

# ANNUAIRE du **COLLÈGE DE FRANCE** 2019 - 2020

Résumé des cours et travaux

120<sup>e</sup>  
année



COLLÈGE  
DE FRANCE  
—1530—

# LITTÉRATURE FRANÇAISE MODERNE ET CONTEMPORAINE : HISTOIRE, CRITIQUE, THÉORIE

Antoine COMPAGNON  
Professeur au Collège de France

---

Mots-clés : littérature moderne, *vita nova*, *ultima verba*

---

La série de cours « Fins de la littérature » est disponible, en audio et en vidéo, sur le site internet du Collège de France (<https://www.college-de-france.fr/agenda/cours/fins-de-la-litterature>), ainsi que les séminaires du même nom (<https://www.college-de-france.fr/agenda/seminaire/fins-de-la-litterature>). La première conférence du professeur invité Kazuyoshi Yoshikawa, est retransmise en audio et vidéo sur le site internet du Collège de France (<https://www.college-de-france.fr/agenda/conferencier-invite/traduire-proust-pour-le-mieux-comprendre/comment-traduire-la-recherche-du-temps-perdu>). Le cycle de ses quatre conférences initialement prévues (« Traduire Proust pour le mieux comprendre ») a fait l'objet d'une publication imprimée et numérique, en 2021, dans la collection « Conférences » des Éditions du Collège de France : Kazuyoshi YOSHIKAWA, *Relire, repenser Proust. Leçons tirées d'une nouvelle traduction de la Recherche* ; édition numérique : <http://books.openedition.org/cdf/11753>.

## ENSEIGNEMENT

### COURS ET SÉMINAIRE – FINS DE LA LITTÉRATURE

#### **Cours 1 – « L'aile du Non-Écrire »**

7 janvier 2020

On s'est plus intéressé aux « œuvres ultimes » en peinture et en musique qu'en littérature, au *Schwanengesang* de Schubert, à *L'Hiver* de Poussin. Il s'est agi en partie, mais non pas seulement, d'une réflexion sur les fins de carrière littéraire, avec

---

A. COMPAGNON, « Littérature française moderne et contemporaine : histoire, critique, théorie », *Annuaire du Collège de France 2019-2020. Résumé des cours et travaux*, 120<sup>e</sup> année, Paris, Collège de France, 2023, p. 183-197, <https://doi.org/10.4000/annuaire-cdf.18326>.

des modèles aussi éloignés que Rimbaud et Philip Roth. Une question corollaire serait celle-ci : existe-t-il un au-delà de l'écriture ou, plus platement, un après ? Roland Barthes abordait de front ce défi au début de son dernier cours sur *La Préparation du roman* : peut-on cesser d'écrire, demandait-il ?

Les fins de la littérature, ce seraient donc l'achèvement et l'inachèvement, le dénouement et la prolongation, la retraite et le renouveau, mais aussi l'intention ou le dessein, à l'exclusion bien entendu de la cessation pour de bon.

Le titre « Fins de la littérature » est polysémique. Les mots de *fin* – au pluriel – et de *littérature* se sont imposés ; la manière la plus simple de les lier a paru la préposition *de*, laquelle suggère de multiples résonances. Les *fins* sont le terme, l'achèvement, l'aboutissement, l'accomplissement, mais aussi le but, l'intention, la visée, le dessein, ou encore le résultat. Les *fins* sont aussi les confins, les limites de la littérature, lesquelles renvoient à un débat toujours actuel : la littérature peut-elle tout dire ? Barthes commente Valéry en évoquant « la littérature comme l'art de la déception ». C'est dire que la littérature trompe, abuse, désappointe ; au mieux déçoit-elle en bien, selon l'emploi suisse du verbe.

Ce titre procède encore d'une motivation personnelle : 2020 sera la dernière année de cet enseignement. Elle ne marque évidemment pas la fin de la littérature, mais plutôt la crainte d'incarner le « Vieux Saltimbanque » dans *Le Spleen de Paris* de Baudelaire, ce « vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ».

« Fins de la littérature » coïncide aussi avec un moment singulier : l'accompagnement d'un être cher en fin de vie. La perte interroge la littérature et ses fins. Une mélancolie s'en déduit. Le deuil est une fin de la littérature, l'une de ses limites mais aussi l'un de ses buts, depuis le mythe d'Orphée jusqu'à *Albertine disparue*. La matière de la littérature est la souffrance, remarque le narrateur dans *Le Temps retrouvé* ; mais la recherche des causes générales de notre chagrin par l'écriture est une discipline saine, ajoute-t-il.

On convoque donc Baudelaire et Proust. Parce que la citation procède, selon Jean Starobinski, de la mélancolie, les récits de deuil dialoguent avec les deuils de la littérature, rejouant l'expérience de la fidélité et de l'infidélité, qui est inséparable du deuil. Dans « Les intermittences du cœur », le narrateur prend soudain conscience de la mort de sa grand-mère et veut préserver « l'originalité de [sa] souffrance ». La douleur est aussi de dire l'unique avec les mots des autres, ce qui sera sans doute le fin mot de ce cours. Il s'est agi, dans un temps de deuil sans égal, de prodiguer un enseignement sur les fins, décevant par définition. Quel secours alors, si ce n'est « le travail et la foi », conseillés par Sartre à la fin des *Mots* ? Autre aide possible, la « vitalité désespérée » de Pasolini, évoquée par Barthes dans son cours sur le Neutre. C'est sa dernière morale nietzschéenne : un *vouloir-vivre* dépourvu de *vouloir-saisir*.

Les fins de la littérature peuvent d'abord concerner la littérature de l'extrême, au sens de la limite ultime des choses. Ainsi de l'agenda de Nathalie Sarraute à la date de la mort de son mari : seule est inscrite l'heure, tandis que les rendez-vous sont barrés, la page montrant où s'arrête la littérature. De même, sur le manuscrit des *Mémoires* de Saint-Simon, le texte est interrompu par une mystérieuse ligne de symboles – peut-être des croix et des larmes –, correspondant au décès de sa femme. Saint-Simon marque un arrêt de six mois dans l'écriture, comme un droit au silence, et un devoir. Chez ces deux écrivains, l'interruption est cependant momentanée et fructueuse.

Après la mort de sa mère, Barthes s'interroge : faut-il écrire ou ne pas écrire ? Peut-on cesser volontairement d'écrire pour toujours ? L'écriture est une profanation, mais aussi une nécessité. « *Vita nova* » choisie par Barthes, elle prévient la mélancolie mais peut aussi s'avérer un cycle infernal, « cet état ténébreux où [...] conduisent l'usure des travaux répétés et le deuil ». Comme Sartre se voyant « machine à faire des livres », Barthes éprouve l'ennui de l'activité routinière, aux antipodes de la « vitalité désespérée ». Le cycle perpétuellement recommencé se conclut par une déception : on arrête et on recommence. Barthes affirme ainsi : « Je n'écris que pour avoir fini, la seule joie que me donne un livre est de l'avoir fini. » Certains meurent à la tâche, tels Proust, Joyce ou Musil. À la fin des *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand « se décourage de durer ».

La fin finale, celle où l'on n'écrirait plus, devient un fantasme, tout comme l'*otium studiosum* de Rousseau. Pour Barthes, cette aspiration est, elle aussi, terrifiante : « Il m'arrive de sentir passer sur moi l'aile du Non-Écrire », déclare-t-il par allusion à Baudelaire. En Grèce, la manipulation oisive du *komboloï* lui paraît un emblème actif du vide, coloré de mélancolie. Barthes observe la gradation suivante : l'*otium studiosum*, le *komboloï* grec, et le *wuwei*, qui est le non-agir du Tao, soit le rien intégral. À la retraite absolue s'oppose la *vita nova* de la littérature, laquelle produit, quoi qu'il arrive, une œuvre ultime, source de lectures prophétiques diverses comme chant du cygne ou testament.

## Cours 2 – « Si la main me voulait obéir »

14 janvier 2020

Deux autres sens sont encore possibles pour le titre de ce cours : la fin des écrivains et la fin des romans. Dans la première acception, c'est une petite fin de la littérature, car celle-ci meurt un peu lorsqu'un écrivain s'éteint. Barthes éprouve une émotion singulière devant les œuvres des auteurs morts. La « vie intense » du texte y contraste avec la « tristesse de savoir que [l'artiste] est mort ». Et Barthes de conclure que « le deuil est vivant », lui qui décrétait la mort de l'auteur. Quant à la fin des romans, elle est évoquée par Proust dans « Sur la lecture ». Une mélancolie envahit le lecteur à l'approche de la fin d'un livre. Et l'épilogue est « cruel », tout comme les écrivains qui achèvent les livres. Peut-être l'écrivain ressent-il cette mort, ce qui expliquerait l'éternel recommencement de l'écriture.

Que les écrivains décident ou non d'arrêter, il y a toujours une œuvre dernière, ultime ; et elle est lue autrement que les autres. Ce sujet est peu traité. Dans la création plastique ou musicale, une importance plus grande est accordée au corps, lequel vieillirait davantage que l'esprit. C'est la critique allemande qui s'est penchée sur la question. Seul un auteur français y a réfléchi, Simone de Beauvoir, dans *La Vieillesse*. Le panthéon des artistes tardifs compte Michel-Ange, Titien, Rembrandt, Vinci, Greco ; en musique, Beethoven ; et en France, Degas, Monet, Matisse.

Les Allemands parlent d'*Alterswerk*, *Old Age Art* en anglais, soit un art de vieillesse, un art des dernières années. C'est une notion individuelle. Le *Spätstil* est plutôt un style tardif générique et non pas individuel : quels traits communs trouver aux diverses œuvres tardives ? Quelle corrélation – si ce n'est une causalité – entre l'âge et le style ? De nouvelles formes apparaissent-elles avec l'âge ? Faut-il associer à ces études d'autres disciplines, telle la psychologie, la physiologie, la pathologie, comme dans les travaux sur la cataracte de Monet ou la syphilis de Poussin ?

Il existe deux œuvres tardives canoniques. Ce sont la Pietà de Michel-Ange et celle du Titien. Ces artistes, quasi nonagénaires, les laissèrent inachevées. Dans celle de Michel-Ange, le lieu commun est d'y voir une prophétie : sa Pietà annoncerait Rodin, l'ancien contenant le nouveau. Suivant un lieu commun opposé, la Pietà du Titien est décrite par Vasari comme une preuve de déchéance.

Pline valorisait les dernières œuvres : il introduisit le mythe selon lequel elles sont privilégiées, car révélatrices des procédés de l'artiste ; on y découvre mieux son intention et l'on éprouve la tristesse que la main ait été interrompue. Elles sont sans doute inachevées et imparfaites, mais aussi plus que parfaites. Ce sera la vision romantique. Mais la tradition a longtemps dit le contraire, discréditant l'œuvre liée au déclin de l'âge, comme le fait Vasari à propos du Titien. Entre la jeunesse et la maturité, le biographe observe une évolution du style vers une libération des règles de l'art, laquelle conduit au sommet de la carrière, avec la *sprezzatura*, ce mélange d'audace et de simplicité. Mais Vasari n'est que dédain pour les dernières œuvres, dont l'imperfection serait liée au déclin physique.

La conclusion est qu'il vaudrait mieux qu'un artiste cessât de créer. Chateaubriand offre un troisième *topos* de la réflexion sur l'âge des peintres, évoquant à propos de la main invalide de Poussin, dans une hypallage célèbre, « l'admirable tremblement du temps ». L'histoire tragique de Poussin perdant l'usage de sa main est connue. Tout comme Vasari, en 1665, à Paris, Le Bernin déclare à propos de *La Vierge en Égypte* de Poussin que les ouvrages du grand âge ne doivent pas être montrés. *A contrario*, en 1962, le critique Walter Friedlander, lui-même âgé de 89 ans, évoque, dans son article « Poussin's Old Age », « le style sublime » des artistes parvenus au grand âge. Les forces physiques déclinent, mais le style compense, atteignant une sénilité sublime ou une sublimité sénile : le déclin physique se métamorphose en grandeur métaphysique, la décrépitude devient souveraineté. L'avant-dernier tableau de Poussin, *L'Hiver* ou *Le Déluge*, peut être interprété ainsi : la paix et la sérénité coexistent avec le pressentiment de la catastrophe. C'est une lecture autobiographique, mais aussi une définition du sublime. Chateaubriand, s'identifiant à Poussin dans l'avertissement de la *Vie de Rancé*, rappelle l'inachèvement de *L'Hiver* et ces « traits indécis », signes du grand âge, qui embellissent l'œuvre en soulignant son sujet même, *Le Déluge*. C'est l'« admirable tremblement du temps » mais aussi le mystère du sublime, lorsque l'« âme » des artistes « s'envole ».

### **Séminaire lié – Du feu style. Poétique du post-scriptum chez le dernier Chateaubriand**

Intervenant : Jean-Christophe Cavallin (professeur à l'université d'Aix-Marseille)

### **Cours 3 – « Tout ce que j'ai produit avant l'âge de soixante-dix ans ne vaut pas la peine d'être compté »**

21 janvier 2020

« Si Degas était mort à 50 ans, disait Renoir, il aurait laissé le souvenir d'un excellent peintre, pas plus. C'est après sa cinquième année que son œuvre explose et qu'il devient vraiment Degas. » Voilà qui ramène encore à la notion de sublimité sénile et de style tardif. Qu'entend-on par de tels vocables ? Beaucoup d'objections s'imposent également : ces artistes n'étaient-ils pas déjà sublimes avant d'être séniles ? Peut-on donc être plus ou moins sublime ? Est-ce quantifiable ? Peut-être

est-ce une illusion de percevoir un caractère testamentaire dans les dernières œuvres, car il y a un mythe de l'œuvre finale.

Dès l'Antiquité, deux visions du grand âge s'opposent : *senectus* désigne la belle vieillesse lucide ; *decrepitas* est la faiblesse du corps et de l'esprit, sorte de retour à l'enfance. *Senectus* est un âge d'or, décrit dans la *République* de Platon lors du dialogue entre Socrate et Céphale. Le point de vue est gérontophile, optimiste. Il est reconduit aujourd'hui, après des siècles de gérontophobie.

On le retrouve par exemple dans l'avant-garde critique, notamment américaine. L'apogée artistique est atteinte quand l'artiste domine enfin son médium, sa matière. Eve Kosofsky Sedgwick se dit attirée par la notion de « sublime sénile » dans les productions de personnes âgées, œuvres qui n'ont plus les molleses de l'adolescence. L'étape de la maturité disparaît : on accède ainsi à l'essentialité de la vieillesse. Qui ne trouverait séduisante l'idée de percer sous la forme d'un sublime sénile ? demande la critique. La vieillesse libère de ces trois contraintes : plaire, être de son temps, et être cohérent ; les œuvres s'affranchissent du *decorum*, du *decent*. L'œuvre tardive est rude, antimoderne. Ce sublime tardif correspond au *late style* d'Edward Said, au *Spätstil* de Theodor Adorno.

Pour Adorno, le prototype du style tardif est offert par les derniers quatuors de Beethoven. La thèse est autant idéologique qu'esthétique : l'ordre social est cassé, celui-là même que l'on a soi-même construit et transmis ; c'est une rupture avec la convention bourgeoise. Palestinien, malade à l'époque, Said assimile ce décalage à l'exil géographique et politique, mais aussi à un écart avec les conventions et l'ordre.

Le style tardif est-il une réalité ou seulement une construction critique ? Par une illusion anachronique, lit-on l'œuvre tardive comme un testament, à l'instar de Malraux parlant du « style de la mort » à propos du dernier ? Le style tardif correspond-il à une évolution interne de l'œuvre d'un artiste ? Ou est-il une réponse au contexte, à l'évolution externe de l'art, une réaction face à la crainte de devenir un retardataire, oublié de son vivant même ?

Au-delà de l'individualité, certains critiques supposent que certains traits sont communs aux différents styles de vieillesse. Mais d'autres y verront la sérénité, la vieillesse heureuse, la récapitulation sereine d'une œuvre ; d'autres y décèleront au contraire la rage, la colère, qui font tout détruire avant l'ultime fin.

Revenir aux deux grands récits, physique et métaphysique, est nécessaire. Le récit physique est celui de la grandeur et de la décadence, de l'évolution de la créativité selon une courbe en cloche. Le récit métaphysique est celui de l'apothéose, de la transcendance à la fin de la vie : c'est un récit allemand, dont le modèle est Goethe. Le récit physique est aussi allemand au XIX<sup>e</sup> siècle, dominé par le pessimisme de Schopenhauer : on se rend compte dans la vieillesse que tout bonheur est chimérique ; la mélancolie, dit-il, est inévitable après l'âge de 40 ans. Mais les historiens admettent des exceptions, tels Michel-Ange et Titien, auxquels Jacob Burckhardt ajoute Giovanni Bellini et Léonard de Vinci.

Dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, âge de la statistique, diverses études ont recherché une corrélation entre l'âge et la créativité, la productivité. Georges Miller Beard, dans *Legal Responsibility in Old Age* en 1874, observe que 70 % des œuvres dans le monde sont produites avant 45 ans, et 80 % avant 50 ans, quel que soit le domaine. W.A. Newman Dorland publie en 1908 *L'Âge de la virilité mentale*. Le titre pose question : qu'en est-il de George Sand, George Eliot, Colette ou Louise Bourgeois ? Dorland soutient que l'âge moyen pour la création d'un chef-d'œuvre est 50 ans. Harvey C. Lehman, dans *Age and Achievement* en 1953, essaie d'établir l'âge du

niveau d'excellence et mène à cette fin un sondage auprès d'experts pour obtenir un palmarès : son critère est donc la reconnaissance par la postérité. Quant à l'économiste contemporain David Galenson, il postule l'existence de deux modèles de carrière artistique : d'une part, les innovateurs conceptuels qui fonctionnent par coups d'éclat, les *young geniuses* tels Picasso, qui, dès leur jeune âge, dotés d'un projet, cassent les conventions ; d'autre part, les *old masters* dont la lente carrière progresse par tâtonnements, tel Cézanne, qui innove, mais de manière expérimentale, et ne finit jamais. Ce second modèle, ce serait celui de Proust, ou encore d'Aragon soutenant : « Je n'ai jamais écrit mes romans, je les ai lus. »

**Séminaire lié – « Je n'ai jamais appris à finir » :  
Aragon et la question du *desinit***

Intervenante : Nathalie Piégay (professeure à l'université de Genève)

**Cours 4 – La catastrophe des œuvres tardives**

28 janvier 2020

*La Cérémonie des adieux* de Simone de Beauvoir, récit de la vieillesse et de la mort de Sartre, est un violent monument de deuil, clinique, parfois obscène. Pour l'auteur de *La Nausée*, la fin de la littérature est une cessation d'activité, mais aussi une acceptation de son état, sans tristesse ni mélancolie. Devenant aveugle à partir de 1973, Sartre ne peut plus écrire. Or, concevant avec Pierre Victor *L'Espoir maintenant*, il crée une œuvre radicale et rebelle, qui rompt avec toute sa philosophie antérieure. Ce faisant, il rejoint la radicalité requise de l'œuvre ultime selon Adorno.

Ne pouvant plus écrire, Sartre ne parvient plus à penser ni à travailler son style, puisqu'il ne peut plus se corriger. Qu'est-ce que ne plus écrire quand une vie tout entière a été consacrée à l'écriture ? Pourtant, Sartre entreprend une œuvre avec son secrétaire. Elle est radicale, revendique les traits du sublime sénile : Sartre annule et renverse toutes ses œuvres passées, qui l'ont rendu aveugle par le labeur qu'elles ont exigé. Cette maladie et cette mort appartiennent au corps même ; elles ne se présentent pas comme un fil coupé par les Parques. *L'Espoir maintenant* suscita une grande querelle d'interprétation. Pour ses défenseurs, elle est l'œuvre dernière qui réalise une rupture absolue, une transformation transcendante de ce qui a été fait jusque-là. Sartre manifestant son intérêt pour le judaïsme et la pensée de Levinas : c'est une conversion à tous points de vue. Pour les détracteurs de Benny Levy, *alias* Pierre Victor, ce livre résulte de la manipulation d'un invalide, c'est un « détournement de vieillard », selon Olivier Todd. Beauvoir considère que penser contre lui-même comme Sartre l'a fait toute sa vie ne pouvait le conduire à une telle « facilité ». Qu'en dit Sartre ? Dans *Libération* en 1977, il considère que sa carrière littéraire étant achevée, *L'Espoir maintenant* est un livre par-delà les choses écrites.

Le bonheur de l'œuvre tardive serait incarné par Cézanne, modèle de créativité âgée, progressant dans l'incertitude, pas à pas. Sa créativité se fait d'autant plus puissante qu'elle vient tard. De fait, il expérimente jusqu'à la fin de sa vie. Manet, quant à lui, laisse percevoir la différence entre les œuvres manifestes que sont *Olympia* et *Le Déjeuner sur l'herbe* en 1853, lesquelles font scandale, et *Un bar aux Folies bergères* en 1881-1882. Il est alors conscient du peu de vie qu'il lui reste. L'œuvre est souvent considérée comme un testament pictural : alors qu'*Olympia* fixe le spectateur, la serveuse possède un regard *aspatial*, celui de l'œuvre tardive.

Que dire du *genre* ? Mars serait-il conceptuel et Vénus expérimentatrice ? Peu d'artistes femmes ont percé jeunes ; elles sont souvent expérimentales. C'est le cas de Louise Bourgeois, qui connut une renommée tardive et qui affirme ainsi sa philosophie : « Je suis une coureuse de fond, il me faut du temps pour faire des choses, pour que les choses adviennent. » Le peintre Hokusai donne encore davantage d'espoir en prévoyant qu'à « 110 ans chez [lui], chaque point chaque ligne tout sera vivant ».

L'un des premiers à avoir conceptualisé le style tardif est le philosophe Georg Simmel, dans un article de 1905 sur l'*Ultima Cena* de Vinci à Milan. L'article est court, comme tous ceux sur le sujet. Simmel insiste sur la tension entre le déclin physique et mental, et la profondeur des œuvres, l'âge faisant ressortir ce qu'il y a « de plus pur et de plus essentiel ». Observant la fresque, le philosophe remarque son état de détérioration, comme si un dernier éclat apparaissait suggérant « toute la puissance de l'immortalité intérieure ». C'est le chant du cygne de la fresque. Si elle était restaurée, Simmel n'y verrait pas cet éclat. Il y trouve ainsi l'intention. Le récit n'est pas conventionnel et la représentation n'est pas synchrone : les apôtres réagissent différemment, ils se trouvent à des moments distincts de leur propre histoire. Ils ne vivent pas dans le même instant le message du Christ, mais un temps chronologique non homogène. Le peintre représente ainsi la totale liberté intérieure des personnalités : ce qui donne forme, c'est la mort dans la vie. Mais la dimension historique intervient aussi. Parce que le temps de la fresque n'est pas le même pour tous les personnages et que l'unité de temps est brisée, la tardivité individuelle et la précocité historique se rencontrent, et le *quattrocento* fait place à la Renaissance. Le style tardif est intéressant parce qu'il produit une rupture historique. Il existe ainsi deux types d'audace : le jeune, un Picasso ou un Rimbaud, a tout à gagner ; le vieux a tout à perdre, et pour lui, le vrai combat est contre soi-même.

Si l'on ne trouve pas d'artistes français dans le canon du stylisme tardif, c'est sans doute à cause du mythe de la Révolution, à la fois historique et esthétique. Chez les Allemands, les révolutionnaires sont plus âgés, tel Goethe, révélant un statut différent du bourgeois. En France, le bourgeois est un salaud, comme dit Sartre ; en Allemagne, il est un héros, un notable qui se rebelle contre soi-même.

Il reste cocasse que la Cène de Milan ne soit pas en fait une œuvre tardive. Simmel l'a jugée ainsi par erreur. Léonard n'a pas 50 ans lorsqu'il la réalise. Le malentendu vient sans doute de Goethe, qui insistait sur la longue durée du travail de Léonard – seize ans – et sur l'inachèvement des personnages de Jésus et de Judas.

### Séminaire lié – Chantiers sur l'océan ? Poétique du vieil Hugo

Intervenant : Jean-Marc Hovasse (professeur à Sorbonne Université)

#### Cours 5 – « Brûlez L'Énéide ! »

4 février 2020

À la suite de sa réflexion sur le style tardif chez Léonard, Simmel reviendra sur cette notion à propos de Rembrandt en 1916, alors qu'il est lui-même gravement malade. Le style tardif révèle l'essence individuelle de chacun et non plus des types. Entre ces deux textes, le philosophe a écrit sur Goethe, ainsi que sur la vie et la mort, notamment dans *Intuition de la vie*. Dans cet ouvrage, il fait de la vieillesse un tournant vers l'essentiel de l'individualité. Goethe écrivait déjà : « Vieillir, c'est se

retirer progressivement du monde des apparences. » Par « monde des apparences », il faut entendre le monde phénoménal, la contingence et l'époque, le moment actuel. Et Simmel de souligner : « Il y a dans les portraits de Rembrandt cette demi-obscurité, cet assourdissement, cette interpellation dans les ténèbres, exactement ce qui s'appelle la mort lorsqu'elle se manifeste pour finir et qu'elle s'impose dans l'absolu. [...] en réalité, ils contiennent ainsi la vie dans sa totalité. Cela est valable principalement mais non exclusivement pour ces portraits tardifs. » Le portrait se plaçant du point de vue de la mort, la totalité de la vie y figure. La thèse de Simmel est que la mort n'est pas extérieure à la vie ; les Parques ne coupent, selon lui, aucun fil ; ce qui s'oppose à la vie naît de la vie. La mort est inséparable de la vie, elle est un élément formel de notre vie.

Cette conception sera commentée par Vladimir Jankélévitch, qui considère avec Simmel que « chez l'artiste de génie la représentation emprunte à cet *a priori* de la mort je ne sais quelle subtile coloration ». Plus précisément, style de jeunesse et style de vieillesse mettent aux prises deux modes de la subjectivité : la subjectivité de jeunesse se fonde sur le principe d'un Moi comme contenu ; la subjectivité de vieillesse correspond au Moi comme principe de forme. Les œuvres de la subjectivité tardive ne sont ni anecdotiques ni autobiographiques mais autographes ; la créativité y est essentialisée. Chez Rembrandt, le rire des autoportraits tardifs est traversé par la mort, comme si l'élément de mort remontait à la surface ; nul n'est besoin, comme dans les *Vanités* de jeunesse, d'objets pour figurer le *memento mori*. La mort est intérieure, et la subjectivité de la vie est absorbée dans l'art, comme, notamment, dans l'abstraction. Seuls les artistes géniaux sont donc capables de se résoudre à la mort puisque seuls eux découvrent, ainsi que le souligne Jankélévitch, « cette unicité irréductible de l'individu dans la mort ». Pour preuve, ces œuvres donnent à voir des gestes, des regards se portant vers un au-delà de tout lieu, comme chez Grünewald (*La Crucifixion*) ou Rodin (*Les Bourgeois de Calais*).

En 1898, Proust, visitant à Amsterdam la première grande exposition consacrée à Rembrandt, note que la dernière manière du peintre figure une coloration, « ce jour doré », « devenu[e] pour lui toute la réalité », soit un renoncement à la beauté et à la vérité extérieure.

En 1947, Hermann Broch écrit « Le style de l'âge mythique ». Le point de départ de l'écrivain est le dégoût de la littérature, dégoût causé par la guerre, dégoût auquel seul pourrait remédier une littérature qui recréerait des mythes, des valeurs. Or, le style tardif donne accès au mythe. Broch exige aussi de l'art qu'il figure « la totalité du monde ». Le style de vieillesse, le style de l'essentiel, le style de l'abstrait, c'est justement celui du roman intellectuel qu'écrit Hermann Broch, après Kafka et Joyce, après ces années 1930 où il s'interrogeait déjà sur le devenir de la littérature.

Dans *La Mort de Virgile*, Broch montre que la haine de la littérature produit encore de la littérature. Virgile, comme Kafka, veut brûler son œuvre avant de mourir. Broch rapproche le début de l'ère chrétienne des années 1930. Comme Simmel, il développe l'idée que le seul art qui vaille est celui qui se confronte à la mort. Le style de vieillesse est à la fois périodique et individuel. On peut l'acquérir avant l'âge avec la prémonition de la mort, même si le canon habituel réunit les œuvres tardives de Rembrandt, Goethe et Beethoven. Le niveau d'expression, nouveau, transcende tout pour rejoindre le mythe, se traduisant par un changement brutal de style. C'est moins le vocabulaire qui s'enrichit que la syntaxe, atteignant un idéal de l'ordre de la musique ou des mathématiques, abstrait au sens le plus fort du terme et n'exprimant que l'essentiel. Si Virgile veut brûler *L'Énéide*, c'est parce que la littérature lui paraît

illégitime et décevante par rapport à la connaissance. Son épopée sera sauvée, grâce à Auguste, le poète ne supportant pas que l'empereur doute de son amitié. Pour Hannah Arendt, Broch, qui cesse d'écrire après *La Mort de Virgile*, est un « écrivain malgré lui », dans la mesure où les doutes sur l'œuvre deviennent une œuvre en soi.

### **Séminaire lié – Les styles meurent-ils ? Réflexions sur l'usure et le vieillissement des formes littéraires**

Intervenant : Gilles Philippe (professeur à l'université de Lausanne)

#### **Cours 6 – « C'est le chant du cygne »**

25 février 2020

La métaphore du chant du cygne désigne l'œuvre ultime. Elle renforce le mythe de l'œuvre testamentaire et peut être associée au sénile sublime. Poussin y recourt en s'adressant au collectionneur Chantelou en 1657. Âgé de 63 ans, il est déjà affecté par le tremblement de sa main et rappelle la légende : « L'on dit que le cygne chante plus doucement lorsqu'il est voisin de la mort. »

Le chant du cygne est une fiction. Dans le chapitre sur le cygne de son *Histoire naturelle des oiseaux*, Buffon note que ce dernier passe pour un chanter merveilleux ; l'oiseau chanterait encore au moment de son agonie et dirait un adieu triste et tendre à la vie ; le cygne modulerait son propre hymne funéraire. C'est une fable, belle et touchante, qui remonte à l'Antiquité grecque.

Dans *L'Iliade*, le cygne chante déjà, mais sans lien avec la mort. La première attestation de son chant de mort se trouve chez Eschyle dans *Agamemnon*. C'est à propos de la prophétie de Cassandre, comparée à un cygne entamant son chant ultime, son chant de mort. L'image est aussi présente chez Platon, dans le *Phédon*. Socrate, sur le point de mourir, s'identifie lui-même au cygne. Si ces oiseaux font entendre le plus beau de leurs chants au moment de mourir, c'est parce qu'ils savent qu'ils vont retrouver Apollon. Affiliés à ce dernier, ils ont un don divinatoire et chantent alors plus joyeusement que jamais. Socrate est comme les cygnes, il n'a pas de chagrin à quitter la vie : la joie l'habite face à la mort et à l'immortalité. Le chant de mort est le plus beau, devant une mort qui n'est pas redoutée. En cela, les cygnes, comme Socrate, sont supérieurs au commun des mortels.

Dans la poésie latine, par exemple chez Horace dans les *Odes*, le poète se métamorphose en cygne et la lamentation de mort est un chant d'immortalité. Dans *Les Tristes* d'Ovide, le cygne est associé à la vieillesse ainsi qu'à l'exil : l'âge blanchit la chevelure qui devient de la couleur du cygne et acquiert la majesté et l'harmonie de son plumage. Chez Ovide, chant du cygne et exil sont clairement associés pour former le sublime sénile. Son exil rappelle la migration des oiseaux et la mort de l'oiseau-poète est d'autant plus douloureuse qu'elle s'effectue loin de la patrie. L'exil d'Ovide sera un thème romantique, retrouvé en peinture chez Turner et Delacroix.

Pour Aristote, le cygne est un oiseau chanteur qui donne de la voix notamment à l'approche de la mort. Entretenant un mélange de sublime et d'abominable, le philosophe ajoute, tout comme Pline l'Ancien, que les cygnes se dévorent entre eux. C'est encore une fable. Pour le sophiste Élien, les cygnes, servants d'Apollon, chantent aussi et surpassent l'homme grâce à leur don de divination et grâce à la sérénité qu'ils éprouvent à l'approche de la mort ; leur chant final est une aria à la gloire des dieux ainsi qu'à la leur. L'imaginaire médiéval a perpétué cette

représentation : la blancheur de l'oiseau rappelle la pureté et l'âge ; le cygne est le chanteur suprême et sublime, l'emblème du poète.

Buffon affirme pourtant que les cygnes ont la voix rauque, qu'ils crient et ne chantent pas. Plutôt silencieux, ils ont les organes de la voix mais font entendre une stridure singulière : ils *dransent*. Buffon croit trouver ce terme chez Ovide, mais la source est une compilation plus tardive. L'image figure aussi chez Ronsard, notamment dans son dernier sonnet, lorsqu'il parle de « chanter son obsèque en la façon du cygne ».

La plus grande fortune de la métaphore coïncide avec la poésie romantique. Sainte-Beuve considère que Buffon, évoquant le sublime chant du cygne et mourant peu après, peut s'appliquer cette image à lui-même, tout comme Bossuet prononçant sa dernière oraison funèbre, celle du Grand Condé. Dans les *Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand relate la mort de Pauline de Beaumont, transformant le deuil en lettre qu'il envoie à tous ses amis. L'écrivain lit à son amie mourante une lettre de sa sœur Lucile : il se fait truchement entre les deux femmes, cygnes purs et blancs. Selon Sainte-Beuve, c'est avec Chateaubriand que le cygne est devenu si présent dans la poésie romantique. Ainsi, le discours de démission d'août 1830 à la chambre des Pairs sera tenu pour le « chant du cygne » de Chateaubriand. Il le prononce en larmes, tel une inutile Cassandre : son cri est funèbre et prophétique, comme celui du cygne.

Si Lamartine est le cygne par excellence, Victor Hugo est un aigle. Pour Sainte-Beuve, le cygne s'est transmis de Chateaubriand à Lamartine. Il envahit ensuite toute la poésie jusqu'à Mallarmé dans « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » où l'oiseau, pris dans la glace, évoque le thème de l'exil. Barbey d'Aurevilly ridiculise l'image dans sa critique de *Bouvard et Pécuchet*, où il juge que le chant du cygne flaubertien tient plutôt du cri d'oie, voire du cri de canard.

### Séminaire lié – Mallarmé et la fin de la littérature

Intervenant : Bertrand Marchal, professeur à Sorbonne Université

### Cours 7 – *Ultissima verba*

3 mars 2020

Au XIX<sup>e</sup> siècle, Lamartine fut identifié au cygne ainsi qu'à son chant. Après son échec politique contre Louis-Napoléon Bonaparte, le poète connut une longue et triste vieillesse, sorte de chant du cygne qui dura 20 ans. Dans *L'Abdication du poète*, Maurice Barrès plaint le poète qui, après avoir perdu le pouvoir, proféra son long chant du cygne. Selon Barrès, la fin du poète donne à voir sa vérité, son mystère. Lamartine apparaîtrait comme un cygne banni, et Barrès décline ici son traditionalisme, que l'on observe aussi chez lui dans l'affection pour l'image du vieux chêne ou du vieux chien.

Le clair génie de Lamartine est devenu un astre noir, mélancolique. Après l'échec politique, son chant est celui du cygne égorgé ; possédant la tête et les yeux de l'aigle mais aussi l'encolure du cygne, il combine selon Barrès les deux oiseaux symboliques. Le poème « Au Comte d'Orsay » est dédié à celui qui a réalisé son buste ; en le voyant, Lamartine tombe dans la mélancolie, car bientôt, ni le buste ni le nom du poète ne diront plus rien à personne. On sait aussi, d'après un récit, que Lamartine vit dans son poème un sublime « va-te-faire foutre » lancé au peuple.

L'insulte relève encore du sublime sénile, et c'est une fois de plus l'éloge du poète par lui-même : son chant du cygne.

Le cygne apparaît aussi chez Baudelaire, Mallarmé, Proust, ainsi que chez Roland Barthes, dont « l'aile du non-écrire » évoque « le vent de l'aile de l'imbécillité » baudelairien. Les cygnes sont silencieux, mais leurs ailes bruissent. Dans la pièce de théâtre *Le Chant du cygne*, le jeune Tchekhov met en scène un vieil acteur, qui donne à entendre son chant du cygne, à savoir son dernier spectacle. Le personnage s'est endormi ivre dans sa loge après un gala en son honneur ; en pleine nuit, seul dans le théâtre fermé, il tombe sur son souffleur et se remémore ses succès avant qu'il ne soit devenu un bouffon : c'est presque le Beckett de *Fin de partie*, dont le chant du cygne est autant individuel que collectif, car il marque la fin d'une époque et d'une civilisation.

L'image a été utilisée pour décrire toute la littérature moderne, censée ne jamais en finir de finir, et chantant sa fin. Blanchot déclare à ce titre : « La littérature va vers elle-même, vers son essence qui est sa disparition. » Cette idée est un mythe. Mais le déconstruire revient à restreindre la portée de la littérature moderne, car elle a participé à ce mythe.

*La Mort de Virgile* de Hermann Broch l'illustre : c'est un chant du cygne de la littérature et de toute la civilisation occidentale. Pour Broch, *Ulysse* de Joyce est une œuvre d'art totale, en conformité complète avec son époque : elle dit l'émiettement des mythes et des valeurs. Joyce, bouleversé par ce constat, fait entendre un « poème ultime », une « dernière demeure », un « chant du cygne démesuré ». Il recherche une totalité à laquelle il ne croit plus, car, comme le déclare Broch, « l'infini et la mort sont les enfants d'une même mère » ; peut-être y a-t-il un mythe nouveau au bout des ténèbres et de l'anéantissement du monde. Ce mythe, selon Broch, se rencontre moins chez Joyce que chez Kafka, lequel profère un au-delà du chant du cygne de la littérature.

Dans une lettre à Milena de 1920, Kafka s'exprime ainsi : entamé depuis plus ou moins longtemps, le dernier chant est plus ou moins long. L'être humain est comme le héros couché sur scène, blessé à mort et chantant un air des années durant. Le spectacle d'adieu se répète un nombre infini de fois, comme celui de la *prima donna* tardant à quitter la scène.

Dans la *Vie de Rancé*, Chateaubriand digresse à propos de Madame de Sévigné, regrettant que l'on ne connaisse pas sa « parole fatidique ». Il emploie à ce sujet le mot « voculaire ». Le *voculaire*, à distinguer du *vocabulaire*, serait le recueil des voix, des paroles dernières. Cette création lexicale (ou cette coquille) témoigne de « la désinvolture du génie qui ne se gêne plus », selon André Beaunier. Dans *Les Mémoires d'outre-tombe*, Chateaubriand rapporte les dernières paroles de Pauline de Beaumont : « Je tousse moins mais il me semble que c'est pour mourir sans bruit », et fait dans une lettre à ses amis le tableau de cette belle mort lucide et acceptée.

*Ultissima verba* est une expression de Verlaine, un barbarisme, une variation sur le chant du cygne. Il existe dans la littérature une concurrence étrange entre ces deux expressions : *ultima verba* et *novissima verba*. *Ultimus* signifie le plus au-delà, *novissimus* le plus extrême, l'arrière-garde. Lamartine comme Virgile et Ovide emploie *novissima verba*. Hugo, *ultima verba*. Barrès et Gide s'opposent à ce propos également, le premier usant du superlatif d'*ulter* et le second, de celui de *novus*. Cela est sans doute dû à la sensibilité de Barrès à la terre et à l'enracinement, ainsi qu'à la thèse du style tardif et des œuvres testamentaires, lorsqu'il évoque le vieux Tintoret, le Beethoven des quatuors, ou encore le Delacroix de « Jacob luttant avec l'ange » à Saint-Sulpice.

## Séminaire lié – Le suicide de Rimbaud

Intervenant : Alain Borer (écrivain et spécialiste de Rimbaud)

### Cours 8 – « Rien ne m'est plus »

10 mars 2020

L'examen des fins de la littérature nous a conduits d'abord à une réflexion sur la cessation d'activité : quand et comment s'arrête-t-on ? Le chant du cygne est une métaphore de la fin de carrière d'un individu, mais aussi de la fin de tout un art, de la fin de l'art : la littérature moderne est pour Broch un « chant du cygne démesuré ». Simmel et Adorno ont valorisé la notion de style tardif en constituant un canon du sublime sénile avec les dernières œuvres de Rembrandt, Beethoven et Goethe. Le style est tardif s'il opère une rupture d'époque : ces artistes âgés annoncent leurs successeurs. Enfin, Galenson met en évidence une distinction entre artistes conceptualistes et expérimentateurs : il est plus facile de vieillir pour les expérimentateurs, lesquels avancent peu à peu. Certains d'entre eux attendent le dernier moment pour se rebeller contre leur œuvre même : c'est cela le style tardif ou le sublime sénile à proprement parler.

Broch s'est invité dans cette recherche avec *La Mort de Virgile*. Le contenu thématique de l'œuvre dénonce le langage et la littérature : le chef-d'œuvre conduit au silence. Mais la faillite suggère aussi une renaissance. La fin sublime devient prophétie d'un nouveau cycle. Joyce et Kafka sont porteurs d'une incertitude entre fin finale et recommencement. Leurs œuvres alimentent un nouveau mythe de la littérature sans lequel celle-ci n'existerait plus. Kafka, surtout, a un pressentiment d'une cosmogonie nouvelle. Chez Sartre, la fin consiste à décider d'arrêter, plus exactement à consentir à arrêter, ainsi qu'à rompre avec son œuvre passée. Pour Malraux, les grands styles collectifs suivent le cycle de la vie : ils naissent, se reproduisent puis meurent. Le talent des peintres ne connaît pas la mort. Le style tardif est en la suprême incarnation dans l'effacement de ce que l'on fut dans la maturité. Dans le bouquet de fleurs du tableau « L'infante Marguerite en robe rose » de Velasquez, Malraux devine le dernier Manet.

Les *novissima verba* de Gide sont à la fois ce qui paraît le plus neuf et ce qui se tient au bord de la mort. Gide connaît un moment de crise en 1932, à 63 ans. L'artiste croit devoir produire toutes affaires cessantes, mais ne produit rien, affirmant « [p]lutôt se taire que se plaindre ». Après la guerre, le journal de l'écrivain ne cesse de s'arrêter pour reprendre dans un mouvement intermittent. L'auteur y met un terme public en 1950. L'interruption et le redémarrage deviennent un leitmotiv. L'écriture quotidienne est une hygiène, mais le doute est là.

Valéry réfute l'importance donnée au chant du cygne. Il se montre hostile au sentimentalisme des derniers mots : c'est une duperie pour le poète lucide. Mais il écrit : « En somme je me sens dans un au-delà : "Rien ne m'est plus". » Son dernier cahier fait état de notations métaphysiques à propos de sa maladie. Exposé aux tentatives de conversion de ses proches, Valéry se méfie pourtant de celles qui se produisent *in extremis*. La mort ne suscite aucun dernier mot pour lui.

Gide écrit qu'il craint moins la mort que le spectacle de la fuite de l'été ; toute l'écriture de ce dernier journal est de l'ordre du post-scriptum. Les *novissima verba* n'ont pas à être prononcés plus haut que les autres. Ce refus des derniers mots fait que le *Journal* est une suite d'interruptions et de redémarrages, alourdis par la

fatigue physique et morale. Gide est dégoûté de toute lecture, sauf Virgile. L'achèvement du journal se produit sur le détail d'une rime de Hugo. Puis Gide propose une nouvelle forme littéraire : *Ainsi soit-il ou Les jeux sont faits*, paru en juillet 1950, quelques mois après sa mort. Les derniers mots sur l'élégance de Catherine Gide donnent une touche désinvolte sur l'harmonie des couleurs entre le manteau et la toque, soit encore, comme avec la rime d'Hugo, un souci du détail.

L'écrivain dit éprouver de l'anorexie, soit une inappétence intellectuelle et physique. Lui si longtemps curieux, se fatigue de la nouveauté et revient à Virgile. Mais il ressent aussi le désir d'écrire un livre qui brise avec tout ce qu'il a fait jusque-là, d'où cette intuition du style tardif déjà vue chez d'autres. Gide écrit *Ainsi soit-il* dans des cahiers qu'il fait dactylographier par Béatrice Beck et lire à Maria Van Rysselberghe, car il est impatient de les publier, « ne cro[yant] pas au posthume ». La petite dame regrette pourtant qu'il n'ait pas pris plus de temps pour rédiger une œuvre plus longue. Elle déclare que les derniers mots de Gide, « c'est difficile de s'en aller », « fichez-moi la paix », rappellent Wells déclarant « *I am busy dying* ».

Hartung, dont la vie a été consacrée à la peinture, affirme qu'« il est impossible de s'arrêter ». C'est ce dont parle aussi Thomas Mann dans *La Mort à Venise* à propos de l'« élan du mécanisme créateur », ce « *motus animi continuus* par lequel Cicéron définit l'éloquence ».

### **Séminaire lié – La fin de la production littéraire en régime vocationnel**

Intervenante : Nathalie Heinich (directrice de recherche au CNRS)

Les dernières séances du cours « Fins de la littérature » ont été reportées au 5 et au 12 janvier 2021.

#### COLLOQUES

### **Colloque – Fins de la littérature**

Le colloque « Fins de la littérature », organisé par ma chaire, est reporté au 9 avril 2021 pour cause de pandémie de Covid-19.

### **Colloque – Comment achever un ouvrage ?**

La journée de l'Institut d'études littéraires du Collège de France à la fondation Hugot est reportée au printemps 2021.

### **Grands événements de l'institution**

Journées du patrimoine : « Le Collège de France, lieu de mémoire parisien », entretien d'Antoine Compagnon avec Jean Lebrun, le 22 septembre 2019<sup>1</sup>.

1. <https://www.college-de-france.fr/site/evenements-culturels/conference-2019-09-22-15h00.htm>.

Colloque de rentrée « Recherche et innovation : quel avenir ? » : Antoine Compagnon, « La littérature, accélérateur d'innovation », le 10 octobre 2019<sup>2</sup>.

#### COURS À L'EXTÉRIEUR

Université de Toronto, 14-15 novembre 2019, deux cours et un séminaire.

#### CONFÉRENCIER INVITÉ – KAZUYOSHI YOSHIKAWA, « TRADUIRE PROUST POUR LE MIEUX COMPRENDRE »

Professeur émérite à l'université de Kyoto au Japon, Kazuyoshi Yoshikawa est invité par l'Assemblée des professeurs, sur ma proposition. La première intervention, intitulée « Comment traduire *À la recherche du temps perdu* », a eu lieu le 9 mars 2020. Le texte des trois autres interventions, annulées par le confinement, est disponible en ligne<sup>3</sup> : <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/guestlecturer-2019-2020.htm>.

### RECHERCHE

#### PROGRAMME « PASSAGE DES DISCIPLINES »

Le programme « Passage des disciplines » que je dirige et qui est financé par PSL de janvier 2017 à décembre 2019, a été associé à la Journée Bergson sur « L'événement des cours de Bergson », qui s'est tenue au Collège de France à l'occasion de l'assemblée générale de la Société des amis de Bergson (ENS et Collège de France, novembre 2019). Céline Surprenant, chercheure associée à ma chaire et coordonnatrice du programme, y a fait une intervention sur « Bergson et le Collège de France », et Christophe Labaune (Archives du Collège de France) a préparé une exposition des documents relatifs à Bergson conservés aux Archives du Collège de France. Voir le compte rendu de la journée (<https://bergson.hypotheses.org/1509>) et l'exposition désormais virtuelle (<https://archibibscdf.hypotheses.org/8177>).

Les activités du programme prévues pour le printemps 2020 ont été reportées au printemps 2021 : la journée d'étude sur l'« Histoire croisée de la Bibliothèque nationale de France et du Collège de France », et le cinquième colloque du programme, organisé en collaboration avec le professeur Thomas Römer (Milieux bibliques), intitulé « Dieu au Collège de France ».

2. <https://www.college-de-france.fr/site/colloque-2019/symposium-2019-10-10-17h00.htm>.

3. Cette série de quatre conférences a fait l'objet d'une publication imprimée et numérique, en 2021, dans la collection « Conférences » des Éditions du Collège de France : Kazuyoshi YOSHIKAWA, *Relire, repenser Proust. Leçons tirées d'une nouvelle traduction de la Recherche* ; édition numérique : <http://books.openedition.org/cdf/11753>, <https://doi.org/10.4000/books.cdf.11753>.

## ACTIVITÉS DE L'ÉQUIPE

Odile Bombarde, maîtresse de conférences, a poursuivi ses publications des œuvres d'Yves Bonnefoy<sup>4</sup> et ses travaux à propos de Laurence Kahn.

Élisabeth Russo, mon ATER, a poursuivi l'écriture de sa thèse « *Le premier sexe chez les romancières françaises des années 1940 et 1950* », dirigée par Jean-François Louette, professeur à Sorbonne Université. Le colloque auquel elle devait participer « "Cette chose énigmatique" : *Les Temps Modernes* » sur le sujet « *Temps modernes, temps des femmes ?* » est remis aux 12 et 13 mars 2021. La publication des actes du colloque qu'elle a co-organisé en mai 2019 « *Des revues et des femmes* » est remise à la fin 2020.

Francesco Solinas, maître de conférences, a organisé deux séminaires à la fondation Roberto Longhi en novembre 2019 et en janvier 2020 ; deux séminaires y sont à nouveau prévus en octobre et en novembre 2020. Il a également donné une conférence en janvier 2019 à l'Académie de Saint-Luc de Rome : « *Les Dames du Baroque. Autour de Giovanna Garzoni* ».

## PUBLICATIONS

COMPAGNON A., « D'une plume de fer », in V. FERRER, O. MILLET et A. TARRÊTE (dir.), *La Renaissance au grand large. Mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, Genève, Droz, 2019.

COMPAGNON A., « Apologie de l'éreintage : sur Veillot et Hugo », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 12, 119<sup>e</sup> année, n° 4, 2019, <https://dx.doi.org/10.15122/ISBN.978-2-406-09787-7.p.0065>.

COMPAGNON A., « "Comme des rats!" : Camus au Panelier », *Cités*, vol. 2, n° 78, 2019, p. 145-157, <https://doi.org/10.3917/cite.078.0145>.

COMPAGNON A., *Un été avec Pascal*, Paris, Éditions des Équateurs/France Inter, 2020.

COMPAGNON A., « Proust sioniste, carnet de recherche-feuilleton (Collège de France) ».

COMPAGNON A. et SURPRENANT C. (dir.), *Darwin au Collège de France. XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Collège de France, coll. « Passage des disciplines », 2020, <https://doi.org/10.4000/books.cdf.7303>.

COMPAGNON A. et SURPRENANT C. (dir.), *Einstein au Collège de France*, Paris, Collège de France, coll. « Passage des disciplines », 2020, <https://doi.org/10.4000/books.cdf.9367>.

LABAUNE C. et SURPRENANT C., « Usage, transmission et archives », in I. ALFANDARY (dir.), *Dialoguer l'archive*, Paris, Éditions Ina, 2020, p. 65-83.

BOMBARDE O., NEAU F., et MATHA C. (dir.), *Quelques motifs de la psychanalyse. À partir des travaux de Laurence Kahn*, Paris, Les Belles Lettres, 2020.

SOLINAS F. et CAYE P. (dir.), *Les Cahiers de l'Ornement*, vol. 3, textes présentés aux séminaires « Ornement », Rome, De Luca Editori d'Arte, 2020.

SOLINAS F., « "Bella, pulita, e senza macchia": Artemisia and her Letters », in L. TREVES (dir.), *Artemisia*, catalogue de l'exposition, Londres, The National Gallery, 2020, p. 46-63.

4. Ses *Œuvres poétiques* dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » chez Gallimard et le tome II de sa *Correspondance* aux éditions des Belles Lettres.

