendhal et Proust font figure d'exceptions. Leurs récits de vie ne se présentent pas comme des récits organiques, dialectiques, composés, mais plutôt comme une suite d'épisodes souvent fragmentaires, enchâssés, voire interrompus.

Ainsi, les *Essais* proposent une série d'autoportraits, tandis que Stendhal réunit dans la *Vie de Henry Brulard* et dans *Souvenirs d'égotisme* des ébauches d'autobiographies avortées, et que Proust compose la *Recherche du temps perdu* avec des bribes de souvenirs involontaires. Pour autant, le moi n'y est pas fuyant, ni éphémère : malgré l'absence d'adhésion entre le récit et la vie, malgré une mobilité universelle et une relativité généralisée de l'objet et du sujet, quelques points d'attache très forts suffisent à relier l'écriture et la vie, et à donner une cohérence à l'identité. L'image de deux surfaces mobiles l'une par rapport à l'autre, mais liées ensemble par ce que Lacan a appelé des « points de capiton », selon une métaphore textile dont on a déjà pu éprouver la justesse, permet d'envisager le texte comme un réseau d'épisodes marquants qui attestent la permanence du moi et suffisent à tramer une ébauche de narrativité : manifestations du « hasard subjectif » chez Breton, souvenirs involontaires et intermittences du cœur chez Proust, moments de honte, d'anticipation de la mort, de rencontre du désir chez Rousseau, Stendhal, Proust et Montaigne.

Le récit de vie selon Stendhal est constitué de menus épisodes qui forgent à l'être épisodique un caractère, un tempérament identique au fil des cinquante années qu'il retrace ; se remémorant les femmes qu'il a aimées, Stendhal remarque une certaine constance, entre 1788 et 1836, dans sa « manière d'aller à la chasse du bonheur », selon une formule tirée d'un aphorisme d'Helvétius : « Chaque être jeté sur cette terre part tous les matins à la chasse du bonheur ». La « chasse du bonheur » : voilà le caractère commun à Brulard, Beyle et Stendhal, qui fait écho à la morale proustienne énoncée dans *Albertine disparue* selon laquelle il est « naturel et humain » que chacun cherche son plaisir là où il peut le trouver. Que la force du désir est constitutive de l'être, qui aime toujours de la même manière, c'est encore ce qu'illustre parfaitement l'histoire de Manon Lescaut dans le roman de Prévost, dont la composition cyclique, qui rappelle en cela les lais et les cycles des chansons de geste, est fondée sur la répétition d'une même intrigue amoureuse dont seul change le protagoniste masculin. Dans la *Vie de Henry Brulard*, la première passion amoureuse du narrateur pour une actrice, M^lle^ Kubly, donne lieu à un récit conçu comme une fable suivie d'une morale conclusive définissant une constante du comportement stendhalien : « J'ai le tempérament mélancolique ». L'anecdote illustre en effet la fuite devant le bonheur, à l'issue d'une chasse qui fait manquer sa proie à l'amoureux.

Dans la *Recherche*, le récit met en place de telles boucles narratives, centrées sur des épisodes féminins conçus sur le mode de la poursuite baudelairienne d'une passante inconnue, d'une silhouette fugitive qui attise le désir du héros : ainsi tour à tour de M^me^ de Guermantes, de M^lle^ de Stermaria, d'Albertine, selon une « sorte de ligne que suivait mon caractère », précise le narrateur proustien.

Cette « chasse du bonheur » qui manque sa proie définirait alors chez Stendhal comme chez Proust un trait invariant du caractère qui fournit une ligne directrice au récit de vie, révélant au passage l'affinité originelle du récit et de la chasse. Les étapes élémentaires de tout récit – le départ, la quête, le guet, l'attente, l'attaque, la capture, le retour victorieux – miment la geste immémoriale du chasseur, selon un paradigme cynégétique analysé par la critique contemporaine, de Terence Cave à Carlo Ginzburg. La chasse constituerait le prototype d'un certain mode d'accès à la connaissance sur lequel repose aussi l'acte de lecture conçu comme la reconnaissance de signes, de traces, d'indices dont l'identification permet la reconstitution d'événements passés. Se dessine ainsi une figure de lecteur appliquant une méthode de reconnaissance indicielle dont l'historien Carlo Ginzburg a montré qu'elle est commune au chasseur déchiffrant le récit du passage de l'animal à partir de ses empreintes, au devin, au détective, au médecin et à l'historien de l'art. C'est l'art de l'induction permettant la reconnaissance presque intuitive à partir de menus indices que possède Ulysse, grand chasseur, modèle du lecteur et du détective, modèle enfin de l'individu moderne tel qu'il apparaît dès la fin du Moyen Âge, sous les traits de Montaigne cherchant son moi dans les livres et se forgeant une subjectivité au gré de ses lectures.

Pour des tempéraments épisodiques tels que le sont Montaigne – le seul vrai chasseur des trois –, Stendhal et Proust, le récit de vie consiste en une suite de péripéties erratiques reproduisant une forme élémentaire du récit, une structure narrative répétitive, qui a partie liée avec la définition d'une identité. Ainsi, la théorie du moi fragmentaire résiste mal au constat formulé par Montaigne que « Moi à cette heure et moi tantôt nous sommes bien un ».

« De Stendhal à Barthes : l'être épisodique à l'épreuve du deuil » (3 mars 2009)

Le projet stendhalien d'écrire la vie tend à rassembler les événements disparates d'une expérience discontinue dans une narration totalisante, à leur imposer une forme dont *Souvenirs d'égotisme* et la *Vie de Henry Brulard* illustrent la quête, toujours inachevée et toujours recommencée, plutôt que l'aboutissement. Le projet d'une vérité et d'une identité que le récit de vie serait chargé de faire naître est annoncé dès le début d'*Henry Brulard* : « Je devrais écrire ma vie, je saurai peut-être enfin, quand cela sera fini dans deux ou trois ans, ce que j'ai été ». Galen Strawson, classant Stendhal parmi les épisodiques, lui reconnaît pourtant des « éclairs diachroniques » : ces moments où le récit autobiographique fait le constat d'une permanence du moi et qui constituent la trame de la *Vie de Henry Brulard*.

On en trouve encore un exemple au moment où Stendhal évoque ses premières lectures de mauvais romans qui marquent pour lui la découverte de la volupté, et auxquelles il attribue la naissance de sa « vocation » : « Je sens cela en 1835 comme en 1794 », indique-t-il. Ces pages sur la vocation littéraire moquent l'emphase du jeune Brulard et son ambition de « vivre à Paris et [de] faire des comédies comme Molière ». Malgré le constat de la permanence d'un caractère qui s'est forgé dans les lectures de l'époque, le refus de l'emphase et de la *« self importance »* distingue le Stendhal de 1794 se rêvant poète maudit de celui de 1835 qui traite avec ironie l'« égotisme » de Chateaubriand et de Rousseau. Cette réticence se traduit également par une incapacité à parler de ses émotions, et particulièrement des moments de bonheur. La *Vie de Henry Brulard* se heurte à l'aphasie et au refus de « faire du roman » : le récit s'abolit dans « un intervalle de bonheur fou et complet » qui reste ouvert, Stendhal en renvoyant la narration « à un autre jour », envisageant un moment de « tracer un sommaire » et enjoignant le lecteur de « sauter cinquante pages », pour finalement renoncer au projet d'écrire le bonheur.

L'échec du projet autobiographique tient donc au refus de mettre en récit ce qui ne peut se dire sans ironie, de se prendre pour un personnage de roman et d'avoir la prétention de concevoir sa vie comme un destin. Ainsi, même chez des esprits épisodiques comme Stendhal, Proust et Montaigne, qui refusent l'emphase du récit, la permanence du moi se construit à partir de « capitons », selon le mot emprunté à Lacan, de « faits précipices » tels que les a définis Breton, ou encore d'« anamnèses » comme aurait dit Barthes.

La publication récente de deux textes intimes de Roland Barthes, non destinés à être diffusés, *Carnets de voyage en Chine* (1974) et *Journal de deuil* (1977-1978), incite à déplacer pour un moment la réflexion de nos trois auteurs vers Barthes, en raison de l'éclairage qu'apporte à la question de l'écrit de vie le *Journal de deuil*.

En effet, le texte de Barthes offre, à un degré d'intimité déconcertant, l'analyse à la première personne d'un deuil qui vérifie en quelque sorte par l'absurde la thèse du lien essentiel qui unit le récit et la vie : dans la mesure où l'écrit de deuil refuse la vie, le passage du temps, il interdit le récit. Le choc éprouvé par Barthes à la mort de sa mère, alors qu'il avait soixante ans, est aussi violent que celui que décrit Stendhal dans *Henry Brulard* : « Ici commence ma mortalité » écrit-il, tant il est vrai que la mort de la mère rend possible et annonce de ce fait la mort du fils. L'assomption de la mortalité est un motif insistant du *Journal de deuil*. Cette conscience du passage du temps que met au jour l'écrit de deuil illustre en négatif – c'est-à-dire par son refus – le lien entre le récit et le temps : céder au récit, ce serait nier l'arrêt que provoque la mort, accepter le passage du temps et donc faire son deuil. Barthes conclut ainsi à l'incompatibilité du deuil et des mots : « Je ne veux pas en parler par peur d'en faire de la littérature – ou par peur que c'en soit ».

Il y a bien de l'écriture, mais elle se présente comme pure répétition de l'instant et s'inscrit dans le refus de la durée, avec la volonté affichée d'arrêter le temps et d'attendre la mort. Le deuil refuse la littérature alors même que celle-ci a son origine

dans l'expérience de la mort : il y a là un paradoxe dont Roland Barthes se tire par le choix d'une écriture épisodique, faite de moments décousus et d'intermittences, de petits traits de vie se heurtant à des hasards, des détails, des rencontres, qui font naître l'émotion et contribuent, par une sorte de comble, à rendre momentanément la mère à la vie. Le texte de Barthes montre à quel point le deuil est l'empire de l'émotion : « Mon deuil se réduit à l'émotivité » constate-t-il. *Le Journal de deuil* illustre mieux qu'aucun écrit de vie le refus de l'intrigue, tant le deuil apparaît comme une expérience « insusceptible d'aucune dialectique narrative ».

« Le Journal de deuil de Roland Barthes : un écrit de vie paradoxal ? »
(10 et 17 mars 2009)

Ces deux cours ont approfondi la réflexion sur le *Journal de deuil* de Roland Barthes. En premier lieu, l'écrit de deuil nous est apparu comme l'envers du récit de vie, par son refus du temps, qui signifierait l'atténuation du deuil, la consolation. L'écrit de deuil reste délibérément dans le retour du même, dans un « chagrin immuable et sporadique ». Dans *Albertine disparue*, l'épisode du deuil illustre au mieux le principe de la multiplicité des moi à travers la saisie d'une collection d'instantanés de la défunte qui transforment le deuil en retour incessant du même : le narrateur proustien fait le deuil d'une multiplicité d'Albertine successives.

Dans le deuil, le sujet fait l'expérience d'un temps immobile parce que toujours recommencé, et donc inaccessible au flux de la narration. Le deuil se définit comme l'expérience d'une répétition, d'une platitude perpétuelle du temps et de l'espace, à l'image de ces paysages mornes et sans horizon qui servent de métaphore à la mélancolie baudelairienne dans certains poèmes en prose du *Spleen de Paris*. Ce sentiment d'un présent répété à l'infini, qui est le premier *leitmotiv* du *Journal de deuil*, est chez Baudelaire une source de l'inspiration poétique, sous les traits de cette « condamnation à vivre à perpétuité » qui, selon les termes de Jean Starobinski, caractérise la mélancolie. Le rapport entre la mélancolie et l'immortalité prend deux formes : ne pas pouvoir mourir d'un côté, et de l'autre, découvrir dans la mort un au-delà qui perpétue la vie. Cette errance perpétuelle est celle à laquelle est condamné le Juif errant, dont le mythe est évoqué dans le poème « Les Sept Vieillards ». Les images baudelairiennes de la mort impossible et de l'errance qu'elle provoque se retrouvent sous la plume de Barthes évoquant la « mer de chagrin » qui le submerge.

Ce rejet du récit se comprend aussi comme un refus de faire signifier le deuil, de dialectiser son expérience par le biais de la narration. Il s'agit au contraire de s'en tenir aux émotions, de saisir en souvenir, par un geste très proustien, chaque visage de la défunte qui ressuscite à la vue d'un objet, d'un détail. Les images cinématographiques jouent dans *Journal de deuil* un tout autre rôle que dans *La Chambre claire* qui oppose le *« punctum »* de la photographie au peu d'intérêt suscité par le cinéma : les images des films provoquent des réminiscences intégrales

chez le sujet en deuil, dont le moi passé, en relation avec le défunt, est prêt à ressusciter tout entier au moindre stimulus. D'où l'angoisse, partagée par Barthes et par le narrateur proustien, de vivre un jour l'atténuation de ces émotions liées au deuil, l'horreur d'un temps qui, redevenu mobile, précipiterait l'oubli. Barthes décrit avec effroi la construction affolée de l'avenir qui suit la mort d'un être, cette projection des individus dans le temps qu'il désigne sous le nom d'« aveniromanie » et qui s'oppose si violemment au temps immuable du deuil en brisant le scénario du chagrin sans trêve.

Pourtant, le *Journal de deuil* témoigne que, malgré le déni du temps, le deuil a bien eu lieu, et il en consigne soigneusement les étapes à mesure que deuil et chagrin s'inscrivent dans une histoire. Le vrai deuil commence pour Barthes avec la lecture de Proust, et le projet d'écrire un livre sur sa mère composé autour de la photographie, avec cette fois l'acceptation que l'écriture vienne dialectiser le chagrin et accomplir le deuil. Ce texte sur la mère défunte, qui s'écrira sous le titre *La Chambre claire*, témoigne de « l'accession du chagrin à l'actif », selon les mots de Barthes, nourri de la lecture du *Nietzsche* de Deleuze, ou pour le dire en termes barthésiens, de la résolution du deuil en *Vita Nova* par un scénario qui ne consiste pas en la négation du deuil, mais en sa transformation en une vie transfigurée par le chagrin. Ce mouvement de sortie du deuil passe par un moment obligé de vide, d'anéantissement du moi, auquel Barthes donne des noms savants, volontiers exotiques, tels que *vacillation, fading*, expérience *zen* ou encore *satori*, qui tous désignent le « sentiment du passage de l'aile du définitif » qui caractérise ce moment de flottement entre un état émotif de deuil éphémère, déjà fugitif, et l'installation d'une sorte de paix durable, d'éternité atone qui lui donne une impression de vertige, comme devant un trou. Ce passage du deuil à la mélancolie, analysé par Freud, est mis en scène par le narrateur proustien qui décrit dans *Albertine disparue* la sortie d'une circularité du regret et des souvenirs sans cesse renouvelés, s'alimentant les uns les autres, comme une amputation de la mémoire, une amnésie soudaine, provoquant une sensation de vide. Par cette ascèse que s'impose le sujet en sortie de deuil, il échappe à cette seconde perte que réalise le « succès du deuil » selon le scénario freudien, en prolongeant l'égotisme du deuil sans le trahir. Le langage se présente alors comme la possibilité d'ériger un monument au deuil que l'on quitte, comme une assomption qui le transforme en un mouvement actif et constructif : ce qui était intolérable quand le discours classait le deuil devient acceptable dans la transfiguration par l'écriture.

Le deuil constitue, chez Barthes comme chez Proust, une preuve du caractère épisodique du moi qui est décrit de manière à la fois diachronique et synchronique : du point de vue synchronique, au rythme d'une journée ou d'une semaine, le désir peut renaître dans le deuil, comme le montre l'épisode des « Intermittences du cœur » dans la *Recherche* ; au niveau de la diachronie, à l'échelle d'une vie, l'expérience du deuil soutient la thèse proustienne de la pluralité de l'identité, constituée d'une succession de moi distincts qui ne s'appuie sur aucun support individuel d'un moi qui serait permanent aux différentes époques de sa vie.

L'épreuve du deuil pose l'énigme du lieu commun aux épisodes successifs d'une vie hors de l'arbitraire du nom propre choisi pour désigner un individu. Selon la logique proustienne en effet, le sujet sorti du deuil, qui accepte la rupture entre l'ancien et le nouveau moi, devrait porter un nouveau nom. La sortie du deuil dans *Albertine disparue* coïncide avec un retour du récit, du romanesque, voire du rocambolesque, avec une série de quiproquos comiques sur l'identité et le nom des personnages, à l'issue de laquelle le narrateur constate que le moi qui aimait Albertine est bien mort.

L'autre modèle du deuil dans *À la recherche du temps perdu*, le deuil de la grand-mère porté par la mère du narrateur, est beaucoup plus proche du *Journal* de Barthes en ce que le personnage de la mère est décrit comme définitivement transformé par son deuil, en proie à un sentiment de vacuité, à une « incompréhensible contradiction du souvenir et du Néant » selon une formule proustienne reprise par Barthes. Prout montre ainsi le changement d'identité causé par le deuil, la mère adoptant la figure de la défunte par un phénomène qu'il compare à la transmission des noms dans l'aristocratie. Chez Barthes, l'issue au deuil est donnée par l'entrée en littérature, à travers l'écriture de *La Chambre claire* qui se présente comme le récit d'une quête de la photographie essentielle. Toute l'expérience du deuil y est déplacée sur la photographie, à tel point que l'on pourrait appliquer à la photographie ce que le *Journal* dit du deuil : l'un et l'autre apparaissent comme l'envers du récit en ce qu'ils nient toute confiance en la continuité du monde, condition *sine qua non* du récit – qu'il se présente sous la forme du récit de vie auquel s'oppose l'écriture du deuil, ou du récit cinématographique dont le mouvement même s'oppose à l'instantané photographique. La photographie perpétue le deuil, elle le retient dans un éternel retour du même excluant toute dialectique, et par là même, toute possibilité de *catharsis*. Elle est anthropologiquement liée à la mort, par son pouvoir d'immobiliser le temps et l'interprétation.

Cette parenthèse sur le lien entre le deuil et le récit, ouverte à l'occasion de la parution du *Journal de deuil* de Roland Barthes, nous invite à conclure que toute littérature est de deuil. Une fois encore, les auteurs choisis en apportent l'illustration, qu'il s'agisse de Stendhal et de la place qu'il accorde au deuil de la mère dans la *Vie de Henry Brulard*, de Montaigne et de ses *Essais* conçus comme un monument à la mémoire de La Boétie, dont la genèse est liée à l'absence d'un ami avec qui échanger des lettres, ou enfin de Proust dont l'œuvre d'une vie a partie liée avec le deuil et place en son centre les deuils successifs de la grand-mère et d'Albertine.

Il faut alors en venir au paradoxe que deuil et récit sont antinomiques, mais que seul le récit – suivant l'opposition posée par Blanchot entre récit et journal – est capable de dire l'expérience du deuil, le paradoxe étant levé si l'on veut bien prendre en compte la double acception du mot *deuil*, comme perpétuation d'un état de chagrin, immuable et indialectique, et comme processus actif de sortie de cet état.

« Des Vies à la biographie » (24 et 31 mars 2009)

Les deux derniers cours ont été consacrés à une mise en perspective historique de l'écriture de vie, selon une approche philologique destinée à compléter la démarche allégorique suivie jusque-là et qui avait mis en évidence trois attitudes représentatives du débat contemporain sur le sujet : l'abus, l'aporie, et l'apologie du récit de vie. Il faut à présent aborder la question de l'écriture de vie en fonction des changements qu'elle a subis au cours de l'histoire.

Les différences essentielles entre les Vies anciennes et les biographies modernes ont été ébauchées. En premier lieu, la Vie est un genre élevé qui retrace la geste d'un personnage noble, tandis que la biographie est un genre sécularisé que l'on tente d'anoblir en lui donnant le nom de Vie, comme le faisait par exemple André Maurois en intitulant ses biographies *La Vie de…* En second lieu, le genre de la Vie institue la vie comme unité de mesure, comme cycle que résume l'énigme posée par le Sphinx à Œdipe.

On a conclu cette enquête historique – destinée à être approfondie l'an prochain – sur la notion de *biographie*, dont l'apparition coïncide avec un mouvement de laïcisation du monde. Le terme, technique, est défini par Littré comme une « sorte d'histoire qui a pour objet la vie d'une seule personne », qui s'oppose au panégyrique et désigne une science auxiliaire de l'histoire. C'est un mot d'antiquaire, de cuistre, d'érudit, auquel Sainte-Beuve préférait celui de « Portrait » ou de « Causerie ». C'est ce même Sainte-Beuve, remarquant que « les femmes ne devraient jamais avoir de biographie, vilain mot à l'usage des hommes et qui sent son étude et sa recherche », qui a donné le mot de la fin : la biographie aux hommes, aux femmes la Vie.

Séminaire 2009 : « Témoigner »

Introduction au séminaire (6 janvier 2009, 2e heure)

Le séminaire a porté sur le témoignage comme genre particulier de l'écriture de vie. Le témoignage est judiciaire avant d'être littéraire, oral avant d'être écrit. Le mot vient en effet du latin *testimonium* « déposition, preuve judiciaire ». En littérature, le témoignage est la relation d'une expérience : témoigner, c'est faire de sa vie un lieu commun qui ne soit pas nécessairement un symbole ou un exemple, mais seulement un indice. Le début du *Journal d'un homme de quarante ans* (1934) de Jean Guéhenno a servi d'assise à une réflexion sur la définition du genre testimonial, dont il souligne, en creux et par la négative, les traits essentiels : l'écriture de soi s'y affirme d'abord par ce qu'elle refuse d'être – une autobiographie, un journal, une confession – pour trouver refuge dans le témoignage conçu comme une entreprise visant non pas l'exemplarité d'un individu narcissique, mais plutôt l'exemplification d'un cas particulier valant pour une communauté. L'auteur se présente en effet comme un de ces hommes qui sont passés par les tranchées de la Grande Guerre ; c'est l'expérience d'une catastrophe historique qui autorise à cette

génération une écriture de témoignage. La période voit en effet s'ouvrir une querelle sur le témoignage et les rapports entre l'écriture de vie et la mémoire historique : le témoignage sort de la sphère judiciaire pour entrer sur le terrain de l'histoire.

Le texte de Jean Guéhenno a permis de dégager deux traits essentiels du témoignage moderne, écrit et littéraire : d'une part, le témoin se présente comme un type, un exemplaire, et non un modèle, à la manière dont Michelet concevait le Peuple comme témoin de l'histoire, l'enfant s'offrant, par sa naïveté et sa sincérité, comme le témoin idéal ; d'autre part, le témoin fait office de truchement, de lien entre ici et là-bas, entre naguère et maintenant, le témoignage donnant l'illusion d'un passé rendu à la présence par l'écriture.

Programme du séminaire

Frank Lestringant, Université Paris IV – Sorbonne, « Témoigner au siècle des Réformes : le témoin et le martyr », 13 janvier 2009.

Bernard Sève, Université Lille III, « Témoin de soi-même ? Modalités du rapport à soi dans les *Essais* de Montaigne », 20 janvier 2009.

Mariella Di Maio, Université Roma III, « Stendhal. *Journal* et Lettres de Russie », 27 janvier 2009.

Jean-Louis Jeannelle, Université Paris IV – Sorbonne, « Les mémorialistes sont-ils de bons témoins de notre temps ? », 3 février 2009.

Tzvetan Todorov, CNRS, « Les Mémoires inachevés de Germaine Tillion », 10 février 2009.

Henri Raczymow, « Proust, la mémoire, la Shoah », 17 février 2009.

Jean Clair, de l'Académie française, « De Satan à Staline : les représentations de la figure du Géant dans l'art pictural des Lumières à nos jours », 24 février 2009.

Annie Ernaux, « Ceci n'est pas une autobiographie », 3 mars 2009.

Jacques Rancière, Université Paris VIII – Saint-Denis, « La figure du témoin dans les récits de l'extermination des Juifs d'Europe au XX^e^ siècle », 10 mars 2009.

Jean Rouaud, « L'invention du réel. L'invention de la souffrance », 17 mars 2009.

Claude Lanzmann et Éric Marty, Université Paris X – Nanterre, « Sur *Shoah* », 24 mars 2009.

La séance finale du 31 mars 2009 a réuni Jean-Louis Jeannelle, Frank Lestringant et Jean Rouaud pour une table ronde.

Missions

Conférences du Collège de France, Institut français de Madrid, mars 2009 :
« La photo dans le roman contemporain ».

Cycle de conférences du Collège de France, « De l'autorité », Tunis, mars 2009 :
« L'autorité de l'auteur », Bibliothèque nationale, Tunis.
« Mort et renaissance de l'auteur », Académie tunisienne des sciences, des lettres et des arts, Carthage.
« À quoi sert la littérature ? », lycée Pierre Mendès-France, Tunis, mars 2009.

Eminent Scientist, Japanese Society for the Promotion of Science (JSPS), avril-mai 2009 :
« Stendhal au temps de Proust », colloque « Proust en son temps », Maison franco-japonaise, Tokyo.
« Proust, c'est le diable ! », Université Keio, Tokyo, et Université de Kyoto.
« Le roman photographique d'aujourd'hui », Université de Tokyo et Université du Tohoku, Sendai.
« Les malheurs de Saint-Loup », Université de Kyoto.
« Bloch et la mauvaise joie », Société japonaise d'études proustiennes, Université Chuo, Tokyo.
« Avenir de la culture française », congrès de la Société japonaise de langue et littérature française, Université Chuo, Tokyo.

Conférences

« Paul Morand et la princesse Soutzo », colloque « Proust et ses amis », Fondation Singer-Polignac, Paris, novembre 2008.

« Manque en place », conférence de rentrée, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques (ENSSIB), Lyon, janvier 2009.

« Centenaire de *La NRF* », colloque de la Bibliothèque nationale de France, Paris, février 2009.

« On croit être original, et on s'aperçoit qu'on a juste été typique », colloque « Originalités de l'œuvre et notion d'originalité dans la pensée de Marcel Proust », Université de Tours, mars 2009.

« Les enseignements du modèle universitaire américain pour la France », Académie des sciences morales et politiques, Paris, et Université de Toulouse I, mars 2009.

« La concurrence est-elle bonne pour la recherche ? », rencontres « Sortir de la crise », *Libération* Forum, Rennes, mars 2009.

« Faut-il être absolument moderne ? », lycée Fermat, Toulouse, mars 2009.

« Rajeunir Montaigne », colloque « Lire un texte vieilli du Moyen Âge à nos jours », Académie des inscriptions et belles-lettres, Paris, avril 2009.

« Raconter avec photos », Zaharoff Lecture, Université d'Oxford, et Université russe des sciences humaines (RGGU), Moscou, juin 2009.

« Le pessimisme de Joseph de Maistre », colloque « Actualité de Joseph de Maistre », Université russe des sciences humaines (RGGU), Moscou, juin 2009.

« L'apparition des grandes expositions au début du XX^e^ siècle », colloque « Œuvre d'art et relations internationales », Christie's, Paris, juin 2009.

« L'avenir de la culture française », conférence inaugurale de l'« Université des métiers du français langue étrangère » organisée par le Centre international d'études pédagogiques (CIEP), Nantes, juillet 2009.

Publications

Ouvrage

Que reste-t-il de la culture française ? Le souci de la grandeur, en collaboration avec Donald Morrison, Paris, Denoël, 2008.

Édition

Charles Péguy, *L'Argent*, Paris, Éd. des Équateurs, 2008.

Direction d'ouvrages collectifs

De l'Autorité. Colloque annuel du Collège de France, Paris, Odile Jacob, « Travaux du Collège de France », 2008.

Proust, la mémoire et la littérature, Paris, Odile Jacob, « Travaux du Collège de France », 2009.

Articles

« L'antimodernisme de *La NRF* », vol. 99, nº 1-2, 2008.

« Le sens moral du narrateur », *Proust et la philosophie aujourd'hui*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

« Désécrire la vie », *Critique* (« Critique par Critique »), nº 740-741, 2009.

« Raconter avec photos », avec trad. russe, Moscou, Université russe des sciences humaines (RGGU), 2009.

« Bernard Faÿ, jeune homme moderne », *La Nouvelle Revue française*, nº 590, juin 2009.

Tribunes

« Tant qu'il y aura des romans », *Le Monde*, *M*, mars 2009.

Autres responsabilités

Membre du Haut Conseil de l'Éducation.

Membre du Haut Conseil de la Science et de la Technologie.

Membre du conseil scientifique de la Fondation des Treilles.

Membre du conseil scientifique du Collegium de Lyon.

Membre du conseil scientifique de l'Institut des Hautes Études pour la Science et la Technologie (IHEST).

Président du conseil scientifique de l'École normale supérieure.

Président de la commission « Littérature classique et critique littéraire » du Centre national du livre (CNL).

Thèses soutenues sous la direction du professeur

Florian Pennanech, « Proust et la Nouvelle Critique : étude de réception et poétique du commentaire », Paris IV, novembre 2008.

Florent Albrecht, « Le passage à l'*ut musica poesis* dans la poésie française (1857-1897) : faux paragone littéraire ? », Paris IV, février 2009.

Kohei Kuwada, « La moralité de Roland Barthes », Paris IV, juin 2009.

Mme Maya Lavault, ATER

Le poste d'ATER attaché à la chaire de Littérature française moderne et contemporaine, occupé les deux années précédentes par M. Jean-Baptiste Amadieu, a été repris par Mme Maya Lavault, agrégée de Lettres modernes. Cette première année lui a permis de mener à bien la rédaction d'une thèse de doctorat entreprise

sous la direction du Professeur Antoine Compagnon, intitulée : « Des secrets à l'œuvre : formes et enjeux romanesques du secret dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust », dont la soutenance est prévue en décembre 2009. Elle a collaboré à l'organisation du séminaire de l'année, ainsi qu'à l'édition des actes du séminaire de 2008, *Morales de Proust*.

M^lle^ Paola Cattani

M^lle^ Paola Cattani, docteur de recherche de l'Université de Pise en Italie, a été boursière de la Compagnia di San Paolo auprès du Collège de France pour l'année 2008. Ses recherches, consacrées au projet « Idéal européen et débat littéraire en France dans l'entre-deux-guerres », ont porté notamment, au cours de cette année, sur l'idéal européen de Paul Valéry et d'André Suarès, sur l'engagement de la poésie après l'expérience symboliste, sur le rapport entre le débat politique et les querelles littéraires et critiques. Elle a collaboré aux travaux de l'équipe Valéry de l'ITEM du CNRS ; elle a participé en novembre 2008 au colloque « Jeunes chercheurs » de l'Université Paris-Sorbonne (Paris IV) et du Collège de France, avec une communication sur l'enquête de Maurice Barrès sur les écoles catholiques au Levant.

Elle assure depuis juin 2008 le secrétariat scientifique du colloque « La République des lettres dans la tourmente (1919-1939) », organisé par MM. les Professeurs Antoine Compagnon et Marc Fumaroli, et qui se tiendra en novembre 2009 au Collège de France.

Publications : « Écoles chrétiennes et tradition mystique dans l'enquête de Maurice Barrès en Égypte et au Levant », *Rivista di storia e letteratura religiosa*, Firenze, Olschki, 1/2009, p. 133-149 [sous presse] ; « Paul Valéry e i fiori di Jean Paulhan : tra retorica e terrore », *Il Confronto letterario*, n° 51, 2009-I, p. 151-162 ; « Il disegno di Leonardo da Vinci e la riflessione sulla creazione artistica in Paul Valéry e André Breton », *Letteratura & arte*, n° 6, 2008, p. 21-31.