

Éléments de réponse portant sur le texte de Stendhal, Vie de Henry Brulard, page 122 du manuel.

1. Entrer dans le texte.

a. 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...

b. 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 anti-héroïque. 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 obligé du récit de soi.

2. 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'événement. Le récit tend à prendre la place de l'événement vécu.

3. 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. Il faut donc faire étudier de près les 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'événement 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 événement que la mémoire de cet événement.

Vers le bac Interprétation.

1. 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.

2. Caractère vague de certains souvenirs : la mémoire sélectionne des éléments saillants et transforme les autres en une sorte de continuité 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)

Éléments de réponse portant sur le texte de Nathalie Sarraute, Enfance, page 124 du manuel.

Rappel : nous trouvons ici trois instances : le « je » narré (Natacha enfant), le « je » narrant (Nathalie adulte) et un double, qui ressemble à la fois à un «moi» critique et à la figure d'un lecteur possible, voire, selon l'auteur, d'un « lecteur idéal que tout écrivain projette ».

1. Entrer dans le texte.

1. Les deux voix du texte :

a. Relation narrative. Le pronom *je* désigne d'abord la petite Natacha et non la narratrice actuelle : « je suis assise près de maman », « j'essaie de lire », « la ville où nous nous rendons » (l. 1 à 5). Dans le paragraphe 3 se produit le passage au « je » adulte qui s'interroge au moment de la narration sur ce qui fait ordinairement que des « souvenirs d'enfance » peuvent être « beaux » (l. 8). Il avoue hésiter (l. 11), et cette distance réflexive est présente lorsque les temps du passé sont par la suite employés : « ils n'étaient pas faits pour moi » (l. 15), « la «salle», comme on les appelait » (l. 20).

b. Relation sentimentale. Elle concerne une instance qui n'est pas celle de la narratrice principale, avec laquelle la relation est de complicité (« Ça se comprend », l. 12) ; cette instance partage la méfiance de la narratrice à l'égard de souvenirs jugés factices, mais elle l'encourage à se laisser « aller un peu », car « c'est si tentant » (l. 13-14). Elle aide l'analyse du passé sans juger (« c'est peut-être ce qui les a rendus plus intenses », l. 17). En somme, elle encourage l'écriture, car le moi « hésite » à raconter le passé de peur de le déformer par la tentation de la complaisance (cas des souvenirs qu'on exhibe « avec une certaine nuance de fierté », l. 8-9). Cette parole bienveillante du double encourage le récit rétrospectif à se faire plus sincère et, en réalité, à advenir contre la tentation de l'autocensure.

2. Un regard critique :

a. Sur le passé. L'épisode ne donne pas lieu à une critique radicale de l'environnement familial. Toutefois, l'image maternelle se trouve écornée par la référence à ses «objurgations», qui concernent la lecture, ce qui n'est pas dans une autobiographie une activité comme les autres : la mère, c'est celle qui ordonne de cesser de lire. On note aussi un refus du *pathos* dans une objectivité déjà revendiquée par le titre : non pas « Mon enfance », mais *Enfance...* Ce refus est également sensible dans le jeu des voix, le «double» jouant le rôle d'une instance bienveillante mais vigilante.

b. Sur les conventions du genre autobiographique. Sur ce point, le lieu central de l'extrait est le paragraphe 3. Car le risque de céder à la convention de raconter de « beaux souvenirs d'enfance » est de présenter un morceau de bravoure et de tomber dans la complaisance envers soi-même. Cela permettrait aussi de tirer orgueil de ces «parents qui ont pris soin de fabriquer pour vous, de vous préparer de ces souvenirs en tout point conformes aux modèles les plus appréciés ».

Vers le bac Interprétation.

1. La narratrice parvient à faire émerger la vérité des souvenirs par un certain nombre de refus (voir question 2) : de fait, aucun cliché ne vient entraver l'évocation quasi distanciée du passé.

2. Par le choix d'une écriture qui s'attache à restituer les souvenirs avec sobriété. On note ainsi la simplicité syntaxique qui s'appuie prioritairement sur la juxtaposition au cours des passages descriptifs : « la vaste maison », « la «salle» », « la longue table » (l. 19-22). Certaines constructions sont d'une gaucherie voulue («où à chacun des bouts », l. 23).

3. Par le choix de restituer les incertitudes de la mémoire : voir l'usage des points de suspension (l. 20, 22, 24).

4. Même dans une maison assez luxueuse, les adjectifs choisis ne trahissent aucune admiration et enregistrent des informations spatiales objectives : « vaste », «grand», «longue», «de loin» (l. 19-23). Là où on attendrait un de ces « beaux souvenirs d'enfance », c'est la sobriété qui s'impose. Cela traduit un désir de restituer objectivement le passé.

Éléments de réponse portant sur le texte de Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, page 125 du manuel.

1 Entrer dans le texte.

Les remarques faites par autrui au « je » au paragraphe 1 ont ceci de vrai qu'elles signalent au *je* des « phrases » et « gestes » dont l'effet sur autrui n'est pas mesuré par la narratrice. Celle-ci concède leur caractère « déplac[é] » (l. 12-13). Elles concernent aussi la personnalité du *je* (l. 13-19). Ce à propos de quoi la narratrice précise qu'elle n'y « avai[t] pas prêté attention », mais dont elle ne conteste pas la pertinence.

2. Les expériences que l'extrait présente comme étonnantes ou étranges :

a. il s'agit de toutes les situations dans lesquelles le « je » est perçu « d'ailleurs » (l. 20). Il y en a deux : celle du bilan de l'entretien psychologique, et celle du récit fait par un journaliste d'un entretien avec la narratrice ; b. ces expériences sont étranges parce qu'elles obligent l'autobiographe à se voir de l'extérieur, alors même qu'elle déclare n'en apprendre « rien de neuf » (l. 23-24) ou être « assez indifférente aux images qu'on se forme [d'elle] » (l. 29-30). Le « je » se trouve ainsi à la fois objectivé (l. 33) et devenu en quelque sorte étranger à lui-même, même si Beauvoir précise que son moi reste le même.

3. Notre identité désigne la permanence à soi-même : je reste *idem*. En ce sens, elle serait indépendante de nos actes, qui n'en seraient que les effets. En d'autres termes, les actes sont à ce compte des *projections* de l'identité personnelle, considérée comme un noyau stable qui *s'exprimerait* dans les actes. Toutefois, Beauvoir concède dans le paragraphe 1 que les autres peuvent distinguer dans nos actes des éléments de notre caractère que nous ne soupçonnions pas : dans ce cas, l'identité est aussi ce qui se donne dans l'interprétation que les autres font de nos « gestes » et « phrases ». Beauvoir signale certes qu'elle est « assez indifférente aux images qu'on se forme » d'elle, arguant qu'elles sont « contradictoires » et « inconsistantes », mais cela n'annule pas tout à fait la concession faite au regard de l'autre dont le paragraphe 1 fait état.

Vers le bac Essai.

1. Une œuvre autobiographique parvient à donner une unité à notre vie en mettant en évidence ce qui subsiste de la vie antérieure, dans un travail archéologique mené sur le moi. Dans *Enfance*, Sarraute mesure fréquemment ce qui a survécu du passé, comme l'atteste la présence fréquente de locutions verbales telles que « ce qui a subsisté », « ce qui m'est resté ».

2. En dégagant la signification des événements essentiels du passé à la lumière de ce que le narrateur adulte a appris par la suite. Dans l'épisode de la « chasse aux pommes » évoqué par Rousseau dans le livre I des *Confessions*, on remarque que l'autobiographe est aussi un philosophe, qui légitime le vol en mettant sur le compte du jeune Jean-Jacques des réflexions sur l'appropriation des biens d'autrui (et des châtiments qui s'ensuivent) qui ne peuvent provenir que du Rousseau adulte.

3. En accomplissant un travail de remémoration qui valorise les événements dont le souvenir reste prégnant. Tout se passe comme si le narrateur actuel revivait sans distance l'événement passé. L'histoire et le récit s'interpénètrent constamment, rappelle Chateaubriand dans l'« Avant-propos » aux *Mémoires d'outre-tombe* : « Ma jeunesse pénétrant dans ma vieillesse, la gravité de mes années d'expérience attristant mes années légères, les rayons de mon soleil, depuis son aurore jusqu'à son couchant, se croisant et se confondant, ont produit dans mes récits une sorte de confusion, ou, si l'on veut, une sorte d'unité indéfinissable ».

4. L'unité, c'est la continuité. La mise en récit produit l'identité, qui est donc une identité

narrative et qui, sans le travail de suture et de mise en ordre opéré par la *mimésis* narrative, serait une identité parcellaire. La vie prend alors les allures d'une destinée. Sartre, dans *Les Mots*, parce qu'il est devenu adulte, est capable de placer son existence d'enfant sous le signe de la comédie sociale.

Éléments de réponse portant sur le texte d'Annie Ernaux, *Les Années* page 126 du manuel

1. Entrer dans le texte.

Les métaphores employées pour désigner le projet auto- biographique sont évoquées dans le paragraphe 2 : l'autobiographe doit procéder à une «immersion dans les images de sa mémoire » et à un travail de prélèvement « dans la masse des discours flottants ». Les images sont empruntées à l'élément aquatique et montrent un travail de dépersonnalisation. La priorité est donnée à l'extérieur, à l'élaboration du texte à partir de matériaux discursifs empruntés à autrui, et non à l'évocation de la vie intérieure.

2. Le choix énonciatif de la troisième personne est capital dans la stratégie de dépersonnalisation suivie par Ernaux. La première personne paraît inévitable dès lors que l'autobiographe veut être présent dans son récit; histoire et discours étant assumés par la même instance dans le genre autobiographique, il semble logique que celle-ci relève du « je ». Ernaux propose un modèle radicalement différent de celui des *Confessions*.

3. Autres éléments traditionnels de l'écriture de soi refusés :

a. Le modèle des mémoires, puisque Ernaux revendique un subjectivisme par lequel l'individu est le prisme informant de la vision du monde. Il est possible de réconcilier le moi et le monde, suggère la narratrice, alors que l'autobiographie, par tradition, opère volontiers un partage net entre les textes centrés sur le moi et ceux qui s'occupent du monde, de l'histoire.

b. « Ce ne sera pas un travail de remémoration, tel qu'on l'entend généralement, visant à la mise en récit d'une vie, à une explication de soi » (l. 29-30) : refus double de la « mise en récit » et de l'« explication de soi ». On voit ici la contestation radicale de la définition canonique donnée du genre par P. Lejeune : «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ». Ici encore, refus d'Ernaux : le destinataire de son propos n'est pas d'abord le moi, ni le « souverain juge » de Rousseau, mais les contemporains qu'elle installe dans la restitution d'un temps commun.

Vers le bac Interprétation.

1. Prise de distance à l'égard de la première personne : le pronom *elle* permet d'éviter de faire entendre une voix qui ne serait que celle de la narratrice.

2. Le texte dépasse la simple relation de souvenirs personnels : il vise à appréhender l'individu tel qu'il est pris dans le réseau des relations sociales et dans les images collectives propres à une époque. Nous sommes en présence de ce que Sartre appelle « universel singulier », au sens où chaque individu est constitué de tous les autres : pour citer la fin des *Mots*, il est « un homme fait de tous les hommes, et qui les vaut tous, et que vaut n'importe qui ». Dans l'extrait proposé, on voit aisément à l'œuvre cette « totalisation » : elle est opérée par le milieu social. La

narratrice emploie sa singularité comme médium qui permet à autrui (donc au lecteur) de se lire à travers elle. Voir, sur ce point, l'imaginaire de la fusion et de la dissolution : «il lui semble se fondre dans une totalité indistincte» (l. 5), «vaste sensation collective, dans laquelle sa conscience, tout son être est pris» (l. 8-9), «elle se sent prise dans la totalité indéfinissable du moment présent» (l. 14-15). 3. Cela explique également le parti pris de la neutralité stylistique, ce que l'autrice appelle dans *La Place* une «écriture plate». Dans *Une femme*, Ernaux entend rester «d'une certaine façon au-dessous de la littérature». L'apparente absence de style (en réalité très travaillé, comme le montrent les manuscrits) est une autre manière de manifester la porosité des consciences; de fait, les phrases sont assertives et le ton est assez précisément didactique, sobre. L'extrait expose une sorte de mode d'emploi du texte à venir. Le seul passage qui pourrait donner lieu à un épanchement lyrique (l. 10-13) relève lui aussi d'un travail de distanciation et insiste sur la jubilation provoquée par la découverte d'une forme capable de restituer enfin le caractère collectif des perceptions individuelles : «Elle retrouve alors, dans une satisfaction profonde, quasi éblouissante – que ne lui donne pas l'image, seule, du souvenir personnel –, une sorte de vaste sensation collective, dans laquelle sa conscience, tout son être est pris.»

Éléments de réponse portant sur le texte de Maurice Halbwachs, La Mémoire collective, page 127 du manuel.

1. Entrer dans le texte.

La thèse du texte se situe aux lignes 1 à 3. On peut la reformuler comme suit : «les expériences sont individuelles, mais c'est autrui qui en provoque la remémoration ».

2. a. procédés grammaticaux : autrui est considéré comme sujet (l. 13, 16) ou complément d'agent (l. 1) alors que l'individu est réduit à la la passivité ou au statut de complément (l. 13, 16).

b. procédés lexicaux : le nombre important et la variété des regards extérieurs qui informent la visite de Londres : l'architecte (l. 7), l'historien (l. 8), le peintre (l. 10), le commerçant et l'homme d'affaires (l. 12-13).

c. La plupart des lieux évoqués sont des lieux publics (église, rue, parcs, «voies populeuses», boutiques, librairies, grands magasins). Reprise sous la forme du terme englobant « la ville » (l. 15).

Vers le bac Essai.

I. Le désir voyeuriste de surprendre un certain nombre de secrets (*libido sciendi*) : aussi bien les passages des *Confessions* retraçant les pratiques onanistes ou masochistes de Rousseau, que, dans la pratique des autobiographies de stars, la volonté du public de « tout savoir ». À cet égard, l'intérêt pour les autobiographies relève de la même logique que la presse *people* : un désir d'être au plus près des grands, de vivre leur vie par procuration, en particulier dans son caractère le plus intime, voire le plus sordide.

II. Le désir de sortir de soi : c'est le grand paradoxe du genre autobiographique, qui est le plus intime et le plus universel à la fois. Comme l'explique Beauvoir dans *La Force de l'âge* : «On me dira peut-être que ce souci ne concerne que moi ; mais non ; Samuel Pepys ou Jean-Jacques Rousseau, médiocre ou exceptionnel, si un individu s'expose avec sincérité, tout le monde, plus ou moins, se trouve mis en jeu. Impossible de faire la lumière sur sa vie sans éclairer, ici ou là,

celle des autres. » On peut ainsi expliquer l'intérêt que peut trouver le lecteur à lire des souvenirs d'enfance.