

Aurélie MOIOLI

(direction Karen Haddad, Université Paris Ouest-Nanterre, 2010)

Le récit de soi : critique et imagination. Stendhal, Foscolo, Jean Paul, Nerval

ARTICLE

Mon corpus est constitué de récits autobiographiques du romantisme européen - allemand, français, italien - de la fin du XVIIIe et du premier XIXe siècle, rédigés entre 1799 et 1854. Il s'agit de la *Biographie conjecturale* et la *Vie de Fibel* de Jean Paul, de la *Vie de Henry Brulard* et des *Souvenirs d'égotisme* de Stendhal, d'*Aurélia*, des *Promenades et souvenirs* et des *Petits Châteaux de Bohême* de Nerval et des œuvres en prose d'Ugo Foscolo : *Le sixième tome du moi* et *Les dernières lettres de Jacopo Ortis*. J'ai choisi d'intituler cette présentation « Le récit de soi : critique et imagination ». La tension entre ces deux termes (critique et imagination) est une manière détournée de poser la question du récit autobiographique romantique, de sa poétique et de ses enjeux théoriques, de réfléchir à ses limites et à son fonctionnement. *Détournée* parce qu'elle se méfie des catégories de l'histoire littéraire de genre et de période. En cette fin de première année de doctorat, je retracerai l'histoire de ma démarche qui a consisté à dégrossir les catégories de l'histoire littéraire, pour arriver à une formulation de mon sujet à partir des textes mêmes. Comment suis-je arrivée à ce titre et de quoi est-il porteur ?

Justification du corpus et critique des catégories de l'histoire littéraire

Un corpus romantique ?

La multiplicité des phénomènes que recouvre le terme romantisme a été amplement discutée. Le sens et la réalité désignée par ce mot varient selon l'aire géographique et à l'intérieur d'un même pays. En quoi peut-on cependant dire que ce corpus est romantique ? Tout d'abord, les auteurs de mon corpus tiennent un discours sur le romantisme ou le *romantique*, qu'ils associent à la *modernité*. Lorsqu'en 1822, Stendhal introduit en France le néologisme *romanticisme* dans son *Racine et Shakespeare*, il s'inscrit dans la polémique opposant classicisme et romantisme au théâtre : romantique est finalement synonyme de moderne ^[1]. Le mot n'a pas chez Stendhal la densité théorique qu'il a sous la plume des écrivains rassemblés autour des frères Schlegel autour de 1800. Jean Paul participe au débat ouvert par le cercle d'Iéna lorsqu'il théorise dans son *Cours préparatoire d'esthétique* la « poésie romantique » ^[2]. Par son goût du grotesque et son écriture « chaotique », il apparaît aux yeux de Friedrich Schlegel comme « l'un des seuls produits romantiques de notre époque si peu romantique » ^[3] (dans *L'Entretien sur la poésie*). Ce sera aussi l'opinion de Hegel dans son *Esthétique*. Nerval, quant à lui, n'écrit pas d'essai théorique sur le romantisme mais il ne cesse d'exprimer sa dette envers les romantiques allemands et en particulier envers Jean Paul : *Aurélia* est un « roman-vision à la Jean Paul » ^[4]. Foscolo enfin, entre, comme Stendhal, dans la polémique opposant classicisme et romantisme mais pour défendre la position classique contre Manzoni et le romantisme italien naissant. Aujourd'hui, Foscolo représente à la fois le néoclassicisme et une autre voie possible du romantisme italien,

imprégné des autres littératures européennes. Ces divergences m'obligent à préciser ce que je veux dire lorsque je parle du romantisme de mon corpus : je pense à la dimension *critique* de la littérature, c'est-à-dire au *premier* romantisme allemand tel que l'ont étudié Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy dans *L'Absolu littéraire* ^[5]. L'adjectif *romantique* désigne alors le geste théorique et critique de la littérature. Le cercle d'Iéna fait fusionner philosophie et poésie : les œuvres littéraires portent en elles leur propre théorie. Ce geste critique témoigne d'une crise du sujet et d'une crise de la représentation qui sont liées à un tournant historique, la Révolution Française. Ce que signifie l'adjectif romantique, c'est donc un geste critique, une équivalence posée entre littérature et pensée, une réaction à la Révolution Française (à une *crise* politique). Le romantisme est aussi *crise* en ce qu'il renverse la poétique aristotélicienne et le paradigme de la représentation : avec le romantisme, la littérature passe du régime mimétique au régime expressif, selon l'expression de Jacques Rancière dans *La parole muette* ^[6]. On le voit, je lis mon corpus en fonction d'une réception contemporaine du romantisme, de ce que nous en retenons. « Il y a aujourd'hui, décelable dans la plupart des grands motifs de notre « modernité », un véritable *inconscient* romantique », comme le soulignent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, comme le montre aussi l'ouvrage collectif *Modernité et Romantisme* d'Isabelle Bour, d'Eric Dayre et de Patrick Née ^[7], et comme l'indique non sans humour le titre de l'essai de Jacques Darras : *Nous sommes tous des romantiques allemands* ^[8]. Je m'intéresse donc au romantisme par-delà ses bornes temporelles et spatiales, en tant qu'il nous permet de penser notre modernité et notre actualité, en tant qu'il interroge le récit de soi et en particulier sa dimension critique et imaginative - l'imagination étant la notion maîtresse du romantisme.

Un corpus autobiographique ?

La catégorie de genre est très problématique parce que, d'une part, l'autobiographie échappe à la théorie des genres de l'époque, héritée d'Aristote. En cette fin de XVIII^e siècle, sont des genres : la poésie, le théâtre, le roman - certainement pas des récits de vie à la première personne qui se situent à la frontière du littéraire. Cette catégorie est problématique, d'autre part, à cette époque de renversement de la poétique aristotélicienne : au principe aristotélicien de généricité s'oppose l'agénéricité ou la transgénéricité du romantisme. L'autobiographie n'est pas encore un genre constitué en règles mais elle constitue cependant une nouveauté qui entre dans le discours critique des auteurs que j'étudie, en particulier dans des articles de journaux dans lesquels les auteurs s'interrogent sur ce mot nouveau et sur ses semblables (mémoires, confessions...). Dans les textes que j'étudie, les auteurs se situent dans la lignée des *Confessions* de Rousseau : ils s'écrivent avec et contre le texte rousseauiste qu'ils mentionnent et commentent en leur sein propre. Ils appartiennent à ce que Philippe Lejeune appelle l'*espace autobiographique* ^[9] parce qu'ils font fusionner *fiction* et *diction* et introduisent de la critique et du jeu à l'égard de l'autobiographie rousseauiste. Jean Paul revendique la fusion de la poésie et de la réalité, de la *Dichtung* et de la *Wahrheit* dans la *Biographie conjecturale*, texte que Philippe Lejeune et Philippe Gasparini considèrent comme un exemple d'autofiction « avant l'heure » ^[10]. Foscolo invoque dans plusieurs essais dirigés contre Manzoni l'*incorporation* de la réalité dans la fiction ^[11]. Philippe Lejeune souligne dès le début de ses travaux que Stendhal mettait très tôt en œuvre une pratique particulièrement innovante et critique de l'écriture autobiographique. Les récits nervaliens quant à eux constituent la case aveugle et problématique dans le tableau du poéticien, dont se sont emparés les défenseurs de l'auto-fiction (au sens littéral : fiction de soi, autofabulation) comme Vincent Colonna ^[12]. On pourrait être tenté de voir dans ces textes des avatars romantiques de l'autofiction, à l'instar de Véronique Dufief-Sanchez qui a récemment montré comment le roman personnel français ^[13] est un jalon menant à l'autofiction, prolongeant ainsi le geste de Vincent Colonna

qui se livrait à une « archéologie de l'autofiction contemporaine ». Dans son essai, Vincent Colonna ne considérait pas (encore) l'autofiction comme un genre constitué mais comme un processus et un ensemble de pratiques qu'il faisait remonter à Lucien et qu'il identifiait notamment chez Nerval. Mon corpus fait donc problème et pose problème aux théoriciens du genre, au point que la catégorie même de genre vole en éclat.

Si les textes de mon corpus peuvent être lus comme des avatars de l'autofiction (comprise non pas comme genre mais comme processus), c'est dans la mesure où ils mettent en évidence la dimension créatrice et inventive de l'écriture de soi, qu'ils soulignent la « ligne de fiction » du sujet dont parle Lacan. En somme, ce que je retiens des catégories de l'histoire littéraire (romantisme, autobiographie, autofiction), c'est la dimension critique et imaginative du récit de soi. A cet égard, lorsque l'on frotte ces deux catégories l'une à l'autre, on voit apparaître leur point d'articulation, qui va de pair avec cette double dimension du récit. Il s'agit de l'attention portée à ce qui commence à s'appeler l'inconscient, à ce qu'Alain Montandon appelle la « nuit moderne » du sujet ^[14]. L'invention du mot autofiction par Serge Doubrovsky est éminemment liée à la comparaison entre cure psychanalytique et activité littéraire. On sait d'autre part que le romantisme allemand éclaire la « nuit » du sujet en ce qu'il fait surgir les fantômes et toute forme de doubles - Jean Paul passe d'ailleurs pour l'inventeur du *Doppelgänger*. Alain Montandon rappelle qu'avec le romantisme allemand, « c'est la première fois que le concept même d'inconscient apparaît » ^[15]. Il montre que c'est à travers la notion de nocturne que cela surgit et propose un rapprochement entre le développement des techniques d'éclairage et l'apparition massive d'une littérature de la nuit. Les récits autobiographiques de Stendhal, de Jean Paul, de Nerval et de Foscolo éclairent cette « nuit moderne » et ont fait l'objet de lectures psychanalytiques. Comme eux, Jean Paul peut passer pour un « plagiaire par anticipation » ^[16] de Freud, en particulier dans ses développements sur l'« inconscient » et les rêves dans son *Cours préparatoire d'esthétique*. Certes, dans les *Confessions*, Rousseau avait déjà éprouvé les lacunes de la mémoire et exprimé son désir de combler les manques par quelque « ornement » ; Augustin lui-même reconnaissait les faiblesses de la conscience. En revanche, je remarque que mes textes cherchent bien moins à combler les trous qu'à trouser le texte et le sujet, qu'à défaire le récit de soi, et que ces zones d'ombre sont rendues sensibles dans l'écriture. Alain Montandon associe le surgissement de la nuit et du nocturne à la crise de la représentation : « Avec les objets nocturnes est posé le problème de l'irreprésentable » ^[17]. De fait, les textes de mon corpus mettent en acte cette « nuit moderne » : crise du sujet, crise de la représentation, crise du récit, ce qui m'amène à la formulation de mon sujet.

Sujet de thèse

La démarche poétique que j'adopte est une réponse à une position théorique : qu'est-ce que le récit de soi ? Est-il possible ? J'essaie d'articuler la dimension critique et la dimension imaginative de ces récits autobiographiques. Je fais l'hypothèse que déconstruction et transfiguration sont liées, que la pensée et le geste critique se logent dans la brisure du récit, dans ces moments d'interruption où prend place le fantasme de l'écrivain (fantasme entendu dans sa polysémie comme imagination, produit de la *Phantasie* romantique, et comme fantôme, le *phantasma* latin et grec). C'est un corpus qui tisse ensemble la « nuit moderne » et la pensée critique.

D'un point de vue poétique, c'est l'abondance des plis du récit qui rassemble ces textes : pli, c'est-à-dire pli réflexif et interruptions, blancs, silences. L'éclatement du récit est une critique du principe narratif de concaténation et de cohérence. Il heurte et désoriente la lecture. La déconstruction du récit met à mal le schéma herméneutique qui concerne le lecteur

autant que l'autobiographe : « l'œil ne se voit pas », écrit Henry Brulard. Ce corpus critique le récit de l'intérieur, en ménageant des échappées du narratif, en le transformant en prose poétique, en croquis, en dessin, en tableau, en chant, en musique. La discontinuité narrative rapproche peut-être ces textes autobiographiques de l'essai. Le récit est phagocyté par le journal de l'écrivain qui tend à prendre le dessus : il y a dans ces textes une attention particulière à la *poïesis*, à l'activité de l'écrivain, à l'exercice de sa main.

D'un point de vue stylistique, les textes de ce corpus font le choix de l'ironie, de l'humour et de la folie, de tout ce qui introduit une *distance critique*, de ce qui fait exister le double : par exemple, les ruptures tonales et énonciatives chez Foscolo ou les écarts entre texte et croquis chez Stendhal. Ils rejettent l'emphase et l'esprit de sérieux, ce qui me permet de justifier mon corpus par deux mots d'ordre : ni Rousseau, ni Chateaubriand. Ni Rousseau parce que ces textes se caractérisent par un refus de l'emphase, de la structure de la confession et du châtement, de la rhétorique judiciaire et par une incapacité à constituer la vie en bloc monolithique. D'autre part, contrairement aux *Confessions*, les textes de mon corpus sont hantés par l'angoisse de la mort. Ils s'inscrivent dans une période de mutation historique de la conception de la mort et du deuil : les historiens Philippe Ariès et Michel Vovelle ont montré que la fin du XVIIIe siècle correspond à un mouvement d'intériorisation de la mort qui fait l'objet d'un surinvestissement affectif ^[18]. Il y a chez Chateaubriand cette même angoisse de la mort - liée à la conscience du temps et à l'imaginaire de la Terreur - mais elle donne lieu à une monumentalisation et à une héroïsation (emphatique) de soi, à la construction d'une figure parfaite et totale.

Au contraire, dans mon corpus, le sujet et le récit sont pris dans un mouvement continu de figuration et de défiguration. Cette déconstruction est liée au travail de l'imagination et du deuil (les deux étant corrélés) au sein du récit de soi. Si le terme d'autofiction éclaire ces textes, c'est en ce qu'il désigne le processus de projection et d'invention de soi dans l'écriture autobiographique à une époque où le concept d'imagination change : où l'imagination n'est plus seulement pensée comme restitution ou combinaison d'objets réels mais aussi comme création d'objets dans l'esprit du sujet sans lien avec le monde extérieur, que l'on songe à la philosophie de Kant et à l'idéalisme allemand qui influencent Jean Paul ou à la philosophie de Destutt de Tracy et de Maine de Biran dont Stendhal est un grand lecteur. Il me semble que le récit de soi n'est pas tant rétrospection que prospection, imagination au futur, trajectoire possible. Il fait apparaître le travail de reconstruction imaginaire du passé et déconstruit le mythe de l'origine et de l'unité du sujet. Le récit autobiographique se défait et *s' imagine* (devient figure et fiction) parce qu'il affronte le deuil, parce qu'il porte témoignage de *spectres* et d'*autres* en soi : il est allographie et auto-nécrologie ^[19]. Le sujet *s'invente* et donne forme à son deuil en interrompant et en transfigurant le récit qui se heurte à un reste inénarrable (mais peut-être bien figurable). Je travaille actuellement sur les notions de transfiguration et de dissemblance pour penser cette crise du sujet et du récit, et l'ouverture de ce dernier à d'autres formes expressives. Transfiguration, dissemblance, deux notions suggérées par les textes mêmes et qui me semblent intéressantes pour redéfinir les enjeux du récit de soi : je m'intéresse aux scènes de transfiguration et de palingénésie (pour reprendre un mot cher à Jean Paul) et à la question du dissemblable, qui prend différents noms selon les auteurs : « grotesque » ou arabesque chez Jean Paul par exemple, « amorphose » chez Stendhal ^[20]. L'étude des textes me ramène à la question de l'irreprésentable posée par la « nuit ». Alain Montandon montre que la nuit devient un nouvel objet esthétique et un nouveau modèle poétique : cette nuit éclairée génère des déformations, des anamorphoses et est ainsi propice à une esthétique du grotesque. « L'obscurité comme *Entartung*, perte de la forme, déracinement, disparition des repères, aliénation ouvre un espace labyrinthique signifiant une crise de l'identité. » ^[21]. Je propose de voir comment la nuit

du sujet est éclairée et prend forme à travers les notions de transfiguration, de deuil et de dissemblance.

NOTES

[1]

Il définit le romantisme comme « l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible », alors que « le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères », in Stendhal, *Racine et Shakespeare (1818-1825) : et autres textes de théorie romantique*, Paris, H. Champion, 2006.

[2]

Cinquième programme, §21-§26, dans Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, trad. de l'allemand *Vorschule der Aesthetik* par Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Lausanne, l'Âge d'homme, 1979.

[3]

Dans l'« Entretien sur la poésie » traduit par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy in *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978.

[4]

Lettre à Liszt du 23 juin 1954, Gérard de Nerval, *Oeuvres complètes III*, Paris, Gallimard, 1993.

[5]

Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, op.cit.

[6]

Jacques Rancière, *La parole muette : essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette Littératures, 2005.

[7]

Isabelle Bour, Eric Dayre, Patrick Née, *Modernité et romantisme*, Paris, H. Champion, 2001.

[8]

Jacques Darras, *Nous sommes tous des romantiques allemands : de Dante à Whitman en passant par Iéna*, Paris, Calmann-Lévy, 2002.

[9]

Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

[10]

Sans pour autant étudier précisément le texte. Philippe Lejeune, « L'irréel du passé », in *Autofictions & Cie*, dir. Jacques Lecarme, Serge Doubrovsky, Nanterre, RITM, 1994, p. 19-42, p. 41. Philippe Gasparini, *Est-il je ? roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, p. 65.

[11]

« Il secreto in qualunque lavoro della immaginazione sta tutto nell'incorporare e l'identificare la realtà e la finzione » dans l'essai « Della nuova scuola drammatica in Italia » de 1825, in Ugo Foscolo, *Opere XI. Saggi di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1958.

[12]

Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

[13]

Véronique Dufief-Sanchez, *Philosophie du roman personnel : de Chateaubriand à Fromentin, 1802-1863*, Genève, Droz, 2010.

[14]

Alain Montandon, *Les yeux de la nuit : essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires

Blaise-Pascal, 2010.

[15]

Ibid., p. 17-18.

[16]

Selon la formule oulipienne reprise par Pierre Bayard dans *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2008.

[17]

Alain Montandon, *Les yeux de la nuit*, *op. cit.*, p. 19.

[18]

Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1985. Michel Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours* précédé de « La mort, état des lieux » : préface à la nouvelle édition, Paris, Gallimard, 2000.

[19]

Philippe Lejeune parle d' « auto-nécrologie » à propos de Stendhal dans l'ouvrage collectif : *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie : actes du colloque de 1974*, dir. Victor Del Litto, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1976, p. 26. Louis Marin parle quant à lui d' « autothanatographie » de l'écriture de soi dans son chapitre sur la *Vie de Henry Brulard* dans Louis Marin, *L'écriture de soi : Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

[20]

Cette « amorphe », néologisme stendhalien signifiant « affaiblissement causé par la vieillesse », est interrogée dans les ouvrages suivants : Martine Reid, *Stendhal en images : Stendhal, l'autobiographie et La Vie de Henry Brulard*, Genève, Droz, 1991. Michael Sheringham, *French autobiography : devices and desires : Rousseau to Perec*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

[21]

Alain Montandon, *Les yeux de la nuit*, *op. cit.*, p. 21.