

## COURS Séquence 5 : Les voix multiples

### LA RECHERCHE DE SOI : Les métamorphoses du moi

Problématique : La littérature peut-elle ne pas figer ce qu'elle exprime ?

#### **DEROULE :**

#### S20 : Présentation de la Seq V

Freud, La lettre du voyant, début des travaux de groupe.

Présentation de l'activité orale.

GO : Émission littéraire. (Moitié de la classe évaluée. Le reste me fait une vidéo).  
Par groupe de 5 élèves vous organiserez une émission littéraire sur le projet autobiographique et notamment sur l'autofiction.

S21 : travaux de groupe sur Carroll, Stendhal, Rimbaud (le bateau ivre), Beckett, Perec, Sarraute, Yourcenar, Pessoa. .

#### S22 : QR à l'oral : Émission de télé

#### INTRODUCTION :

-Etymologie de « métamorphoses »

μετά, *metá* (« après ») + μορφή, *morphé* (« forme »)

=Transformation, changement d'une forme en une autre.

Dans la mythologie, changement de nature opérés par les dieux (Métamorphoses d'Ovide)

-Différence entre « je » et « moi »

« je » : pronom personnel sujet > sujet du verbe « Moi » : pronom personnel COI  
> objet du verbe

➤ Avec le « moi », mise en scène du « je », qui devient un objet de discussion

#### Notions littéraires / Figures de style :

Narrateur Auteur Personnage

Biographie, Autobiographie, Journal intime, Mémoires (// HGGSP) Autofiction, Polyphonie

Epanadiplose

Modalisateur

Synesthésies  
Polyptote  
Chiasme

Mouvements littéraires et artistiques :

Nouveau Roman,  
Absurde  
Oulipo

Mythologie :

Protée

Étymologie :

Autobiographie

**GO : Emission littéraire. (moitié de la classe évaluée. Le reste me fait une vidéo).**

Par groupe de 5 élèves vous organiserez une émission littéraire sur le projet autobiographique et notamment sur l'autofiction.

Votre émission littéraire comprendra :

- Un journaliste/ animateur
- Un lecteur / philosophe
- 3 auteurs d'auto fiction.

Votre émission sera préparée avec des extraits de textes vus en classe, des questions et un véritable débat sur les questions que posent l'écriture de soi.

Vous pouvez vous inspirer des émissions littéraires existantes.

**ECRIT : Question interprétation sur table plan détaillé.**

## 1<sup>ère</sup> étape : lecture défrichage ensemble : comprendre les enjeux et la notion par les textes

### FREUD « Souvenirs et souvenirs écrans » (*manuel p 123*)

J'ai pu démontrer la nature tendancieuse de nos souvenirs là où on la soupçonnait le moins. Je suis parti de ce fait bizarre que les premiers souvenirs d'enfance d'une personne se rapportent le plus souvent à des choses indifférentes et secondaires, alors qu'il ne reste dans la mémoire des adultes aucune trace (je parle d'une façon générale, non absolue) des impressions fortes et affectives de cette époque. Comme on sait que la mémoire opère un choix entre les impressions qui s'offrent à elle, nous sommes obligés de supposer que ce choix s'effectue dans l'enfance d'après d'autres critères qu'à l'époque de la maturité intellectuelle. Mais un examen plus approfondi montre que cette supposition est inutile. Les souvenirs d'enfance indifférents doivent leur existence à un processus de déplacement ; ils constituent la reproduction substitutive d'autres impressions, réellement importantes, dont l'analyse psychique révèle l'existence, mais dont la reproduction directe se heurte à une résistance. Or, comme ils doivent leur conservation, non à leur propre contenu, mais à un rapport d'association qui existe entre ce contenu et un autre, refoulé, ils justifient le nom de « souvenirs-écrans » sous lequel je les ai désignés. (...)

Des souvenirs d'enfance conservés, les uns nous paraissent tout à fait compréhensibles, d'autres bizarres et inexplicables. Il n'est pas difficile de redresser certaines erreurs relatives à chacune de ces deux catégories. Lorsqu'on soumet à l'examen analytique les souvenirs conservés par un homme, on constate facilement qu'il n'existe aucune garantie quant à leur exactitude. Certains souvenirs sont incontestablement déformés, incomplets ou ont subi un déplacement dans le temps et dans l'espace.

### QUESTIONS :

- 1) En prenant appui sur la deuxième phrase, expliquez ce qu'il y a de paradoxal dans les souvenirs d'enfance.
- 2) Qu'entend Freud par « choses indifférentes et secondaires » et par « impressions fortes et affectives » ?
- 3) Pourquoi la mémoire humaine est-elle vivante ?

- Ce qu'il y a de paradoxal dans les souvenirs d'enfance, c'est qu'ils renvoient à des éléments insignifiants (les « choses indifférentes et secondaires ») ;

Au contraire, ce qu'un adulte tient pour une expérience marquante de son enfance (les « impressions fortes et affectives ») ne laisse en général aucun souvenir précis. Ces expériences vécues dans l'enfance ont été refoulées, c'est-à-dire que

leur souvenir est maintenu éloigné de la conscience. Elles laissent des traces, mais déplacées sous la forme de ces « choses indifférentes et secondaires » qu'évoque Freud.

Si on conserve les souvenirs d'enfance, c'est parce qu'ils ont un rapport avec un autre contenu, mais qui se trouve refoulé (l. 12 à 16).

- La mémoire humaine est vivante dans la mesure où elle opère des déplacements, des substitutions : elle est liée à l'activité psychique, qui est bien différente de la mémoire d'un ordinateur.

Elle nous échappe largement, comme le montrent les passages suivants : « la mémoire opère un choix entre les impressions qui s'offrent à elle » (l. 7-8), « Des souvenirs d'enfance conservés, les uns nous paraissent tout à fait compréhensibles, d'autres bizarres et inexplicables » (l.20-21), « Certains souvenirs sont incontestablement déformés, incomplets ou ont subi un déplacement dans le temps et dans l'espace » (l. 25-27).

Il y a bien activité de la mémoire : refouler n'est pas simplement perdre un souvenir, mais faire un effort pour le garder hors du champ conscient.

<b>RIMBAUD « La lettre du voyant » p138</b>
---

Rimbaud à Paul Demeny (*Lettre du Voyant*, 15 mai 1871)

Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ! ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs ! (...) La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver ; cela semble simple : en tout cerveau s'accomplit un développement naturel ; tant d'égoïstes se proclament auteurs ; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel ! — Mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable

torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant — Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues

### QUESTIONS :

- 1) Dans le 1<sup>er</sup> §, quelle métaphore permet à Rimbaud d'illustrer le doublement du moi ?
- 2) Quelle image du « moi », quelle conception de la poésie rejette-t-il et que leur reproche-t-il ?
- 3) Quelles sont les deux voies d'accès à la poésie selon Rimbaud ?

### INTERPRETATION :

Quel est l'objectif de la quête poétique selon Rimbaud ?

- Rimbaud énonce de manière catégorique son postulat « Je est un autre » (l. 1) puis l'explique grâce à une **métaphore musicale** : « si le cuivre s'éveille clairon » (l. 1), « je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement » (l. 2-3). Cela souligne l'idée d'une transformation : le « cuivre » est un matériau qui devient « un clairon », un instrument de musique de manière involontaire (« il n'y a rien de sa faute »). Le « coup d'archet » renvoie à la métaphore du violon utilisée par Rimbaud dans une autre lettre (voir note 1) et reprend la même idée. Mais Rimbaud va plus loin en évoquant la manière dont l'outil (« l'archet ») peut créer la symphonie musicale et subir aussi une transformation. On peut ainsi associer le « je » du postulat initial au « cuivre » ou à « l'archet » et « l'autre » au « clairon » ou à la « symphonie ».

- Rimbaud rejette le « moi » lyrique exalte par les romantiques qu'il désigne par le groupe nominal « les vieux imbéciles » (l. 4).

Il associe leur vision à la mort (« ces millions de squelettes », l. 5) et au passé (« temps infini », l. 5) et estime qu'ils sont dans l'erreur comme le met en évidence l'utilisation des termes péjoratifs : « signification fausse » (l. 4) et « intelligence borgnesse » (l. 6).

- Il définit ensuite les deux voies d'accès à la poésie :

\* un apprentissage de la connaissance d'une part (« la première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance, entière », l. 8-9)

\* une mise en valeur volontaire (« il s'agit de faire l'âme monstrueuse », l. 17-18) d'autre part.

Ces deux étapes sont étroitement liées à l'idée du dédoublement.

La connaissance est présentée comme une quête et l'accumulation de verbes exprimant l'idée de savoir la met en valeur : « il cherche », « il l'inspecte », « il la tente, l'apprend », « il la sait », « il la doit cultiver ». La mise en valeur consiste à faire ressortir des tendances cachées au fond de soi, à les exhiber même si elles sont « monstrueuses » (l. 18). Il compare le poète aux « comprachicos » (l. 19) qui exhibaient les défauts des enfants mutilés dans les foires et associe cette connaissance à des « verrues sur le visage » (l. 21-22).

CCL partielle : La poésie ne passe que par des métamorphoses extrêmes et des expérimentations limites du moi.

Vu ou à voir avec NRF

Edouard Louis, <i>En finir avec Eddy Bellegueule</i> (2014)
---

*La persistance d'un moi identique dans la volonté présentée par Schopenhauer apparaît notamment dans l'œuvre d'Edouard Louis, En finir avec Eddy Bellegueule (2014), dans laquelle l'auteur raconte, paradoxalement, un changement d'identité. Edouard Louis, de son vrai nom Eddy Bellegueule, est un jeune auteur originaire de Picardie, où il grandit dans une famille ouvrière extrêmement pauvre, avant d'entamer des études d'histoire à l'université, puis d'intégrer l'ENS d'Ulm, l'une des meilleures écoles parisiennes. Il assume, dans son œuvre, qu'il est devenu quelqu'un d'autre que ce qu'il était enfant, et que ce qu'il aurait du devenir : il incarne le profil sociologique dit du « transfuge de classe », c'est-à-dire de l'individu qui sort totalement de son milieu d'origine pour devenir particulièrement représentatif d'un autre milieu, dans lequel il n'a absolument pas grandi, et dans lequel il se sent pourtant plus à sa place. Au point d'avoir ainsi changé juridiquement son nom et d'écrire un livre dans lequel il décrit très précisément la manière dont il a détruit son identité de départ pour en construire une nouvelle. Son œuvre est pourtant une autobiographie, c'est-à-dire un texte déroulant une existence à travers le fil conducteur de tout ce qui est arrivé au « moi », qui lui, reste un support de situations durant tout le récit.*

*L'existence d'un tel individu interroge la persistance d'une identité, en chacun de nous, de notre naissance à notre mort : si l'on peut modifier son propre moi, non pas seulement en surface, par des changements d'apparence, mais au cœur même de soi, dans ses goûts, ses repères, ses habitudes, le « moi » n'est-il finalement pas quelque chose de très fragile et de très malléable ? En réalité, non, et c'est précisément l'œuvre d'Edouard Louis qui permet de le comprendre.*

« De mon enfance je n'ai aucun souvenir heureux. Je ne veux pas dire que jamais, durant ces années, je n'ai éprouvé de sentiment de bonheur ou de joie. Simplement la souffrance est totalitaire : tout ce qui n'entre pas dans son système, elle le fait disparaître (...). La violence ne m'était pourtant pas étrangère, loin de là. J'avais depuis toujours, aussi loin que remontent mes souvenirs, vu mon père ivre se battre à la sortie du café contre d'autres hommes ivres, leur casser le nez ou les dents. Des hommes qui avaient regardé ma mère avec trop d'insistance et mon père, sous l'emprise de l'alcool, qui fulminait Tu te prends pour qui à regarder ma femme comme ça sale bâtard. Ma mère qui essayait de le calmer Calme-toi chéri, calme-toi mais dont les protestations étaient ignorées. Les copains de mon père, qui à un moment finissaient forcément par intervenir, c'était la règle, c'était ça aussi être un vrai ami, un bon copain, se jeter dans la bataille pour séparer mon père et l'autre, la victime de sa saoulerie au visage désormais couvert de plaies. Je voyais mon père, lorsqu'un de nos chats mettait au monde des petits, glisser les chatons tout juste nés dans un sac plastique de supermarché et claquer le sac contre une bordure de béton jusqu'à ce que le sac se remplisse de sang et que les miaulements cessent. Je l'avais vu égorger des cochons dans le jardin, boire le sang encore chaud qu'il extrayait pour en faire du boudin (le sang sur ses lèvres, son menton, son tee-shirt) C'est ça qu'est le meilleur, c'est le sang quand il vient juste de sortir de la bête qui crève. Les cris du cochon agonisant quand mon père sectionnait sa trachée-artère étaient audibles dans tout le village.

Chez mes parents, nous ne dînions pas, nous mangions. La plupart du temps, même, nous utilisions le verbe bouffer. L'appel quotidien de mon père c'est l'heure de bouffer. Quand des années plus tard je dirai « dîner » devant mes parents, ils se moqueront de moi. Comment il parle l'autre, pour qui il se prend. Ça y est il va à la grande école il se la joue au monsieur, il nous sort sa philosophie. Parler philosophie, c'était parler comme la classe ennemie, ceux qui ont les moyens, les riches. Parler comme ceux-là qui ont la chance de faire des études secondaires et supérieures et, donc d'étudier la philosophie. Les autres enfants, ceux qui dînent, c'est vrai, boivent des bières parfois, regardent la télévision et jouent au football. Mais ceux qui jouent au football, boivent des bières et regardent la télévision ne vont pas au théâtre.

J'ai senti leur haleine quand ils se sont approchés de moi, comme les miennes, n'étaient probablement jamais lavées. Les mères du village ne tenaient pas beaucoup à l'hygiène dentaire de leurs enfants. Le dentiste coûtait trop cher et le manque d'argent finissait toujours par se transformer en choix. Les mères disaient de toutes façons y a plus important dans la vie. Je paye encore actuellement d'atroces douleurs, de nuits sans sommeil, cette négligence de ma famille, de ma classe sociale, et j'entendrai des années plus tard, en arrivant à paris, à l'école normale, des camarades me demander mais pourquoi tes parents ne t'on pas emmené chez un orthodontiste. Mes mensonges. Je leur répondrai que

mes parents, des intellectuels un peu bohèmes, s'étaient tant souciés de ma formation littéraire qu'ils en avaient parfois négligé ma santé ».

Les autres femmes s'interrogent à la sortie de l'école. L'autre elle n'a toujours pas fait de gosses à son âge, c'est qu'elle n'est pas normale. Ça doit être une gouinasse. Ou une frigide, une mal-baisée. Plus tard je comprendrai que, ailleurs, une femme accomplie est une femme qui s'occupe d'elle, d'elle-même, de sa carrière, qui ne fait pas d'enfants trop vite, trop jeune. Elle a même parfois le droit d'être lesbienne le temps de l'adolescence, pas trop longtemps mais quelques semaines, quelques jours, simplement pour s'amuser.

[Mon père] souhaitait éviter que mon petit frère ne devienne à son tour, comme moi, une gonzesse. Et j'avais vécu la même angoisse. [...] Je ne voulais pas que Rudy reçoive des coups à l'école et j'étais obsédé par l'idée de faire de lui un hétérosexuel. J'avais entrepris dès son plus jeune âge un véritable travail : je lui répétais sans arrêt que les garçons aimaient les filles, parfois même que l'homosexualité était quelque chose de dégoûtant, de carrément dégueulasse, qui pouvait mener à la damnation, à l'enfer ou à la maladie. (...) [Ma mère] formulait la thèse de la folie pour ne pas laisser échapper cet autre mot, pédé, ne pas penser à l'homosexualité, l'écarter, se convaincre que c'est de la folie qu'il s'agit, préférable au fait d'avoir pour fils une tapette.

J'étais maigre, ils avaient dû estimer ma capacité à me défendre faible, presque nulle. À cet âge mes parents me surnommaient fréquemment Squelette et mon père réitérait sans cesse les mêmes blagues Tu pourrais passer derrière une affiche sans la décoller. Au village, le poids était une caractéristique valorisée. Mon père et mes deux frères étaient obèses, plusieurs femmes de la famille, et l'on disait volontiers "Mieux vaut pas se laisser mourir de faim, c'est une bonne maladie". (L'année d'après, fatigué par les sarcasmes de ma famille sur mon poids, j'entrepris de grossir. J'achetais des paquets de chips à la sortie de l'école avec de l'argent que je demandais à ma tante - mes parents n'auraient pas pu m'en donner - et m'en gavais. Moi qui avais jusque-là refusé de manger les plats trop gras que préparait ma mère, précisément par crainte de devenir comme mon père et mes frères - elle s'exaspérait : Ça va pas te boucher ton trou du cul -, je me mis soudainement à tout avaler sur mon passage, comme ces insectes qui se déplacent en nuages et font disparaître des paysages entiers. Je pris une vingtaine de kilos en un an.) »

Edouard Louis, *En finir avec Eddy Bellegueule* (2014)

CCL partielle : La métamorphose du moi passe également par une métamorphose une acquisition d'une nouvelle langue, d'un nouveau langage. = socio Bourdieu



En se souvenant de son enfance, il prend conscience des préjugés de classe, des rapports de classe. On voit comment réagissait son moi adolescent et comment réagit son moi adulte => évolution

Altérité : reconnaissance de l'autre dans sa différence

Vu ou à voir avec NRF

Paul Ricoeur (1913-2005), <i>Temps et récits III, Le temps raconté</i>
--

Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est (...) voué à une antinomie sans solution : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste (...) Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (*idem*), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*) ; la différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. (...) À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scripteur de sa propre vie selon le vœu de Proust. Comme l'analyse littéraire de l'autobiographie le vérifie, l'histoire d'une vie ne cesse d'être refigurée par toutes les histoires véridiques ou fictives qu'un sujet se raconte sur lui-même. Cette refiguration fait de la vie elle-même un tissu d'histoires racontées. (...) L'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille ; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. (...) En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire."

Paul Ricoeur (1913-2005), *Temps et récits III, Le temps raconté*

## Synthèse : Le biographique

### L'autobiographie

#### Définition et évolution

Autobiographie : formé à partir de trois mots grecs : l'autobiographie est l'écriture (*graphein*) de sa vie (*bios*) par soi-même (*autos*).

Le récit généralement en prose (mais on peut trouver des poèmes autobiographiques) qu'une personne fait de sa propre vie.

### 1. La définition de Philippe Lejeune

- identité de l'auteur, du narrateur et du personnage
- Un écart plus ou moins important existe entre le temps de l'histoire (des événements racontés) et celui de la narration (du moment de rédaction), l'auteur faisant rétrospectivement le récit d'un passé distancié et, de ce fait, nécessairement recomposé.

### 2. L'évolution de l'écriture de soi à l'autobiographie

- Dans l'antiquité : balbutiements de l'écriture de soi. Sur le temple d'Apollon, à Delphes, est inscrite la fameuse formule « Connais-toi toi-même ».
- Au Ve s. ap. JC : Saint Augustin qui, dans les treize livres de ses Confessions, raconte sa conversion au christianisme, après une jeunesse dépravée. Cependant, il s'agit moins de trouver une libération par l'écriture que de glorifier Dieu, source d'apaisement et de rédemption personnelle.
- Au XVIe : l'œuvre de Montaigne marque une avancée décisive. Dans « L'Avis au lecteur », préambule des Essais, l'auteur montre sa volonté d'écrire « un livre de bonne foi », sans considération de sa gloire et d'apparaître « en [sa] façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : « c'est moi que je peins »
- Rousseau commence au XVIIIe une entreprise révolutionnaire : selon l'auteur, elle « n'eut jamais d'exemple ». Pour la première fois, l'écriture de soi devient véritablement récit « autobiographique », l'auteur racontant sa vie dès les premiers jours et méditant sur la construction de sa personnalité.

Rousseau établit pour la première fois **un contrat de lecture entre lui et son lecteur**.

- Le XIXe s : l'âge d'or de l'autobiographie. Le moi se cherche et souffre, c'est le fameux « mal du siècle » et deux mots d'ordre se répandent en littérature : **individualité et originalité**.

- XXe : influence de Freud déterminante : floraison d'œuvres à caractère autobiographique, avec des écrivains comme Valéry, Proust, Gide, Colette, Camus, Sartre, Yourcenar, Sarraute, Leiris, Simone de Beauvoir.

### ✍ Les enjeux du projet autobiographique

#### 🔴\*Les destinataires

1. l'auteur lui-même qui par le récit rétrospectif de sa vie, est **en quête d'identité**. Ex. Juliet, Semprun, Montaigne.
2. le lecteur, un proche - Montaigne s'adresse d'abord à ses parents et amis - , mais aussi ceux que Rousseau appelle « *mes semblables* » (= les hommes, en leur donnant le double statut d'accusateurs et d'accusés).
3. Dieu (souvent l'autobiographie est confession, cf. Saint Augustin et le préambule des Confessions de Rousseau) : Saint Augustin écrit pour implorer son pardon ; pour Rousseau, Dieu est plus un témoin de la bonne foi d'un être naturel (Rousseau) qui ose se dévoiler que celui dont on attend l'absolution.

#### 🔴\*« Le pacte autobiographique »

des relations particulières entre l'auteur et son lecteur: il **s'engage - implicitement ou explicitement - à dire la vérité**, toute la vérité.

pour la première fois conclu sans ambiguïté **par Rousseau**, dans son préambule .

### 3. ✍ Pourquoi écrire sur soi ? : les projets autobiographiques

- besoin de se **confesser**, en sollicitant la pardon du lecteur et de Dieu ou désir d'auto-justification
- **se connaître en reconstruisant sa personnalité**, l'œuvre autobiographique agissant comme un véritable miroir.
- **Eclairer la postérité** sur une époque ou des événements dont il a été témoin.
- Donner un **exemple d'homme**.
- **Se perpétuer dans la mémoire des hommes** par un portrait que l'on prétend fidèle.

Des motivations plus intérieures et profondes :

- un besoin d'**épanchement** (l'écriture comme thérapie) et d'analyse.
- **Ambition de vaincre le temps** ou d'arrêter provisoirement son cours.
- le **plaisir de la réminiscence**, du souvenir souvent teinté de nostalgie.
- Le **désir de trouver le sens de sa vie** en en rapportant les étapes, d'en élucider les ombres.
- **Donner forme à l'informe** : l'écriture autobiographique répond au désir de saisir, de cerner ce qui se laisse le moins facilement contenir.

→ Si l'autobiographie est un témoignage adressé au public, elle est aussi un miroir où se regarde l'auteur.

### ✍ Difficultés rencontrées

◆ les difficultés propres à l'écriture de soi :

Le moi vivant, est différent du moi écrivant. Comment les dissocier pour analyser le moi vivant ? Comment se comprendre soi-même, se mettre à distance ? Peut-on être vrai ?

- A cet égard, le choix du système d'énonciation est essentiel : je, tu, il ?

- *Le système des temps verbaux a aussi son importance : jeu sur le passé simple, le présent de narration...*

◆ les incertitudes de la mémoire : Pour Rousseau, seule l'authenticité du sentiment. La vérité est secondaire.

### ✍ Questions que pose l'autobiographie

#### ☠ La sincérité

Bien que la promesse de « dire toute la vérité » fasse souvent partie du pacte autobiographique, les écrivains peuvent manquer à leur engagement :

- Pour des raisons de décence : pudeur, oubli conscient ou inconscient des scènes ou pratiques sexuelles, censures diverses
- Pour des raisons de discrétion : ne pas nuire à autrui par des révélations troublantes, respecter la mémoire de ses proches, ne pas lasser ou choquer le lecteur...

#### ☠ Le temps des faits, le temps de l'écriture

A la différence du « Journal » dans lequel le temps de l'événement et le temps de la rédaction coïncident presque, l'autobiographie est un récit écrit après coup, qui fait intervenir constamment les mécanismes de la mémoire.

Dans toute autobiographie, s'exprime la relation entre le moi d'autrefois qui a vécu les faits (« je » narré) et le moi d'aujourd'hui qui les rapporte (« je » narrant). Il y a donc un effet de distance (= distanciation) : le décalage entre les deux époques permet un regard, critique voire ironique de l'homme mûr sur l'enfant qu'il a été ; le passé fait l'objet d'une analyse critique.

#### ☠ L'écriture

L'écrivain est amené à s'interroger sur l'acte d'écrire.

rechercher, le plus loin possible dans ses souvenirs, les prémices de ce goût pour l'écriture.

Réfléchir à l'écriture autobiographique elle-même : les raisons qu'il a de se raconter, sur les modalités d'écriture à adopter, sur les difficultés et les limites de l'entreprise.

### Le titre

👉 L'auteur y inscrit plus ou moins précisément sa volonté de se dire.

*Information sur la forme retenue et le projet: « avouer » dans les Confessions (1762-1770) de Rousseau, « tenter de se dire » dans les Essais de Montaigne ;*

👉 *Certains ne traduisent pas la forme mais donnent des pistes de lecture : L'écriture ou la vie ; Lambeaux*

## **La biographie**

**Définition :** récit d'une vie réelle, dont elle suit le déroulement. Présente une personnalité célèbre, qu'elle situe dans son milieu et dans son époque et dont elle cherche à expliquer le parcours.

Le biographe = auteur = narrateur ≠ personnage principal.

Principe :

S'appuyer sur une démarche scientifique qui garantit le respect de la vérité historique. Mais cela n'exclut pas les jugements de valeur de l'auteur.

### **On distingue**

☺ La biographie classique, de l'antiquité au XVIIIe : le perso central correspond à une figure politique ou religieuse ; la biographie est le plus souvent valorisante. L'hagiographie est plus précisément le récit de la vie d'un saint.

☺ la bio romanesque, fin XVIIIe : on parle de biographie romantique ou romanesque : comprendre une personnalité et la sensibilité de celui dont on raconte la vie, ce qu'il est vraiment autant que ce qu'il a fait. Cette bio est romanesque.

☺ la bio moderne ou scientifique, depuis le milieu du XIXe s. : le biographe travaille comme un scientifique pour réunir des informations fiables et précises.

### **Problématiques propres à la biographie (par rapport à l'autobiographie)**

#### **recherche de vérité**

- l'objectivité d'une démarche scientifique par opposition à la nécessaire subjectivité de l'autobiographe.
- Le biographe peut même corriger des erreurs/des mensonges de l'autobiographe.

#### **Les limites de la vérité**

- Une part de subjectivité car le biographe opère, comme l'autobiographe, des choix sur les événements à traiter ou passer sous silence pour ne pas ternir la mémoire/ dévoiler des vérités ;
- la présence du biographe qui juge la personne.
- les limites des biographies « romancées » : le biographe romance la vie de l'auteur, faisant de ce dernier un personnage.  
→ La comparaison de différents récits biographiques sur le même auteur/personnage le prouvent : ex : les hagiographies d'un même saint.
- Le biographe n'accède pas à l'être profond de l'auteur : limité aux faits, aux témoignages de tierces personnes ou aux travaux autobiographiques de l'auteur (mais il retombe dans les mêmes problèmes de sincérité...).

- Même s'il travaille avec l'auteur/la personne, ce dernier peut toujours manquer de sincérité.

#### ✍ Pour améliorer votre expression : vocabulaire

##### 4. Egocentrisme : Ego « moi » et centre

Tendance à être centré sur soi-même et à ne considérer le monde extérieur qu'en fonction de l'intérêt qu'on se porte à soi-même.

**Egoïsme** : Ego « moi »

*Disposition à parler trop de soi, à rapporter tout à soi*

**Individualisme** : de individuel

Attitude d'esprit, état de fait favorisant l'initiative et la réflexion individuelles, le goût de l'indépendance

**Introspection** : latin « introspicere » : regarder à l'intérieur

Observation d'une conscience individuelle par elle-même.

## 📁 Complément sur les récits de vie (fictives ou réelles)

	Forme du texte	Sujet traité	Situation de l'auteur	Exemples
L'autobiographie	Le récit. Le récit est rétrospectif.	Vie individuelle, histoire d'une personnalité, synthèse de la constitution du moi.	L'auteur = personnage = narrateur de sa propre vie. L'œuvre est destinée à être publiée.	<i>Confessions</i> de Rousseau <i>Enfance</i> , Sarraute ; Juliet, Lambeaux
Les Mémoires	prose, récit chronologique. Le récit est rétrospectif	La vie individuelle se fonde dans l'histoire collective.	L'auteur se présente comme témoin de son temps. L'œuvre est destinée à être publiée	<i>Mémoires d'outre-tombe</i> de Chateaubriand
Le journal intime	Pas de forme fixe, récit chronologique <b>au quotidien</b> . Le temps de l'écriture est le temps de la narration	Vie individuelle au quotidien.	L'auteur est personnage et narrateur. L'écrit est <b>privé</b>	<i>Fragments d'un journal intime</i> de Amiel, <i>Journal</i> d'A. Franck
La lettre	Narration, récit au quotidien.	Vie individuelle au quotidien	L'auteur est personnage et narrateur. L'écrit est <b>privé</b>	<i>Lettres</i> de Mme de Sévigné <i>Lettres de poilus</i>
L'essai, l'autoportrait	Discours et récit, fragments et essai	Réflexion sur le moi, synthèse avec ordonnance logique qui vise l'universalité.	L'auteur est personnage et narrateur / locuteur. La publication est envisagée.	<i>Essais</i> de Montaigne, <i>L'Âge d'homme</i> de Leiris
La biographie	Le récit.	Vie individuelle mais souvent présentée avec une visée particulière.	L'auteur est narrateur mais <b>pas personnage</b> .	<i>Colette, une certaine France</i> de Michel del Castillo
Le roman autobiographique	Le récit. Prose / vers, fragments	Vie individuelle d'un personnage	L'auteur n'est pas présenté comme le narrateur. Il se dissimule. Le narrateur est personnage - acteur	<i>L'Enfant de Vallès</i> ; <i>La Confession d'un enfant du siècle</i> de Musset.
L'autofiction	Récit chronologique et rétrospectif	L'auteur assume et exprime l'impossibilité du projet autobio et de sa sincérité	Auteur n'est pas présenté comme le narrateur ou le personnage principal	M. Yourcenar, <i>Mémoires d'Hadrien</i>
La poésie autobiographique		Vie individuelle.		<i>Le Bateau ivre</i> de Rimbaud.



## 2ème étape : lecture en îlot (7 textes / 7 groupes)

- 1) Situez brièvement l'auteur (dates / œuvres / mouvement)
- 2) Sens premier du texte
- 3) Que signifie l'expression « voix multiples » dans ce texte ?
- 4) Comment sont écrites ces « voix multiples » ? (la ou les figures dominantes)
- 5) A quelle écriture du moi ce texte se rattache-t-il ?
- 6) Préparez la restitution à la classe en préparant la lecture expressive, la réponse à la question. Citez le texte pour justifier vos dires.

<b>CARROLL <i>Les Aventures d'Alice au pays des Merveilles</i>, 1865</b>
--

La Chenille et Alice se considérèrent un instant en silence. Enfin la Chenille sortit le houka de sa bouche, et lui adressa la parole d'une voix endormie et traînante.

« Qui êtes-vous ? » dit la Chenille. Ce n'était pas là une manière encourageante d'entamer la conversation. Alice répondit, un peu confuse : « Je — je le sais à peine moi-même quant à présent. Je sais bien ce que j'étais en me levant ce matin, mais je crois avoir changé plusieurs fois depuis. »

« Qu'entendez-vous par là ? » dit la Chenille d'un ton sévère. « Expliquez-vous. »

« Je crains bien de ne pouvoir pas m'expliquer, » dit Alice, « car, voyez-vous, je ne suis plus moi-même. »

« Je ne vois pas du tout, » répondit la Chenille.

« J'ai bien peur de ne pouvoir pas dire les choses plus clairement, » répliqua Alice fort poliment ; « car d'abord je n'y comprends rien moi-même. Grandir et rapetisser si souvent en un seul jour, cela embrouille un peu les idées. »

« Pas du tout, » dit la Chenille.

« Peut-être ne vous en êtes-vous pas encore aperçue, » dit Alice. « Mais quand vous deviendrez chrysalide, car c'est ce qui vous arrivera, sachez-le bien, et ensuite papillon, je crois bien que vous vous sentirez un peu drôle, qu'en dites-vous ? »

« Pas du tout, » dit la Chenille.

« Vos sensations sont peut-être différentes des miennes, » dit Alice. « Tout ce que je sais, c'est que cela me semblerait bien drôle à moi. »

« À vous ! » dit la Chenille d'un ton de mépris. « Qui êtes-vous ? »

Cette question les ramena au commencement de la conversation.

### QUESTIONS :

- 1) D'après ce texte, l'identité est-elle mouvante ou est-ce seulement notre perception de celle-ci qui n'est pas stable ?
- 2) Quel est le registre de ce texte ?
- 3) Que semble dire la chute ?

### REPRISE :

*Lewis Carroll est un écrivain et mathématicien britannique.*

*Il est connu du grand public pour son roman Les Aventures d'Alice au pays des merveilles, oeuvre bien plus riche que l'adaptation qu'en a faite Walt Disney, qui incorpore dans son film d'animation des éléments de De l'autre côté du miroir.*

*Dans le roman dont le texte est extrait, Alice entre dans le terrier d'un lapin qui s'écriait « Je suis en retard ! En retard ! En retard ! ».*

*Après une longue chute, elle arrive au pays des merveilles. Elle cherche à suivre le lapin et rencontre ainsi de nombreux personnages étranges, comiques, absurdes. Elle vit différents événements qui la conduisent notamment à changer d'apparence (grandir et rapetisser).*

1. La question « Vous, qui êtes-vous ? » est moins anodine qu'il n'y paraît parce qu'elle implique deux dimensions.

La première est le rapport à soi. Comment savoir qui l'on est ? Faut-il examiner son propre corps ? Ses qualités morales et intellectuelles ? Ce que l'on fait ? Ce que les autres disent de nous ? On le voit, déterminer par soi-même son identité n'a rien d'évident.

La seconde dimension de la question est celle de la présentation de soi aux autres. Même si j'ai une idée déterminée de ce que je suis, comment vais-je me présenter aux autres ? Quels éléments de mon identité vais-je mettre en avant pour me présenter ? Mon nom et mon prénom ? Les caractéristiques de mon corps ? Ce que je fais dans la vie ? Ce que j'aimerais faire ? Il n'y a rien d'évident là non plus. C'est d'ailleurs ce que l'on observe dans les autobiographies par lesquelles leurs auteurs veulent se présenter à leurs lecteurs.

**Si l'on adopte d'abord la perspective de la chenille sur la question**, c'est la perception de notre identité qui peut ne pas être stable - encore que, pour ce qui le concerne, sa perception de sa propre identité soit stable. Elle a beau

changer, voir son corps se transformer de larve à papillon en passant par le stade de nymphe, cela ne lui semble pas bizarre.

En revanche, Alice semble moins certaine sur la question. Elle doute de son identité sans parvenir clairement à savoir si ce doute tient au changement de son identité ou à sa perception de celle-ci.

Le moi se transforme à la fois à cause du temps qui s'écoule et de l'intensité des expériences vécues. Le temps a des effets sur le moi. Les qualités qui nous caractérisent évoluent au fil du temps, soit qu'elles s'estompent, soit qu'elles se renforcent. Par exemple, le sentiment amical que l'on éprouve pour quelqu'un ou encore la gentillesse dont on fait preuve se développe avec la répétition des gestes qui les expriment. De même, notre corps se transforme avec l'âge - en particulier pendant l'enfance et l'adolescence d'ailleurs (ce que le texte de Carroll donne à voir par les expériences de changement de taille d'Alice, qui ne semble jamais adaptée). L'intensité des expériences vécues laisse des marques en nous. Elles modifient notre façon d'appréhender le monde, et par là notre façon d'agir dans le monde. Par exemple, le décès d'un proche nous fait prendre conscience de la finitude de la vie, de l'importance de certaines relations. Cela nous transforme. De même, un échec ou une réussite modifie la confiance que nous avons en nous-mêmes. Ainsi, on comprend que notre moi n'est pas indépendant, mais qu'il est relatif au temps et à ce que nous vivons.

Les changements corporels affectent l'identité dans la mesure où ils modifient notre rapport concret au monde matériel. Ainsi, si je perds l'usage de mes jambes, ma façon d'être au monde sera modifiée, tout comme la façon dont les autres vont me percevoir. Je serais désormais « handicapé », certaines actions me seront impossibles ou plus difficiles à réaliser. Pour autant, cette modification corporelle ne modifie pas totalement mon identité, elle peut laisser intacte mes qualités morales et intellectuelles. Par exemple, je peux toujours autant aimer la lecture. Il y aurait une continuité sous-jacente aux changements corporels. Ma propre perception de mon identité n'est pas forcément modifiée par les changements de mon corps.

Quel est le registre de ce texte ?

Comique mais en même temps plus profond que cela

Que semble dire la chute ?

EPANADIPLOSE :

Interrogation insoluble, éternel recommencement.

### L'imagination reconstruit le vécu, Stendhal

*Stendhal, de son vrai nom Henri Beyle, a écrit un récit autobiographique dans lequel il se présente sous le pseudonyme de Henry Brulard. Lors de la campagne d'Italie de 1800, il fait partie de l'armée de Bonaparte. Il relate ici la traversée du col Saint-Bernard, dans les Alpes.*

*Henry Brulard // Henri Beyle*

A chaque pas tout devenait pire. Je trouvai le danger pour la première fois, ce danger n'était pas grand, il faut l'avouer, mais pour une jeune fille de quinze ans qui n'avait pas été mouillée par la pluie dix fois en sa vie Le danger n'était donc pas grand, mais il était en moi-même, les circonstances diminuaient l'homme. Je ne me rappelle pas tout cela, mais je me rappelle mieux des dangers postérieurs, quand j'étais bien plus rapproché de 1800, par exemple à la fin de 1812, dans la marche de Moscou à Königsberg. Enfin, après une quantité énorme de zigzags qui me paraissaient former une distance infinie, dans un fond, entre deux rochers pointus et énormes, j'aperçus, à gauche, une maison basse, presque couverte par un nuage qui passait. C'est l'hospice on nous y donna, comme à toute l'armée, un demi-verre de vin qui me parut glacé comme une décoction rouge. Je n'ai de mémoire que du vin, sans doute on y joignit un morceau de pain et de fromage. II me semble que nous entrâmes, ou bien les récits de l'intérieur de l'Hospice qu'on me fit produisirent une image qui, depuis trente-six ans, a pris la place de la réalité. Voilà un danger de mensonge que j'ai aperçu depuis trois mois que je pense à ce véridique journal. Par exemple, je me figure fort bien la descente. Mais, je ne veux pas dissimuler que cinq ou six ans après j'en vis une gravure que je trouvai fort ressemblante, et mon souvenir n'est plus que la gravure. C'est là le danger d'acheter des gravures des beaux tableaux que l'on voit dans ses voyages. Bientôt la gravure forme tout le souvenir, et détruit le souvenir réel.

### QUESTIONS :

- 1) Qui désigne « la jeune fille qui n'avait pas été mouillée par la pluie dix fois dans sa vie » (I 3-4) ?
- 2) Quel est le ton de l'autobiographie à l'égard de son personnage ?
- 3) Quelle place le narrateur donne-t-il à l'imagination dans le récit des faits passés ?
- 4) Pourquoi l'intervention de l'imagination est-elle paradoxalement un gage de vérité ?

5) INTERPRETATION : Comment les incertitudes du souvenir sont-elles mises en valeur dans cet extrait ?

L'imagination reconstruit le vécu, Stendhal ► p. 120

- La « jeune fille de quinze ans qui n'avait pas été mouillée par la pluie dix fois en sa vie » (l. 3-4) désigne Stendhal lui-même au moment des faits, qui se trouve dépeint littéralement comme une poule mouillée...
- Le ton de l'autobiographe à l'égard de son personnage est celui de **l'autodérision** : l'expérience de la guerre, initiation par excellence, est ici traitée de façon antihéroïque. L'armée, le col, le passage vers l'Italie sont des éléments qui devraient donner lieu au récit d'un apprentissage de la virilité guerrière. Or c'est un traitement burlesque (**anti-épique**) que le narrateur adulte fait subir à ce passage oblige du récit de soi.
- **Les modalisateurs** (l. 10, 15, 16, 17) : montrer que le narrateur s'applique à être précis dans l'imprécision même, ce qui est un gage de vérité.
- Caractère vague de certains souvenirs : la mémoire sélectionne des éléments saillants et transforme les autres en une sorte de continuité indécise et indéfinie (« quantité énorme de zigzags », l. 10) / **opposition** entre précision de certaines notations (météorologique, par exemple, l. 13) et imprécision d'autres (« dans un fond »). Le récit est plus précis, d'une façon générale, sur l'évocation des états du jeune Stendhal que sur celle du monde extérieur ou des événements (l. 1-2, 5-6). // souvenirs écrans

- **L'imagination dans le récit des faits passés est très importante** et intervient à deux reprises : d'abord, aux lignes 17-19, dans le cas de l'entrée dans l'hospice ; ensuite, aux lignes 22 à 24, dans celui de la gravure. Stendhal, dans le premier cas, associe le franchissement du col du Saint-Bernard au récit qu'on a pu lui faire de l'évènement.

**Le récit tend à prendre la place de l'évènement vécu. (// Ricoeur)**

- **Fiction et réalité se superposent**, mais cela permet à Stendhal de montrer qu'il ne ment pas, car il commente cet effet de superposition et ce qu'il a de très fécond.  
↪ lignes 20 à 26 : Stendhal y distingue ce dont il se souvient (« la descente »), mais explique avec transparence comment une gravure s'est substituée à l'évènement vécu ; il faut remarquer que c'est une représentation qui devient un gage du caractère véridique du récit (« je ne veux pas dissimuler que... ») : non seulement elle nourrit le récit de soi, mais elle en fait une œuvre d'art. Ce que nous montre cet extrait, c'est moins un évènement que la mémoire de cet évènement.

<b>RIMBAUD « Le bateau ivre »</b>
-----------------------------------

Comme je descendais des Fleuves impassibles,  
Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :  
Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,  
Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,  
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.  
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,  
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,  
Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,  
Je courus ! Et les Péninsules démarrées  
N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.  
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots  
Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,  
Dix nuits, sans regretter l'oeil niais des falots !

## INTERPRETATION LITTERAIRE :

Selon Rimbaud, comment la parole poétique permet-elle d'échapper à la raison et de se libérer des contraintes qui entravent l'épanouissement du véritable moi ?

Nombreuses images donnent vie à un tableau en mouvement (« clapotement furieux des marées », v. 9 ; « les Péninsules démarrées », v. 11 ; « Je courus », v. 11 ; « Plus léger qu'un bouchon, j'ai dansé sur les flots », v. 14) et coloré (« Des Peaux-Rouges criards », v. 3 ; « poteaux de couleurs », v. 4 ; « blés flamands [...] cotons anglais », v. 6), au centre duquel le poète se met en scène telle une embarcation.

Les strophes déroulent les différentes étapes d'un voyage :

- La première strophe, la terre, encore visible par la présence des « haleurs », s'éloigne et le poète navigue encore dans un courant fluvial. (enfance / violence)
- La deuxième strophe marque un départ définitif du bateau-poète pour un voyage vers la liberté (« Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais » v. 8).
- Les deux strophes suivantes transportent le lecteur en plein tumulte de l'océan.

Cette vision joue sur les synesthésies, fusion des différents sens qui sont sollicités. Le voyage se transforme donc en expérience poétique à la recherche de « l'inconnu », comme l'affirme Rimbaud dans le texte 3.

- La personnification des falots (« l'oeil niais des falots ») au vers 16 participe de cette atmosphère de rêve où réalité et fantasme se mêlent. L'effet recherché est celui de la suggestion, et de la mise en valeur du symbole : l'esthétique symboliste, nourrie par les correspondances baudelairiennes où « les parfums, les couleurs et les sons se répondent » (« Correspondances », *Les Fleurs du Mal*) se dessine à travers les images qui mêlent sens visuel et auditif au vers 3 par exemple avec la syllepse « Peaux-Rouges criards ».



## BECKETT *L'Innommable*, 1949

(...) je n'ai pas bougé, j'ai écouté, j'ai dû parler, pourquoi vouloir que non, après tout, je ne veux rien, je dis ce que j'entends, j'entends ce que je dis, je ne sais pas, l'un ou l'autre, ou les deux, ça fait trois possibilités, toutes ces histoires de voyageurs, ces histoires de coïncés, elles sont de moi, je dois être extrêmement vieux, ou c'est la mémoire qui est mauvaise, si je savais si j'ai vécu, si je vis, si je vivrai, ça simplifierait tout, impossible de savoir, c'est là l'astuce, je n'ai pas bougé, c'est tout ce que je sais, non, je sais autre chose, ce n'est pas moi, je l'oublie toujours, je reprends, il faut reprendre, pas bougé d'ici, pas cessé de me raconter des histoires, les écoutant à peine, écoutant autre chose, me demandant de temps en temps d'où je les tiens, ai-je été chez les vivants, ou sont-ils venus chez moi, et où, où est-ce que je les tiens, dans ma tête, je ne me sens pas une tête, et avec quoi est-ce que je les dis, avec ma bouche, même remarque, et avec quoi est-ce que je les entends, et tatata et tatata, ça ne peut pas être moi, ou c'est que je ne fais pas attention, j'ai tellement l'habitude, je fais ça sans faire attention, ou étant comme ailleurs, me voilà loin, me voilà l'absent, c'est son tour, celui qui ne parle ni n'écoute, qui n'a ni corps ni âme, c'est autre chose qu'il a, il doit avoir quelque chose, il doit être quelque part, il est fait de silence, voilà une jolie analyse, il est dans le silence, c'est lui qu'il faut chercher, lui qu'il faut être, de lui qu'il faut parler, mais il ne peut pas parler, alors je pourrai m'arrêter, je serai lui, je serai le silence, je serai dans le silence, nous serons réunis

### QUESTIONS :

- 1) Quelles particularités graphiques peut-on observer au début et à la fin du passage ? Interprétez-les.
- 2) Lisez ce texte à voix haute et expliquez comment son rythme permet de transcrire au plus près le flux ininterrompu de la conscience. Par quels moyens stylistiques l'auteur parvient-il à cet effet ?
- 3) Que dit précisément le narrateur dans ce passage ? D'où provient notre difficulté à répondre selon vous ?

### REPRISE :

Samuel Beckett, *L'Innommable*, écrit en français en 1949, publié en 1953.

*Samuel Beckett est surtout étudié au lycée pour ses pièces de théâtre, en particulier En attendant Godot (1952), Fin de partie (1957) ou Oh les beaux jours*



*(1961). Pourtant, il est aussi auteur de prose et de poésie, dans un style novateur non dénué de cet humour qui laisse percevoir une certaine forme d'inquiétude.*

- On remarque, au début et à la fin du texte, que les phrases ne sont ni commencées (pas de majuscule), ni finies (pas de ponctuation forte). On remarque les mêmes particularités tout au long du passage. On peut en conclure qu'il s'agit d'une unique et longue phrase, sans commencement ni fin, qui donne à entendre le flux ininterrompu des pensées du narrateur.

- Les répétitions en anaphore (« me voilà loin, me voilà l'absent », l. 16) ou en anadiplose (« et où, où est-ce que je les tiens », l. 11-12), ainsi que les modifications d'ordre grammatical apportées à une même expression (par exemple le polyptote l. 6 : « si j'ai vécu, si je vis, si je vivrai ») font également entendre ce souffle si particulier d'une conscience qui se cherche.

- Il est presque impossible de résumer le propos du narrateur dans l'extrait proposé, car la parole semble comme tourner sur elle-même. (épanorthoses)

Par ailleurs, le narrateur passe d'une idée à l'autre (par exemple au début : « ça fait trois possibilités, // toutes ces histoires de voyageurs » l. 3-4) sans que le lecteur ne comprenne toujours comment le lien s'opère d'une idée à l'autre. On perçoit cependant qu'entre le début et la fin du texte, une modification a lieu, puisque le narrateur affirme d'abord : « je dis ce que j'entends, j'entends ce que je dis » (l. 2) avant de terminer par « je pourrai m'arrêter, je serai lui, je serai le silence, je serai dans le silence » (l. 11).

Il passe ainsi de l'incarnation d'une parole à celle du silence.

## SARRAUTE *Enfance*

— Alors, tu vas vraiment faire ça ? « Évoquer tes souvenirs d'enfance »  
... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce  
sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux « évoquer tes souvenirs »  
... il n'y a pas à tortiller, c'est bien ça.

— Oui, je n'y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi...

— C'est peut-être... est-ce que ce ne serait pas... on ne s'en rend parfois  
pas compte... c'est peut-être que tes forces déclinent...

— Non, je ne crois pas... du moins je ne le sens pas...

— Et pourtant ce que tu veux faire... « évoquer tes souvenirs »... est-ce  
que ce ne serait pas...

— Oh, je t'en prie...

— Si, il faut se le demander : est-ce que ce ne serait pas prendre ta  
retraite ? te ranger ? quitter ton élément, où jusqu'ici, tant bien que  
mal...

— Oui, comme tu dis, tant bien que mal.

— Peut-être, mais c'est le seul où tu aies jamais pu vivre... celui...

— Oh, à quoi bon ? je le connais.

— Est-ce vrai ? Tu n'as vraiment pas oublié comment c'était là-bas ?  
comme là-bas tout fluctue, se transforme, s'échappe... tu avances à  
tâtons, toujours cherchant, te tendant... vers quoi ? qu'est-ce que c'est  
? ça ne ressemble à rien... personne n'en parle... ça se dérobe, tu  
l'agrippes comme tu peux, tu le pousses... où ? n'importe où, pourvu que  
ça trouve un milieu propice où ça se développe, où ça parvienne peut-  
être à vivre... Tiens, rien que d'y penser...

— Oui, ça te rend grandiloquent. Je dirai même outreuidant. Je me  
demande si ce n'est pas toujours cette même crainte... Souviens-toi  
comme elle revient chaque fois que quelque chose d'encore informe se  
propose... Ce qui nous est resté des anciennes tentatives nous paraît  
toujours avoir l'avantage sur ce qui tremblote quelque part dans les  
limbes...

— Mais justement, ce que je crains, cette fois, c'est que ça ne tremble pas... pas assez... que ce soit fixé une fois pour toutes, du « tout cuit », donné d'avance...

— Rassure-toi pour ce qui est d'être donné... c'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpite faiblement... hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelque chose d'encore vivant... je voudrais, avant qu'ils disparaissent... laisse-moi...

— Bon. Je me tais... d'ailleurs nous savons bien que lorsque quelque chose se met à te hanter...

— Oui, et cette fois, on ne le croirait pas, mais c'est de toi que me vient l'impulsion, depuis un moment déjà tu me pousses...

— Moi ?

— Oui, toi par tes objurgations, tes mises en garde... tu le fais surgir... tu m'y plonges...

Nathalie Sarraute, *Enfance*, 1983, © Gallimard.

### QUESTIONS ET REPRISE :

Introduction :

Sarraute est l'une des pionnières du Nouveau roman.

En 1956, elle écrit un ouvrage qui joue le rôle du manifeste du Nouveau roman, *L'ère du soupçon*.

Le Nouveau Roman est un courant littéraire qui se donne comme but de renouveler le genre romanesque par un certain nombre de refus (refus de la vraisemblance, refus de l'intrigue qui cesse d'être au centre du roman, refus des personnages monolithiques, etc... )

En 1983, Sarraute publie son autobiographie. Son autobiographie n'est pas conformiste. Le récit est discontinu, le narrateur est dédoublé, les personnages sont évanescents (=insaisissables) et contradictoires, qui parle de l'écriture des mots, des problèmes de l'écrivain.

### - Un dialogue là où on attend un récit :

- Le lecteur est exclu :
- Celui-ci est exclu du dialogue, et est coupé du narrateur qui ne lui cède aucun accès à la psychologie des personnages.

- **La présentation du texte**, sa disposition dans la page attirent immédiatement l'attention. Le lecteur remarque les caractéristiques suivantes :

De nombreux blancs séparant des paragraphes ou de simples lignes. Cette disposition fait penser à un texte de théâtre (sans l'indication des noms des locuteurs).

Des **tirets** précédant le début de chaque élément de texte encadré par des blancs. Cette présence accentue l'idée de dialogue, de répliques, d'échange de propos,

- Le lecteur est déçu dans toutes ses attentes :
- L'incipit ne lui permet pas de se déplacer ni dans le temps, ni dans l'espace (aucune datation ni localisation spatiale)

- L'incipit ne lui permet pas de s'imaginer les personnages, c'est-à-dire de leur donner un corps, une matérialité, de lui faire correspondre une image.

Au vu de la disposition de l'extrait (l'ensemble du roman est présenté de la même manière) le lecteur peut imaginer qu'il s'agit d'un dialogue rapide et souvent inachevé, mais **il ne sait pas entre qui et qui**. La lecture attentive lui apporte quelques informations sur les « protagonistes » et lui fait découvrir le contenu de leur échange,

- **Un dialogue qui est une « sous-conversation » (terme de N. Sarraute) ou l'incipit, conversation intérieure :**

- Le NOUS qui surgit à plusieurs reprises : (l. 23-24-32)

- Les deux premiers sont ambigus, pas le troisième.

On peut remarquer =ent remarquer l'emploi de nous (Ce qui nous est resté) réunissant les deux voix en une seule.

- Les autres indices :

- Les personnages se comprennent à demi-mots. Ils ont le même style :
- les deux voix semblent se connaître parfaitement
- le fait que les deux voix soient à ce point opposées
- la sincérité avec laquelle ces voix se parlent

- même style chez les deux personnages avec les points de suspensions, le pronom indéfini « ça », le tutoiement, etc

disposition du texte en phrases qui ressemblent à des répliques de théâtre oriente vers un repérage des pronoms personnels.

Les répliques impaires sont dominées par l'utilisation du Tu, pronom personnel de la 2<sup>e</sup> personne du singulier, sujet ou objet.

On observe aussi un grand nombre d'adjectifs possessifs de la même personne. Une première voix s'adresse à une autre et l'interpelle sur la décision d'évoquer des souvenirs.

On peut récapituler ici l'orientation des différentes interventions.

**La première voix (celle de l'auteur** l. 1-4. 6-7,9-10 12-13 15,17-25,33-36) : elle souligne la présence d'une difficulté (réplique 1). suggère la recherche de motivations (réplique 3), fait une relance concernant les intentions (réplique 5) revient sur les motivations, sous forme interrogative (réplique 7) émet une objection (réplique 9), analyse les caractères d'une autre époque et d'autres lieux (réplique 11) exprime des craintes (réplique 13).

**La deuxième voix, en alternance (celle de la narratrice** l.5, 8, 11 14, 16, 26-32, 37-42) répond sous forme de répliques plus brèves, imprécises, qui font une sorte d'écho aux répliques précédentes, Certaines d'entre elles sont négatives (je n'y peux rien, L 5, je ne crois pas, L 8). D'autres comportent une supplication (Oh, je t'en prie, L 11), Un des éléments communs à ces répliques est l'utilisation la première personne, qui désigne plus spécialement, sans pourtant qu'elle soit nommée, la narratrice.

#### - Une redéfinition des enjeux de l'autobiographie :

- Ni moraux, ni psychologiques :

- Il y a un flou l.4 « ça me tente, je ne sais pas pourquoi »

- On note une absence de lien avec le sentiment de vieillir (l.7)

- Des enjeux littéraires :

- L.11 : le double qualifie l'autobiographie de « retraite » . Ce défi pousse Sarraute à poursuivre son projet autobiographique

- cela montre qu'on peut parler de soi d'une manière différente

- On n'a pas de souvenirs précis. Ce qui intéresse Sarraute, c'est ce qui bouge en nous et qu'on ne peut décrire avec le vocabulaire psychologique habituel (ce sont les tropismes), d'où le flou des termes qu'elle utilise et leur caractère matériel

L'évocation d'un lieu caractérisé par sa fragilité (tout fluctue, se transforme s'échappe, L 18), la volonté de trouver des points d'appuis solides mais en même temps la certitude que rien n'est vraiment cernable. que tout s'enfuit, la crainte de figer, par réécriture, ce qui est par nature fluctuant.

- L'écrivain devient l'objet de l'autobiographie :

Normalement, dans une perspective classique, l'écrivain s'efface. Sarraute, elle, se montre en train d'écrire, avec ses problèmes d'écritures.

**- Une écriture en direct qui refuse le « tout écrit » (l.27)**

- Plusieurs traces stylistiques de cette écriture en direct sont présentes :

- Les points de suspensions : Une ponctuation qui comporte aussi de très fréquents points de suspension (fin de phrases, fin de paragraphes, à l'intérieur des paragraphes).

- Les autocorrections

b- Une écriture dont l'efficacité est prouvée :

- Dans ce passage, à travers l'écriture, deux choses ont lieu :

- le lancement définitif du projet

- la mise au clair qui le motive

*«Je n'ai pas de souvenir d'enfance. Jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent.*

*Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré : sa sécheresse objective, son évidence apparence, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi qui, on peut le supposer, n'était ni sèche, ni objective, ni apparemment évidente, ni évidemment innocente.*

*"Je n'ai pas de souvenirs d'enfance" : je posais cette affirmation avec assurance, avec presque une sorte de défi. L'on n'avait pas à m'interroger sur cette question. Elle n'était pas inscrite à mon programme. J'en étais dispensé : une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place : la guerre, les camps.»*

### QUESTIONS

Interprétation : Dans quelle mesure ce texte pose-t-il le problème du rapport entre vérité et fiction dans l'écriture ?

### REPRISE

#### Introduction

Etroitement lié au mouvement **OULIPO**, Georges Perec (1936-1982) donne au genre autobiographique des contraintes formelles dans W ou le souvenir d'enfance. L'auteur entrecroise deux textes imprimés en caractères différents. Le premier ressemble à un récit d'enfance traditionnel, le second présente le caractère d'un roman d'aventure. W ou le Souvenir d'enfance pose le problème du rapport entre vérité et fiction dans l'écriture.

**Ici rien d'OULIPO, autofiction**

#### Les apparences d'un projet autobiographique classique

##### - Evocation de l'enfance

- Première personne omniprésente
- Soit **autobiographe**, soit **personnage** : Dualité je « narrant » je « narré »
- « tient en quelques lignes » (l.2-3). Evocation par la négation (« n'...pas », « perdu », « absence »)
- Le narrateur focalise sur la caractéristique d'orphelin, présenté comme un état

civil.

- **Répétition** : « mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle, de mon histoire à moi » (rythme quaternaire) : Récurrence du GN adj poss 1<sup>o</sup>pers + histoire repris par pronom
- L'adulte cherche à assumer la mémoire d'un vécu douloureux d'une histoire personnelle que l'enfant a plongé dans l'oubli.

### **Souvenirs écrans**

#### **Forme scolaire de cette quête**

- Champ lexical du devoir scolaire « interroger sur cette question » , « programme », « dispensé », « histoire » (l. 19-21)
- Voix de l'enfance présente
- « je me souvins », « Je retrouvai plus tard », « le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement. » : Champ lexical de la quête du passé
- Démarche autobio.

#### **L'affirmation de l'absence**

- **Expressions paradoxales** pour débiter une autobiographie : « Je n'ai pas de souvenir d'enfance » (1, 8), « Cette absence d'histoire »

mon histoire tient en quelques lignes :... : Renforcement du paradoxe

- Laisse supposer une problématique originale
- mon histoire tient en quelques lignes : Antithèse mon histoire (une vie=longueur) /quelques lignes (très court)
- Eclaircissement : il y a une difficulté à raconter (faire des lignes)

#### **Une autobiographie confondue avec l'Histoire**

- Structure :
  - Paragraphe 1: Récit « expédié » de l'enfance
  - Paragraphes 2 et 3 : Discours explicatif
  - Lignes 12 à 26 : Retour du récit mais centré autour du projet W
    - Structure éclairante :
- de l'impossibilité de raconter



le pourquoi

le récit de substitution (génèse)

- **Evolution des déterminants** en relation avec les trois parties précédentes :  
« Mon histoire », « L'Histoire avec sa grande hache », « Une histoire »
- L'autobiographie est confondue avec l'Histoire

1. mon histoire personnelle douloureuse et indicible
2. l'Histoire et la guerre qui empêche le souvenir
3. une histoire ni la première ni la seconde : de substitution

### **Les difficultés de l'autobiographie**

- « j'inventai », « je réinventai », « fantasme » = CL de l'imaginaire
- Décalage par rapport à la démarche autobio.

Perec se réfère à la mémoire collective

- -

### **Une difficulté littéraire**

- Décrit métaphoriquement la difficulté de se raconter
- Une fois de plus = anaphore
- Insiste sur la difficulté
- un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait pas ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert. = Régression+ Négation éloquente
- Expression du doute de l'autobiographe

### **YOURCENAR, Souvenirs pieux**

*L'être que j'appelle moi vint au monde un certain lundi 8 juin 1903, vers les 8 heures du matin, à Bruxelles, et naissait d'un Français appartenant à une vieille famille du Nord, et d'une Belge dont les ascendants avaient été durant quelques siècles établis à Liège, puis s'étaient fixés dans le Hainaut. La maison où se passait cet événement, puisque toute naissance en est un pour le père et la mère et quelques personnes qui leur tiennent de près, se trouvait située au numéro 193 de l'avenue Louise, et a disparu il y a une quinzaine d'années, dévorée par un building.*

Ayant ainsi consigné ces quelques faits qui ne signifient rien par eux-mêmes, et qui, cependant, et pour chacun de nous, mènent plus loin que notre propre histoire et même que l'histoire tout court, je m'arrête, prise de vertige devant l'inextricable enchevêtrement d'incidents et de circonstances qui plus ou moins nous déterminent tous. Cet enfant du sexe féminin, déjà pris dans les coordonnées de l'ère chrétienne et de l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle, ce bout de chair rose pleurant dans un berceau bleu, m'oblige à me poser une série de questions d'autant plus redoutables qu'elles paraissent banales, et qu'un littérateur qui sait son métier se garde bien de formuler. Que cet enfant soit moi, je n'en puis douter sans douter de tout. Néanmoins, pour triompher en partie du sentiment d'irréalité que me donne cette identification, je suis forcée, tout comme je le serais pour un personnage historique que j'aurais tenté de recréer, de m'accrocher à des bribes de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main, à des informations tirées de bouts de lettres ou de feuillets de calepins qu'on a négligé de jeter au panier, et que notre avidité de savoir pressure au-delà de ce qu'ils peuvent donner, ou d'aller compulser dans des mairies ou chez des notaires des pièces authentiques dont le jargon administratif et légal élimine tout contenu humain.

### **QUESTIONS :**

1/ *Comment Marguerite Yourcenar se désigne-t-elle ? Quel est l'effet produit ?*

2/ « L'être que j'appelle moi... » : quelle est la différence entre le « moi » et le « je » ?

3/ Pourquoi passe-t-on du passé au présent entre le 1<sup>o</sup> et le 2<sup>o</sup> paragraphe ?

4/ À quel travail Yourcenar apparente-t-elle son entreprise autobiographique ?

5/ En quoi cette entreprise autobiographique vous semble-t-elle originale ou surprenante ?

## REPRISE DES QUESTIONS :

### 1/ Comment Marguerite Yourcenar se désigne-t-elle ? Quel est l'effet produit ?

Marguerite Yourcenar utilise, pour se désigner, les périphrase suivantes : « L'être que j'appelle moi », « Cet enfant du sexe féminin », « ce bout de chair rose », « cet enfant ».

L'effet produit est un effet de distance entre le sujet de l'énonciation et son objet, alors qu'*a priori* ils sont identiques, puisqu'il s'agit d'une autobiographie.

Cette distance est accentuée par l'utilisation de formules neutres (« *cet enfant* » et non « *cette enfant* »), et par l'emploi du démonstratif *ce*. Le démonstratif a ici sa valeur de déictique: on a l'impression que le *je narrant* a sous les yeux le *je narré*, et qu'il le désigne à la manière d'un objet distinct et distant de lui.

Le *je narrant* considère donc le *je narré* à la manière d'un objet à analyser, complètement étranger car fondamentalement autre.

### 2/ « L'être que j'appelle moi... » : quelle est la différence entre le « moi » et le « je » ?

Le *je*, dans cette phrase, renvoie clairement au *je narrant*, le *je* de Yourcenar adulte et décidant de se pencher sur son passé. *A priori*, le *moi* renvoie, par distinction, au *je narré*, à cet être passé qui lui est devenu complètement étranger. Pourtant, le *moi* renvoie peut-être davantage à la superposition des deux (*je narrant* et *je narré*), superposition que Yourcenar a du mal à concevoir, ou simplement à penser. Il y a en effet dans cette périphrase censée la désigner elle (son "identité") la juxtaposition des trois instances qu'il lui faut concilier : l'être rendu étranger par le temps (le *je narré*), le *je* de l'instance d'énonciation (le *je narrant*) et ce *moi* qui est la réunion des deux, réunion qu'interroge justement l'écriture.

### 3/ Pourquoi passe-t-on du passé au présent entre le 1° et le 2° paragraphe ?

Le premier paragraphe, au passé, appartient au récit, et constitue l'embryon d'une (auto)biographie, à la manière de celle que l'on trouve par exemple dans un manuel littéraire ou dans un dictionnaire.

Le deuxième paragraphe, au présent, relève du discours, et correspond aux interrogations qu'entraîne chez l'écrivain le projet autobiographique en lui-même. Yourcenar exprime la difficulté et le malaise causés par l'entreprise autobiographique.

Ce passage du passé au présent, du récit au discours, matérialise en quelque sorte la dualité de l'autobiographie dans laquelle, selon Yourcenar, se superposent de manière plus ou moins artificielle ou absurde les différentes strates constituant le *je*, strates auxquelles l'écriture autobiographique tente d'habitude de donner une unité, ou une cohérence.

#### 4/ À quel travail Yourcenar apparente-t-elle son entreprise autobiographique ?

Yourcenar dit être obligée de procéder de la même manière que « *pour un personnage historique* » : l'entreprise autobiographique est alors semblable à tout projet biographique, puisque l'être dont on entreprend de raconter l'histoire est devenu complètement étranger (cf. le *je narré* est un « il déguisé »).

Son entreprise autobiographique relève donc de l'enquête, et suppose l'accumulation de preuves à la fois matérielles et administratives (« *des bribes de souvenirs reçus de seconde ou de dixième main* », « *des informations tirées de bouts de lettres ou de feuillets de calepins qu'on a négligé de jeter au panier* », « *des pièces authentiques dont le jargon administratif et légal élimine tout contenu humain* »). Elle ne repose donc pas sur la mémoire ou la réminiscence, comme chez Rousseau, par exemple, puisque l'« *identification* » entre *je narrant* et *je narré* provoque chez Yourcenar un « *sentiment d'irréalité* ».

#### 5/ En quoi cette entreprise autobiographique vous semble-t-elle originale ou surprenante ?

Cette entreprise autobiographique est originale car elle interroge les mécanismes fondateurs de l'autobiographie, et remet en question, du moins dans ce passage, la possibilité de saisir par l'écriture l'unité du *moi*. Ce passage met clairement en scène la différence entre *je narré* et *je narrant*, et la difficulté de concilier les deux. Plus que le récit de sa vie elle-même, ce sont les présupposés, les compromis et les paradoxes de ce récit qui intéressent Yourcenar. En choisissant de considérer le *je* passé comme un être radicalement étranger au *je* actuel, Yourcenar remet en question le consensus sur lequel repose le genre autobiographique (je suis mieux placé que quiconque pour raconter ma vie puisque je suis le premier concerné) et interroge les fondements de l'identité (le *je* passé fait-il encore partie de notre identité actuelle ou nous est-il devenu radicalement étranger ?)

Je ne sais combien d'âmes j'ai.  
J'en ai changé à chaque instant.  
Je me sens continuellement étranger à moi-même.  
Je ne me suis jamais vu, jamais trouvé.  
En étant plusieurs, je n'ai qu'une âme.  
Celui qui a une âme n'a point de calme.  
Celui qui voit n'est que ce qu'il voit.  
Celui qui sent n'est pas celui qui est.

Attentif à ce que je suis et vois,  
Je deviens eux et pas moi.  
Chacun de mes rêves ou désirs  
Est à celui qui naît et pas à moi.  
Je suis mon propre paysage,  
J'assiste à mon propre passage,  
Divers, mobile, seul,  
Je ne sais pas sentir que je suis là où je suis.

Ainsi, étranger à moi-même, je lis  
Mon être, comme les pages d'un livre.  
Je ne prévois point la suite,  
J'oublie le passé.  
Je note sur la marge des pages lues  
Ce que j'ai cru sentir.  
Je relis et je me dis : « Est-ce moi ? »  
Dieu le sait, car il l'a écrit.

### INTERPRETATION :

Comment le poète exprime-t-il sa quête d'identité dans ce poème ?

### QUESTIONS :

- 1) En repérant et en analysant les marques de P1 dans le poème, identifiez les différentes formes que prend le moi pour Pessoa.
- 2) Quels moyens l'auteur utilise-t-il pour exprimer la multiplicité et la fragmentation du moi dans le poème ?
- 3) Pourquoi Pessoa a-t-il le sentiment d'être « étranger à lui-même » ?

### INTERPRETATION :

Comment le poète exprime-t-il sa quête d'identité dans ce poème ?

### 1. entrer dans le texte

Les marques de première personne sont omniprésentes dans ce poème. On peut ainsi relever une anaphore de « je » au début de 12 des 23 vers et sa variante « mon être » au vers 18. De plus, le « je » se retrouve disséminé tout au long du poème au sein des vers (v. 1, v. 5, v. 16, v. 17, v. 22). On trouve aussi le pronom personnel objet (« je me sens », v. 3 ; « Je ne me suis jamais vu », v. 4 ; « je me dis », v. 22) ou sous sa forme accentuée : « moi-même » (v. 3), « moi » (v. 10 et v. 22) et le déterminant (« mes rêves », v. 11 ; « mon propre passage », v. 13). Ces variations sur le pronom personnel de la première personne permettent de comprendre la démultiplication du moi et de la personnalité du poète.

2. L'omniprésence des marques de première personne relevées précédemment permet d'exprimer la fragmentation du moi. Ces marques sont souvent associées au verbe « être » marqueur de l'identité (« je suis », v. 16) ou au verbe « avoir » exprimant la possession de soi-même (« j'ai », v. 1). De plus, le « moi » se fragmente et dans un même vers peut être associé à différentes formes.

C'est le cas du vers 3 par exemple (« Je me sens continuellement étranger à moi-même »), du vers 16 (« je ne sais pas sentir que je suis là où je suis ») ou du vers 22 (« je relis et je me dis : "est-ce moi ?" »). Dans ces vers, le « je » se dédouble et le poète semble se regarder agir comme s'il était autre : il « assiste à (s)on propre passage » (v. 14). Enfin, il parle même de lui à la troisième personne et se désigne par « celui » dans l'anaphore des vers 6 à 8, qui montre trois facettes de son âme, allant même jusqu'à employer le pronom pluriel « eux » pour désigner ses différents hétéronymes. Il oppose ainsi « eux » et « moi » : « je deviens eux et pas moi » (v. 10), « a celui qui naît et pas à moi » (v. 12).

3. Le poète donne l'impression d'être « continuellement étranger à (lui)-même » (v. 3). Tout d'abord, il se sent autre, hors de lui au sens étymologique du terme « étranger », montant qu'il ne se connaît pas du fait de sa multiplicité et de la fragmentation de son moi.

On trouve ainsi de nombreux pluriels pour désigner le poète : « je ne sais combien d'âme j'ai » (v. 1), « en étant plusieurs » (v. 5). De plus, il semble également dédoubler ses sensations et nier la possibilité de ressentir par un seul moi uni : « je ne me suis jamais vu » (v. 4), « celui qui voit » (v. 7), « celui qui sent » (v. 8). Pourtant, cette multiplication qui le dédouble et le rend multiple ne l'empêche pas d'être solitaire (« divers, mobile, seul », v. 15) et de lui donner l'impression d'être un corps séparé de son âme qui se regarde vivre : « j'assiste à mon propre passage » (v. 14)

Dans la dernière strophe, il utilise une métaphore filée et compare son être aux « pages d'un livre » (v. 18) qui ne serait pas de lui et dont il ne connaît pas la fin

(« je ne prévois point la suite », v. 19) ni ne se rappelle le début (« j'oublie le passe », v. 20). C'est une façon de dire qu'il est absent de lui-même et de s'auto-analyser de l'extérieur : « je note sur la marge des pages lues » (v. 21). Il compare ainsi son moi intérieur à un livre dans la marge duquel on écrit.

### **Vers le bac Interprétation**

La question permet de reprendre en les organisant les différents éléments de réponse aux questions précédentes.

On peut répondre en montrant que le poète exprime sa quête d'identité par le dédoublement et la fragmentation de son moi (étude des marques de personne). Dans un deuxième temps, il montre qu'il ne se connaît pas (analyse des perceptions et des marques de troisième personne). Enfin, il est étranger à lui-même (solitude, métaphores qui séparent le corps et l'âme et métaphore filée du livre).

## Hida L'autoportrait

Fixer ses propres traits

Pline l'ancien attribuait l'invention de la peinture à Narcisse se contemplant dans son miroir d'eau.

1<sup>er</sup> autoportrait de l'histoire : Parrhasios.

Rembrandt confrontation engagée depuis l'adolescence par Rembrandt avec son propre visage et le vieillissement de celui-ci.

1629 à 1669

60 peintures

16 dessins

28 gravures

Avec ces différents autoportraits et la constatation de ses métamorphoses et de son vieillissement, Rembrandt atteint à l'universel.

Rembrandt nous montre la marche à suivre, c'est la lumière intérieure qui seule peut nous sauver des ravages du temps et donner un sens à notre existence.

1<sup>er</sup> autoportrait n'en est pas un : lapidation de saint Etienne (1625)

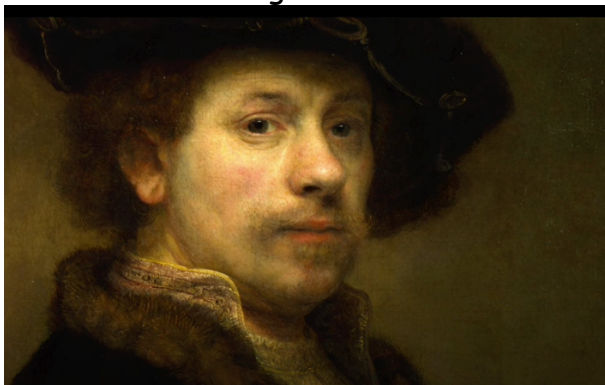






Rembrandt, à l'image de la plupart des artistes de la Renaissance, se représente dans un tableau, à la fois anonyme et présent.

Mais par la suite, il va suivre l'exemple de Dürer et se représente seul dans un fond neutre et dégradé.



Autoportrait (1640)

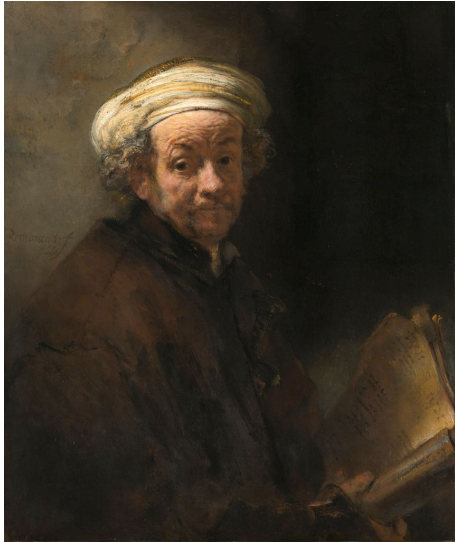


Autoportrait 1630



Autoportrait 1652

Peu à peu l'apparence de Rembrandt se dégrade sur ses autoportraits sans concession.



1661 Autoportrait en Saint Paul



Autoportrait en Democrite (1628)



Autoportrait à la canne (1658)

Dans ses autoportraits, Rembrandt endosse également différentes identités : en apôtre, en mendiant, en philosophe, en prince...

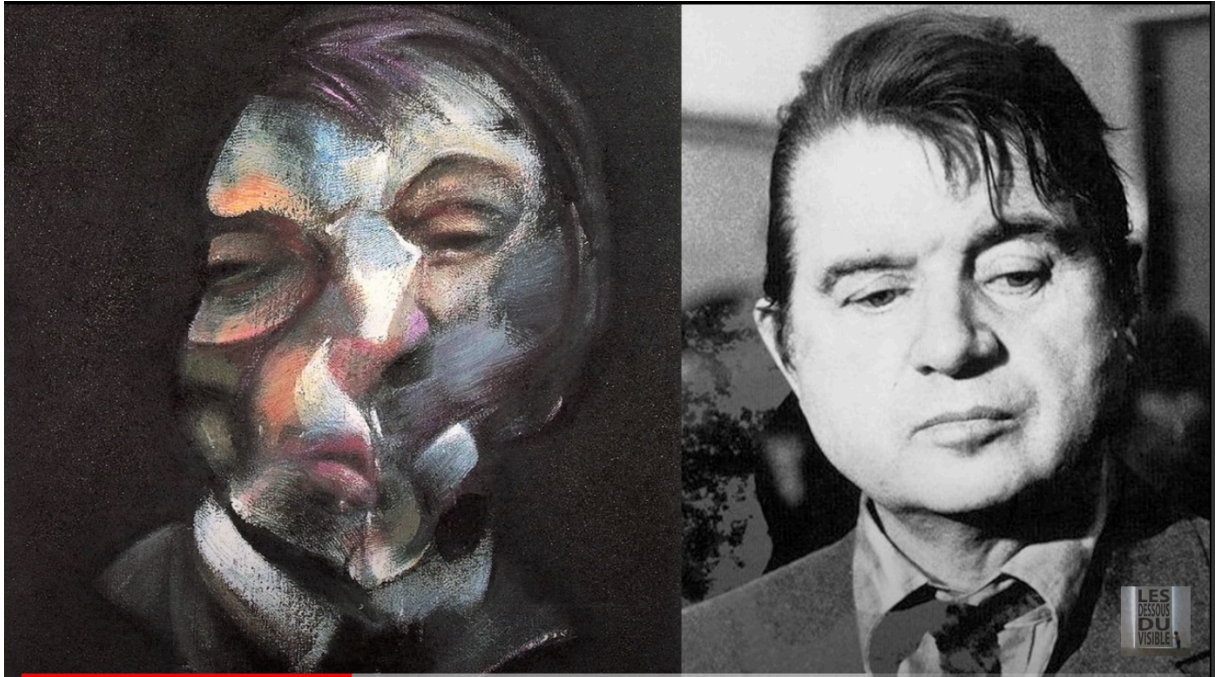
Un tableau crée l'illusion de l'éternel présent, mais Rembrandt transforme le tableau en journal intime.

### Bacon

Ce que je montre est-il vraiment ce que je donne à voir, ou plutôt ce que je dissimule.

La première chose qui nous trouble devant un autoportrait de Bacon (que l'on peut confronter à la photographie), c'est la ressemblance avec Bacon lui-même.





Autoportrait 1971

Pourtant le malaise persiste : ce n'est pas le peintre que nous contemplons, c'est nous même.

C'est une image brouillée et fantomatique de nous-même que le peintre nous renvoie en miroir.

Par le biais de ses autoportraits mouvants et contorsionnés, il brosse un portrait spéculatif de nous-mêmes, dans lequel nous pouvons entrevoir notre avenir.

Bacon sut qu'il voulait devenir peintre en visitant une exposition Picasso à Paris (il était adolescent).

Il modifie le principe de simultanéité des visages de Picasso dans un même espace.

Beaucoup de ses travaux sont inspirés de photographies.

Pour Francis Bacon, le corps est le seul sujet qui mérite d'être peint.

Sa technique : brouiller par un coup de chiffon.

Logique de la sensation Deleuze

« Bacon est peintre de tête et non de visage ».

Défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage.

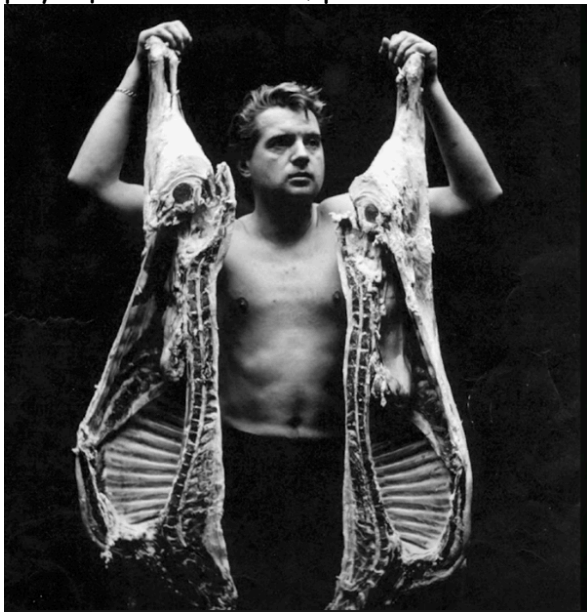
Même traitement des animaux, qui sont alors traités comme les humains.



Francis Bacon Study of Man Dog (1953)

Le chien est alors traité ici comme l'ombre de son maître. ( ou inversement que l'ombre de l'homme prenne une existence animale autonome et indéterminée.)

L'ombre s'échappe du corps comme un animal que nous abritons. L'homme devient animal mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit physique de l'homme, présenté dans le miroir comme destin.



Bacon dit quelque part : tout homme qui souffre est de la viande, pitié pour la viande !



Francis Bacon, *Figure with Meat*, 1954, huile sur toile, 130 cm X 120 cm, Institut d'art de Chicago

#### Remarque



Rembrandt Van Rijn, *Le Bœuf écorché*, 1655, huile sur toile, 94 X 69 cm, Musée du Louvre, Paris.

Hida MAGRITTE *Le double secret*





## Sophie CALLE

Du 19 novembre 2003 au 15 mars 2004, Sophie Calle s'expose au Centre Pompidou. Manifestation d'envergure, intitulée "M'as-tu vue", qui propose de réunir des travaux anciens comme *Les Dormeurs* (1979), peu montrés en France, et un important corpus d'œuvres nouvelles, telles que *Douleur exquise* (1984-2003) et *Unfinished* (2003), créées pour l'événement.

Sous la forme d'installations, de photographies, de récits, de vidéos et de films, Sophie Calle construit, depuis plus de vingt ans, des situations où elle se met en scène sur un mode autobiographique et selon des règles précises.

Commissaire de l'exposition, Christine Macel définit les caractéristiques de l'art de Sophie Calle: "l'association d'une image et d'une narration, autour d'un jeu ou d'un rituel autobiographique, qui tente de conjurer l'angoisse de l'absence, tout en créant une relation à l'autre contrôlée par l'artiste."

### ► L'ART ET LA VIE

- "M'as-tu vue"
- "Comment je suis devenue artiste"
- Le choix

### ► RE-PRÉSENTATION

- De la narration
- Sophie Calle en re-présentations
  - Autoportrait
  - "Autobiographies"
- Re-présenter le vide

### ► PARCOURS

- Mouvements
- Vingt ans après

## **L'ART ET LA VIE**

"Bonjour. Je voudrais préciser que je préfère les questions d'ordre personnel, indiscrettes même, aux questions techniques. Donc je commence."

Sophie Calle, Conférence donnée le 15 novembre 1999 à l'Université de Keio (Tokyo)

### **"M'as-tu vue"**

Sans point d'interrogation, le titre de l'exposition entraîne le visiteur. Curieux, séduit, il devient détective, comme dans les filatures, en quête de Sophie Calle. Mais a-t-elle vraiment disparu ?

Sophie: l'objet (m') accordée au participe (vue) cerne le visiteur (tu)... L'artiste joue, se met en jeu, s'affiche, "m'as-tu vue", elle s'exhibe.

"Héritière (lointaine) des attitudes artistiques théorisées par Allan Kaprow à la fin des années 1950, l'artiste s'est emparée de l'idée selon laquelle "la ligne de partage entre l'art et la vie doit être conservée aussi fluide, et peut être indécélable, que possible".

"Artpress hors série avril 2002, in *Fictions d'artistes* "Sophie Calle, alias Sophie Calle", Le "je" d'un Narcisse éclaté, de Cécile Camart, page 31.

## "Comment je suis devenue artiste"



Les Dormeurs, 1979.

Vue d'installation (détail)

Collection JMS, Paris



Après avoir voyagé sept ans à travers le monde, Sophie Calle revient à Paris. Perdue, sans désir professionnel, sans capacité précise, sans amis, elle décide de suivre des gens dans la rue : une manière de retrouver Paris à travers les trajets des autres. Bientôt, elle se prend au jeu, photographie, note ses déplacements, choisit un homme au

hasard et décide de le suivre à Paris puis à Venise : une manière de s'occuper.

Plus tard, la remarque d'une amie sur la tiédeur des draps, lorsqu'elle se couche auprès d'elle, l'interroge. Elle décide alors d'inviter des gens pris au hasard à venir dormir quelques heures dans son lit.

"Je voulais que mon lit soit occupé vingt-quatre heures sur vingt-quatre, comme ces usines où on ne met jamais la clé sous la porte. J'ai donc demandé aux gens de se succéder toutes les huit heures pendant huit jours. Je prenais une photographie toutes les heures. Je regardais dormir mes invités. [...]. Une des personnes que j'avais invitées à dormir dans mon lit et que j'avais rencontrée dans la rue, était la femme d'un critique d'art. Quand elle est rentrée chez elle, elle a raconté à son mari qu'elle était venue dormir huit heures dans mon lit et il a voulu voir de quoi il s'agissait. Et c'est comme ça que je suis devenue artiste."

*Conférence donnée le 15 novembre 1999 à l'Université de Keio (Tokyo)*

Le statut d'œuvre désormais accordé aux deux projets, *Suite vénitienne* (1980) et *Les Dormeurs* (1979), un nouveau mode de

présentation, sous forme de photographies et de textes, est envisagé. Par sa seule intention, Sophie Calle opère le passage : la distraction devient démarche artistique et les documents, œuvres.

### Le choix

Si la vie nourrit son œuvre, l'artiste choisit les événements, rencontres, souvenirs qu'elle expose.

Selon un **concept**, des règles établies, Sophie Calle contrôle l'intimité qu'elle livre, même si parfois le hasard intervient.

A condition d'appréhender l'ensemble du processus créatif, depuis l'expérience vécue jusqu'à sa mise en forme narrative, cet art est avant tout celui de la "performance", que l'on identifiera de préférence comme un art de la "situation".

Sophie Calle choisit ses révélations pour donner à sa vie plus d'intensité, y soigner les blessures. L'art, pour elle, a une fonction thérapeutique. Le film *No sex last night* (1992) et l'installation *Douleur exquise* (1984-2003) sont fondés sur des amours déçus.

"Il est plus facile de faire un projet quand on souffre que quand on est heureux. Disons qu'en ce moment je vis une histoire d'amour heureuse avec un homme, et que je n'ai jamais parlé de lui, ni utilisé notre vie. [...]. Je ne sais pas ce que je préfère, être heureuse avec un homme ou faire une bonne exposition."

*Conférence donnée le 15 novembre 1999 à l'Université de Keio (Tokyo).*

## RE - PRESENTATION

En se racontant, Sophie Calle se représente. La présentation sobre de ses travaux est cohérente avec le style épuré de ses récits.

De la narration

Sophie Calle n'est pas théoricienne et laisse aux critiques le soin d'interpréter son travail, mais un récit accompagne toujours son œuvre.

Plus que le titre ou la légende, il s'agit d'un compte rendu simple, facilement compréhensible, faisant partie intégrante de l'œuvre. Rapport, constat, l'écriture sobre, précise, au vocabulaire accessible, cherche à relater les faits de manière objective, sans analyse, ni argumentation.

La "faiseuse d'histoires", selon l'expression d'Hervé Guibert, admire Georges Pérec et se définit comme "artiste narrative". Appliquée, elle travaille son style direct, épuré mais ne se considère pas comme écrivain.

Son travail pourrait aussi se rapprocher de la recherche qu'est le nouveau roman, de ce roman à la recherche de lui-même. Une des caractéristiques communes serait la dispersion, l'errance, le développement des récits dans l'espace et le temps, puzzle à recomposer par le lecteur attentif afin de recréer l'unité, la cohérence de cet imposant "work in progress".

L'éclatement identitaire de l'artiste : auteur, sujet, objet, personne réelle ou figure linguistique, favorise cette fragmentation et amène le regardeur actif à participer à l'accomplissement de l'histoire, à suivre la biographie à mesure qu'elle s'écrit, depuis plus de vingt ans.

L'omniprésence du texte donne à l'image comme à l'objet une valeur secondaire: preuves, illustrations, indices ou métaphores ?, ils ne pourraient exister seuls et ne sont révélés que par le langage qui les

fait naître. Sophie Calle avoue qu'elle aurait pu simplement écrire mais que la photographie l'aide à rentrer dans l'histoire, en donnant à son écriture plus d'intensité. Photographier force à s'approcher du sujet ce qui attise les émotions, réaction que doit aussi provoquer la présence d'objets personnels.

## Sophie Calle en re-présentations

### Autoportrait

Après avoir suivi cet homme à Venise, Sophie Calle éprouve l'envie d'être elle-même suivie. Elle demande à sa mère d'engager un détective privé.

"Selon mes instructions, dans le courant du mois d'avril 1981, ma mère s'est rendue à l'agence Duluc détectives privés. Elle a demandé qu'on me prenne en filature et a réclamé un compte rendu écrit de mon emploi du temps ainsi qu'une série de photographies à titre de preuves."

Sophie Calle, *A suivre...*, Livre IV, Actes Sud, France, 1998



*La Filature*, 1981 (détail)

Diptyque composé de textes et de photographies n/b, 162 x 110 cm (chacun)

*La Filature*, commandée en 1981 par le Centre Pompidou pour une exposition consacrée à l'autoportrait, est constituée de mises en scène vécues sur un mode autobiographique.

Récit à double-voix : l'enquête du détective sur une journée de l'artiste suivie de photographies floues est accompagnée de la description de sa journée par Sophie Calle et de photographies du détective prises à son insu par un ami de Sophie C.

"Je suis entrée dans la vie de M. X détective". Sophie Calle apprécie ses regards, "l'attention qu'il lui porte est telle qu'aucun homme ou

femme qui l'a aimée ne lui a jamais donnée...", écrit-elle. Objet et voyeur du regardeur, Sophie Calle dresse, grâce à lui, son autoportrait d'un jour.

L'expérience se renouvelle en 2001 lorsque l'artiste réalise *Vingt ans après* selon l'initiative de son galeriste Emmanuel Perrotin.

Un genre dans un genre : l'autoportrait pose la question du miroir, des points de vue, de la ressemblance ; il interroge les rapports à l'espace, au temps. Sophie Calle est suivie une journée à Paris ; comme elle aime la peinture de Titien intitulée *L'homme au gant*, elle reste au Louvre une heure devant le tableau, forçant le détective à en parler dans son rapport. Sophie Calle souhaite une personne interposée pour se portraiturer ; le regard de l'autre la révélerait-elle ?

Position et relation complexes : objet et sujet menant l'enquête, personnage et auteur, modèle et créatrice... Sophie Calle brouille les pistes, la confusion des rôles intrigue, l'enquête est une énigme.

Aussi, images et textes ne résultent pas de "professionnels" : le détective, Sophie Calle, son ami ne sont ni photographes, ni écrivains. Le projet et sa réalisation finale, encadrée au mur avec sobriété, ont néanmoins le statut d'œuvre d'art.

## "Autobiographies"



Autobiographie *La Robe de mariée*, 1988. Vue d'installation

Reconstitution d'une chambre avec objets liés aux *Autobiographies*

Fondation Ledig Rowohlt, Château de Lavigny, Vaud, 1996

A travers textes et photographies, Sophie Calle se raconte, mais les objets sont aussi supports à ses récits.

Dans *La Chambre à coucher* (2003) sont rassemblés les emblèmes de ses "autobiographies" développées depuis 1988 : la chaussure rouge, le peignoir, la robe de mariée... Objets de collection, mémoires, symboles, fétiches ? Ils cristallisent tous un souvenir précis que recueille *Des Histoires vraies* (1988-2000):

A 11 ans, Sophie et Amélie, sa meilleure amie, volent dans les grands magasins. Après quelques années, se sentant traquées par la police, elles réalisent, à la hâte, leur dernière prise : une paire de "chaussures rouges" trop grandes. Amélie garda le pied droit, Sophie le gauche...

"Le peignoir" est celui que portait son premier amant lorsqu'il lui ouvrit la porte, elle avait 18 ans...

Un 8 novembre, âgée de 30 ans, Sophie Calle part rejoindre un homme qu'elle admire depuis toujours. Dans sa valise, une "robe de mariée" en soie blanche qu'elle met pour leur première nuit ensemble... L'objet, comme l'image ou le texte, contribue à l'élaboration d'une "mythologie individuelle, où l'autobiographie se teinte de "fiction de soi". "



"Depuis le geste radical de **Marcel Duchamp** en 1913 qui désignait comme objets d'art des objets manufacturés — "les ready-made" —, le monde des objets familiers apparaît comme un creuset infini où les artistes puisent leur vocabulaire plastique en toute liberté."  
TDC n° 767, *L'art et l'objet au XXe siècle*, janvier 1999

**De la "madeleine" de Proust à la "poubelle" d'Arman, quelle est la valeur, l'utilité, la fonction, le statut d'un matériau, d'un objet ?**

Dans l'exposition, l'installation reconstitue une chambre de jeune fille que le visiteur aperçoit à travers une longue fenêtre découpée. Là, sont dispersés des objets portant chacun un numéro, il suffit de se référer au récit de l'histoire correspondante pour entrer dans l'univers ludique et romanesque de Sophie Calle.

Nous assistons dans toute sa recherche à l'apologie du quiproquo : un espace de jeu, un territoire indéfini, un entre-deux entre l'art et la vie, entre la fiction et le documentaire. Sophie Calle instaure une distance critique entre l'expérience du récit et le récit de l'expérience qui lui permet de toujours raconter, en fait, la même histoire : celle de l'écart entre son œuvre et la réalité.

Actions, installations, notes, photographies, objets constituent autant de traces, marques, signatures, empreintes cherchant à dévoiler l'artiste, son vécu, sa personnalité.

## PARCOURS

Déplacements géographiques et changements intérieurs ponctuent le temps de Sophie Calle et nous conduisent à travers son œuvre.

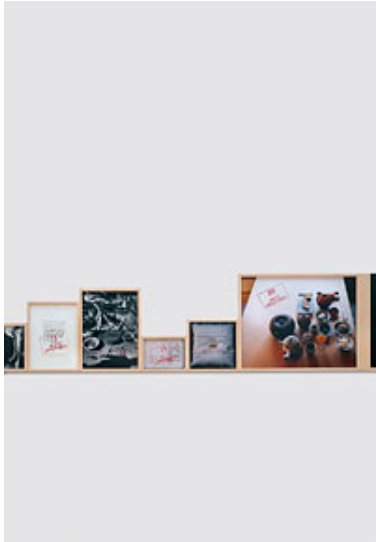
### Mouvements

Promenades, filatures, enquêtes, voyages, l'œuvre de Sophie Calle nous entraîne dans un mouvement inscrit dans l'espace et le temps. Une recherche suscitée par le désir où le point de vue fixe le jeu, l'aventure.

*Voyage en Californie* (2003). "J'ai reçu une lettre de Californie: "4 juin 1999. Chère Mme Calle, je suis un Américain de vingt-sept ans. J'ai vécu une longue idylle qui s'est récemment dénouée. J'aimerais passer le reliquat de cette période de deuil, d'affliction, dans votre lit..." Accepter se révélerait délicat. Considérant la distance qu'il lui faudrait parcourir, si l'inconnu me déplaisait, pouvais-je décemment le congédier? Et puis il y avait déjà un homme dans mon lit. Deux mois plus tard, ma literie prit l'avion pour San Francisco. [...]. Je souhaitais au destinataire un prompt rétablissement et l'invitais à m'informer de l'évolution de sa convalescence afin de récupérer mon bien dès guérison complète. Il accusa réception le 4 août : "Votre lit est confortable. La senteur qu'il exhale m'apaise. Je vous tiendrai au courant du déroulement de ce séjour..." En septembre, j'appris que la souffrance s'estompait. Le 2 février 2000, mon lit était de retour à la maison."

*Propos de Sophie Calle dans Beaux-Arts magazine n° 234: Sophie Calle, novembre 2003*

L'artiste, dans sa mise en scène, joue sur deux évolutions : celle du lit, transporté de Malakoff à San Francisco, et celle, plus intérieure, de la guérison. Le temps d'installation du lit en Californie correspond à cette convalescence. On retrouve ces deux types de changement dans *Douleur exquise* (1984-2003).



Douleur Exquise, 1984-2003. *Avant la douleur*  
Vue d'installation, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota

En 1984, le ministère des Affaires étrangères accorde à Sophie Calle une bourse d'études de trois mois au Japon. Peu attirée par ce pays, elle décide de s'y rendre le plus lentement possible en prenant le Transsibérien à travers l'Europe de l'Est, la Russie, la Chine, la Mongolie, Hong-Kong. "Douleur J - 92": le 25 octobre 1984, date de son départ, marque le début d'un compte à

rebours de quatre-vingt-douze jours qui aboutit à la rupture amoureuse, moment le plus douloureux de sa vie. Elle apprend la séparation le 25 janvier 1985, au téléphone, dans la chambre 261 de l'Hôtel Impérial à New Delhi où ils devaient se retrouver à l'aéroport. "J'ai détesté ce voyage à cause du départ de cet homme. Je suis rentrée en France pour souffrir chez moi."

De retour le 28 janvier 1985, elle choisit, pour se soulager, de raconter sa souffrance et interroge, en contrepartie, ses amis ou rencontres de fortune : "quand avez-vous le plus souffert ?" Les jours passent et la méthode réussit, épuisée par sa propre histoire relativisée face à celle des autres, elle guérit trois mois plus tard: "il y a quatre-vingt-dix-huit jours l'homme que j'aimais m'a quittée..."

Sans livrer de noms, Sophie Calle offre son intimité, sa correspondance; pas à pas, le visiteur découvre textes et photographies jusqu'à la reconstitution de la chambre 261, lieu de la douleur, puis la convalescence, l'enquête: entre chaque témoignage brodé noir sur blanc revient la photographie de la chambre d'hôtel accompagnée d'un récit brodé en blanc sur fond noir qui répète: "il y a - jours l'homme que j'aime m'a quittée...", mais, au fil des jours, à mesure que le chagrin s'estompe, le blanc noircit jusqu'à se confondre avec le fond, le texte finit par disparaître, évoquant ainsi le retour à la vie, au bonheur.

*Douleur exquise* est une invitation à parcourir une écriture illustrée, à la présentation linéaire. Voyage, échange de courriers, transport amoureux, enquête : à nous de suivre l'histoire mouvementée où le cœur rythme le temps.

### Vingt ans après



#### Vingt ans après, 2001 (détails)

Ensemble composé de 32 photographies couleur, 17,5 x 25,8 cm ou 25,8 x 17,5 cm (chacune), partiellement assemblées en groupes, une photographie n/b, 80 x 60 cm, 8 textes, 30 x 21,5 cm (chacun), 1 texte, 85 x 131 cm

Emmanuel Perrotin cherche à séduire Sophie Calle pour devenir son galeriste. Comble de la séduction, il engage un détective privé de l'agence Duluc et organise une filature de l'artiste vingt ans après celle de 1981, le 16 avril 2001 : un "rituel d'anniversaire" ?

Prévenue, Sophie Calle promène le détective à travers Paris, plus qu'un autoportrait, cette filature apparaît comme un **bilan**, l'occasion de rappeler les thèmes de sa grande auto-mythologie. Voici quelques moments du parcours *Vingt ans après* (2001).

La journée débute par la visite du caveau familial au cimetière Montparnasse : "une fois l'an, j'ai pris l'habitude de me rendre sur notre tombe, afin de me familiariser avec les lieux". Cette visite rituelle, déjà réalisée lors de la *Filature* de 1981, rappelle ses

premières photographies en 1978 dans un cimetière californien et la série des *Tombes* en 1991.

Après un détour devant l'agence Duluc, elle se rend au Louvre où, en 1981, dans *Filature*, elle avait longuement admiré une œuvre du Titien ; en 2000, avec cette même *Filature*, elle participe à une exposition temporaire intitulée : "l'Empire du Temps, mythes et créations". Afin de savourer le chemin parcouru, sa reconnaissance internationale, elle visite ensuite une salle où elle expose au Centre Pompidou qui lui consacrera une rétrospective de novembre 2003 à mars 2004.



Une jeune femme disparaît, 2003  
(détails)

Photographies couleur par Sophie Calle,  
photographies n/b par Bénédicte Vincens, 64 x 80 cm (chacune)

Alors que l'artiste craint dans cette enquête la répétition ("je marche dans mes traces, je n'arrive pas à me renouveler"), ses pas croisent ceux de la mère de Bénédicte Vincens.

Des quais vers l'île Saint-Louis, Sophie Calle se dirige vers le domicile de la jeune fille, disparue après l'incendie de son appartement, la nuit du 26 février 2000. Là, devant l'avis de recherche, une dame murmure le nom de Bénédicte, elle se présente: "je suis sa mère". "Le Monde" et "Les Inrockuptibles" avaient à l'époque associé le nom de Sophie Calle à celui de Bénédicte Vincens, agent d'accueil au Centre Pompidou qui aurait aimé vivre comme l'artiste qu'elle admirait. Ce fait divers relance la création de Sophie Calle dans *Une femme disparaît* (2000-2003), enquête où est abordé l'ensemble de ses **thématiques**: absence, quête, disparition, lit... Mais l'œuvre évolue pendant l'exposition puisque des avis de recherche

sont dispersés dans le Centre et au-delà, et que le travail de Sophie Calle se poursuit: "j'ai rencontré au Centre Pompidou des collègues de Bénédicte V., ils m'ont appris qu'elle s'intéressait au comportement du public et souhaitait profiter de sa position de gardienne pour étudier les visiteurs. J'ai décidé d'accomplir en son nom ce dessein..." A travers les œuvres récentes présentées en fin d'exposition, *Vingt ans après* (2001) et *Une femme disparaît* (2000-2003), Sophie Calle confirme sa démarche en regroupant tous ses thèmes et retrace ainsi le parcours d'une vie.

*L'inscription du lieu dans la quête de Sophie Calle intéresse le professeur d'arts plastiques en lycée qui étudie avec ses élèves la relation de l'œuvre au lieu. Installations, photographies, descriptions, objets... dressent le portrait de lieux dans l'exposition. Proches ou distants, comment les présenter ? les représenter ? Points de vue, changements d'échelle, cadres, socles, croquis, ébauches, schémas, couleur ou noir et blanc, déclinaisons en suites ou séries, reconstitution, ressemblance...*

**BILAN vers la ? de réflexion :** en reprenant les notes de la séquence, compléter le bilan.

### I/ APPREHENDER SON MOI

- A) Une unité est-elle possible ? (ex : -----)  
L'unité n'est pas souhaitable : il s'agit au contraire de se connaître jusqu'à la mise en danger (ex : -----)
- B) Se lire comme un livre, comme un perpétuel étranger à soi-même (ex : -----)
- C) Ou lire son milieu une fois qu'on a pris de la distance, comme une langue étrangère  
Altérité : reconnaître dans l'autre sa différence. (ex : -----)  
Retrouver son moi  
-par la biographie : s'écrire comme une biographie de personnage historique (ex : -----)  
-par la fiction (ex : -----)

### II/ METTRE EN SCENE SON MOI

- A) Reconstruction par l'imagination (ex : -----)// (ex : -----)
- B) Transfiguration de sa quête identitaire par la fiction (ex : -----)
- C) Désordre intérieur / Ordre de la fiction  
-(ex : -----) : une phrase  
-(ex : -----) : dialogue



**BILAN vers la ? de réflexion :** en reprenant les notes de la séquence, compléter le bilan.

## I/ APPREHENDER SON MOI

- D) Une unité est-elle possible ? (L Carroll)  
L'unité n'est pas souhaitable : il s'agit au contraire de se connaître jusqu'à la mise en danger (Rimbaud « lettre du voyant »)
- E) Se lire comme un livre, comme un perpétuel étranger à soi-même (Pessoa)
- F) Ou lire son milieu une fois qu'on a pris de la distance, comme une langue étrangère  
Altérité : reconnaître dans l'autre sa différence. (E Louis)
- G) Retrouver son moi  
-par la biographie : s'écrire comme une biographie de personnage historique (Yourcenar)  
-par la fiction (Perec)

## II/ METTRE EN SCENE SON MOI

A) Reconstruction par l'imagination (Stendhal) // Freud

B) Transfiguration de sa quête identitaire par la fiction (Rimbaud « bateau ivre »)

C) Désordre intérieur / Ordre de la fiction

-Beckett : une phrase

-Sarraute : dialogue

Par rapport à cette question de la métamorphose, il manquerait deux grands axes :

I L'INCONSCIENT ET MOI Surréalisme

II) FOLIE

= séquence 5