

## Introduction

Ce volume constitue la première manifestation concrète d'une amitié qui dure déjà depuis quatre ans. C'est en 1995 que Steve Smith, préparant son numéro spécial de la revue *Nottingham French Studies* consacré à Ionesco, invite Emmanuel Jacquart, de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg et éminent spécialiste du théâtre français de l'après-guerre, à contribuer un article. Dès lors, les contacts se multiplient: Emmanuel Jacquart lui-même vient à Nottingham faire une conférence sur Beckett; en 1997, Nicholas Hewitt est invité à Strasbourg pour donner des cours de DEA; l'année suivante, l'Université de Nottingham confère le titre de Professeur Honoraire à Emmanuel Jacquart. Cette collaboration accélérante procède d'un même souci, partagé entre l'UFR des Lettres de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg et du Département de Français à l'Université de Nottingham: l'exploration et l'élucidation des littératures françaises et francophones depuis le Moyen Age jusqu'au seuil du vingt-et-unième siècle. C'est dans ce cadre que les deux unités ont pris la décision de se réunir chaque année lors d'un séminaire sur la littérature autour d'un sujet permettant la mise en valeur de la diversité de cette littérature et des spécialismes des deux équipes. Les articles réunis dans ce volume témoignent de la réussite de cette tentative. En rendant visite à Nottingham en mai 1998, l'équipe de l'Université des Sciences Humaines a amorcé une série qui se poursuivra en 1999 à Strasbourg avec un colloque consacré au 'Corps', dont les actes seront publiés dans la revue *Vives Lettres*. C'est ainsi que, chaque année, soit à Nottingham, soit à Strasbourg, la collaboration entre les deux institutions s'approfondira, renforcée par un échange d'étudiants sous l'égide de Socrate. Ce volume constitue une première étape, et non des moindres, sur la route de cette collaboration.

Ce volume contient sept essais sur le moi, sur le *je*, sur l'individu: sept essais complètement différents les uns des autres, au point de vue d'auteur, de sujet, de méthodologie. De Jean de Joinville à Samuel Beckett, du moyen âge au vingtième siècle. On pourrait bien s'étonner de l'absence du dix-neuvième siècle, du romantisme: comment parler du moi sans mentionner même Chateaubriand, Musset, le moi gigantesque hugolien. C'est là notre défi. Et quel défi, quelle diversité d'intérêt. Nous avons le *je* grammatical, le paradoxe d'un sentiment plus fort du *moi* quand il n'a pas de *je*; le déchirement et le

dédoulement du *je* rousseauiste; deux autres s'inspirent du '*je est un autre*' de Rimbaud pour arriver à des interprétations surprenantes: schizophrénie poétique ou '*je est ailleurs*'.

Pour Michel Stanesco, la *Vie de saint Louis* (complétée en 1309) de Jean de Joinville (1124-1317) est sans doute un des grands épisodes de l'élaboration du moi, même si certains refusent de parler d'un *moi* avant les Temps modernes? Pour la nouvelle critique, au Moyen Age, le *moi* se réduit à un *je* grammatical ou à une fiction. Néanmoins Jean de Joinville devrait être considéré comme un témoin privilégié de ce que les historiens appellent 'irruption du moi', 'éveil de la conscience', 'processus d'individuation', 'naissance de la subjectivité'. Joinville est le premier laïc à nous raconter sa destinée, de sa jeunesse au soir de sa vie. Il se détache progressivement de la mentalité collective par un incessant approfondissement individuel. Personnage unique en son genre, il devient un auteur unique dans l'histoire de la littérature étant le premier auteur de la littérature française qui n'hésite pas à parler de lui-même ni à se présenter comme homme concret et singulier. Le XIII<sup>e</sup> siècle marque le tournant de l'intériorisation du sacré, le passage du Christ triomphant au Christ souffrant: en d'autres termes, on passe d'une religion conquérante à une religion passive, d'approfondissement individuel. Joinville décrit un roi souvent bien éloigné, lui aussi, de la condition royale triomphante. Cette évolution du sentiment religieux est précisément ce qui explique la place de la douleur dans la *Vie de saint Louis*. Car Joinville est le premier écrivain français à nous parler de la douleur qu'il a éprouvée dans son corps. La tradition classique, encore vivante au Moyen Age, n'encourageait pas le dévoilement du moi. S'agit-il d'une autojustification discrète d'un décroisé malheureux, demande Michel Stanesco. Peut-être. Car la perspective éthique correspond à l'idée à la fois grecque et judéo-chrétienne selon laquelle l'homme ne commence à se connaître qu'au moment où il se sent coupable. Or l'expression de l'individualité n'aboutit chez Joinville à un *moi* romantique. Son livre n'est pas l'apologie du *moi*, elle est encore moins une confession. Joinville n'a pas conscience d'avoir péché en ne s'associant pas à la deuxième expédition du roi. Le titre - 'il ne faut pas oublier Joinville' - est de Péguy.

Christine de Pizan commence son *Livre de la Mutacion de fortune* en 1400, oeuvre qui englobe le macrocosme de l'histoire universelle et le microcosme de l'histoire personnelle de l'auteur. Selon Catherine Attwood, Christine de Pizan est un personnage paradoxal, à la fois modeste et assuré, un être singulier, unique, et dont la singularité devient sa signature littéraire. Le premier but de Catherine Attwood est d'explorer les aspects modernes aussi bien que les aspects médiévaux du *persona* littéraire de Christine de Pizan. Elle

examine ensuite la façon dont Christine utilise des caractéristiques de Fortune comme modèle pour le style aussi bien que pour le contenu de son oeuvre. Tout au long de son oeuvre, Christine de Pizan s'efforce de se présenter comme un être unique, mis à l'écart de l'humanité en général et des autres femmes en particulier, tant par les circonstances extraordinaires de sa vie que par ses talents non moins extraordinaires. On imagine difficilement comment Christine, si lucide à son sujet et si consciente de ses qualités uniques, aurait pu s'accommoder du personnage de Fortune qui englobe et qui explique tout. En effet Christine informe ses lecteurs qu'elle est 'fils de noble homme et renommé', utilisant le nom masculin par analogie avec la terminologie du Nouveau Testament, où 'fils' a le sens générique d'enfant de Dieu. Christine se garantit une neutralité sexuelle fondamentale, de caractère théologiquement irréprochable. Christine en tant que femme se voit refuser l'accès à l'essentiel du savoir de son père. Tout en déplorant ce sort pour son propre compte, elle ne montre aucun signe de compassion à cet égard envers le sexe féminin en général. Christine invoque de prestigieux précédents littéraires (Ovide, par exemple) pour justifier son changement de sexe allégorique et adopte la signature de solitude personnelle qui marque toutes ses oeuvres. Catherine Attwood examine les voies essentielles par lesquelles la Fortune peut servir d'inspiration à l'écrivain. La Fortune est parfois synonyme de la Mort, dont l'approche est une source d'inspiration pressante et souvent libératrice pour l'écrivain. C'est le caractère double de fortune qui paraît constituer son aspect le plus intéressant pour l'auteur médiéval. Ses deux faces représentent l'équilibre parfait entre le bien et le mal, la beauté et la laideur, la richesse et la pauvreté.

Maintenant nous faisons un grand bond - de 288 ans - pour arriver à la Bruyère. Dans cet essai deux sujets dominent: celui de la présence/absence du *je* et celui du rôle du lecteur. La morale chrétienne combat l'amour-propre, c'est-à-dire l'amour de soi, le désir de chacun de tout rapporter à lui-même. L'honnête homme prône l'effacement du moi. L'individu dans sa particularité a peu d'intérêt. La Bruyère réunit en principe toutes les conditions nécessaires pour que son *moi* soit absent de son oeuvre. Cependant, le *je* énonciateur apparaît fréquemment dans *Les Caractères*, introduisant la subjectivité au sein d'un genre à prétention objective. Le *je* n'est parfois qu'un simple modalisateur du discours. Dans un autre cas, le *je* se réduit à un sujet grammatical qui ne peut à l'évidence renvoyer à aucune personne, réelle ou fictive. Ces différences dans les types de discours ne supposent apparemment pas une plus ou moins grande implication de l'auteur. Elles ont toutes une valeur de constat général. C'est là le paradoxe qu'examine M. Cuhe: peu importe l'absence ou la présence du *je*. Inversement, des remarques qui ne comportent pas la

présence du *je* sonnent parfois bien davantage comme des confidences, par leur originalité, par le caractère particulier du constat qu'elles portent. Il est donc bien difficile d'attribuer une fonction stable à la présence du *je* dans le texte. Mais le *je* récurrent finit par devenir un personnage. Et ce personnage tend à se confondre avec celui d'un héros des *Caractères*: le philosophe. L'on note d'abord l'évidente coïncidence entre le projet du philosophe et celui de l'auteur. Même si l'observation est objective, le point de vue est particulier et subjectif. Tout est vu d'un point de vue singulier qui est nécessairement celui de l'auteur et qui est du reste revendiqué comme tel par La Bruyère. La subjectivité s'affirme donc très fortement dans *Les Caractères*. Et cette première personne appelle une seconde personne: le lecteur devient un véritable allocutaire du *je*. C'est au lecteur qu'il appartient de reconnaître la personne de l'auteur. Le lecteur reçoit alors le livre comme une apostrophe à laquelle il se doit de répondre. *Les Caractères* introduisent dans la littérature un dialogue de subjectivité à subjectivité.

Nous passons maintenant - un siècle plus tard - aux trois dialogues de *Rousseau juge de Jean-Jacques*, au dédoublement et au déchirement de deux *moi*. Si Rousseau peut être tenu pour l'inventeur de l'autobiographie moderne, ce n'est pas seulement pour avoir le premier posé les normes littéraires du 'pacte autobiographique'. Ce n'est plus le *moi* haïssable des classiques, le *moi* qu'il faut tenir à distance et en suspicion, mais ce *moi* qui fait indissolublement corps avec le sujet. Le *moi* est omniprésent dans l'oeuvre rousseauiste, imprégnant les écrits les plus apparemment objectifs.. On peut aussi tenter de saisir ce *moi* au moment de plus grande crise, lorsque par un geste littéraire qui n'a pas d'équivalent, il se dédouble au titre même d'un livre à jamais étrange: *Rousseau juge de Jean-Jacques*. L'homme privé et l'homme public, le *moi* et l'écrivain ne font qu'un. Ce texte marque le moment de sa plus profonde crise et de son plus intime déchirement. C'est aussi une oeuvre de combat, mêlant le dolorisme plaintif et l'ironie sarcastique. Les trois dialogues confrontent les opinions et façons de voir de deux personnages dont le premier s'appelle Rousseau, tandis que le second est simplement qualifié de Français. Toute la polémique tourne autour de son image telle qu'elle est produite par ses persécuteurs et véhiculée par le Français anonyme. Jean-Jacques est ici l'objet du débat opposant 'Rousseau' au Français. Qui donc est ce Rousseau, que le titre de l'ouvrage destine aux hautes fonctions de 'juge de Jean-Jacques'? Il s'agit d'un effet de miroir, d'un dédoublement. Avant que de pouvoir espérer restaurer son image auprès de ses contemporains, Rousseau doit tenir à distance de lui-même sa propre image spéculaire. Il y a un second dédoublement, qui postule l'altérité de l'homme et de l'écrivain: c'est Rousseau dialoguant avec sa propre maladie. Sa vie est coupée en deux parties qui semblent appartenir à

deux individus différents: ce dédoublement paraît donc moins la marque d'une maîtrise de la personnalité qu'un signe de son déchirement, Rousseau et Jean-Jacques entrant en collision, finissant par confondre leurs rôles et par se dissoudre l'un et l'autre.

Un nouveau bond - encore un siècle - nous mène à l'essai de Richard Francis sur Romain Rolland. Il commence par examiner le *Credo quia Verum* rédigé en 1888, un texte bizarre où se mêlent Renan, Tolstoï, Wagner et la philosophie orientale; Rolland y pose le problème du *moi* d'une façon qui marquera toute son oeuvre. 'Tout ce qui est, est en Dieu; et moi aussi, je suis en Dieu.' La liberté consiste à s'identifier avec les rythmes de l'univers, s'élever parfois au niveau serein de la vision divine, mais sans renoncer à la vie individuelle et sans esquiver les conflits. Tout l'effort de Romain Rolland est de concilier ces deux inconciliables. Il partage avec ses contemporains une tendance à voir des processus cycliques dans l'histoire, et il se demande si c'est l'individu ou les forces cosmiques qui gouvernent leur évolution. Le rôle de l'artiste est d'exprimer le moi cosmique latent dans tout individu. *Jean-Christophe* raconte la vie d'un artiste de la naissance jusqu'à la mort, et cette vie s'inaugure avec la séparation du *moi* individuel d'avec le moi cosmique. En 1924 Romain Rolland retrouve le manuscrit du *Credo quia Verum*, qu'il avait perdu, et s'étonne de découvrir en quelle mesure il y reste fidèle. L'interaction qui oppose l'individu porteur de dieu et la présence divine qui se manifeste à la fois au coeur de l'individu et dans les grands mouvements de l'histoire.

Le point de départ de l'essai de Greg Hainge est le 'je est au autre' de Rimbaud, qui résume la crise de subjectivité du XXe siècle. On peut effectivement parler de la simulation d'une expression schizophrène pathologique en se référant au travail de transposition vu dans *Féerie pour une autre fois*. Toute l'esthétique de Céline fonctionne d'une manière qu'on peut qualifier de schizophrène. Il maintient le déséquilibre entre le *jeu* poétique et le *je* narratif. C'est ce déséquilibre même qui fournit la matière des deux volumes de *Féerie pour une autre fois*. Si Céline feint une schizophrénie pathologique, ce n'est que pour dévoiler la pathologisation de son expression poétique, désirante, schizophrène. Le *je* célinien ne doit donc pas essayer d'être autre car ce faisant il ne fait que s'isoler, s'enfermer dans un état autiste qui le soustrait à la dimension sociale qui, en tant que *je* littéraire, lui est essentielle. Le *je* célinien ne doit être ni *je* ni autre; mais un devenir-autre, une expression de désir dans sa dimension sociale.

A la différence de la plupart des critiques qui ont mis l'accent sur le processus de déconstruction, sur le décentrement du sujet, Emmanuel Jacquart résiste à cette mode postmoderne. Il préfère évoquer la vie du jeune Beckett, Beckett avant Beckett, ses lectures de Freud, de Jung etc. car philosophie, psychanalyse et expérience personnelle soustendent sa conception du roman et de la personnalité. Pour Jacquart l'intérêt de Beckett résulte d'un faisceau de facteurs: une expérience psychosomatique douloureuse et invalidante, la fréquentation ou la lecture de psychiatres et de philosophes, l'exploration conceptuelle du monde proustien, menant à une tendance schizophrénique décelable chez Beckett. Dans sa représentation initiale du *moi*, Beckett prend position par rapport à des psychanalystes (Freud, Jung et Bion) et des philosophes. Mais il refuse toute adhésion à un système. Tout en évoquant la négation de la vie, chez Beckett, Emmanuel Jacquart ne suit pas le rationalisme continental, car il croit que la problématique du *moi* mérite d'être posée en termes différents, en évacuant le dualisme de la logique continentale. Le *moi* pur n'existe pas ni plus ni moins que la forme pure ou la poésie pure. On rejoint ici une vieille intuition de la pensée orientale, le *moi* étant perçu dans le bouddhisme, comme une combinaison passagère d'éléments. Pour Emmanuel Jacquart le 'je est un autre' de Rimbaud devient un 'je est ailleurs', de passage, engagé dans une relation.