

Annuaire du Collège de France

122^e année

2021
2022

Résumé des cours et travaux



COLLÈGE
DE FRANCE
— 1530 —

LITTÉRATURES COMPARÉES

William Marx

Professeur au Collège de France

La série de cours « À la recherche des œuvres perdues » est disponible en audio et vidéo sur le site internet du Collège de France (<https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/cours/la-recherche-des-oeuvres-perdues>), ainsi que la série de séminaires du même nom (<https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/seminaire/la-recherche-des-oeuvres-perdues>). Le colloque « Le “néo-japonisme”, 1945-1975 », coorganisé avec J.-N. Robert, est également disponible en audio et vidéo sur le site internet du Collège de France (<https://www.college-de-france.fr/fr/agenda/colloque/le-neo-japonisme-1945-1975>).

ENSEIGNEMENT

COURS - À LA RECHERCHE DES ŒUVRES PERDUES

Introduction

Il y a plus d'œuvres perdues que d'existantes. Autrement dit, et contre toute attente, la perte des œuvres est le cas général, et non pas leur conservation. La question métaphysique et leibnizienne s'impose donc : pourquoi y a-t-il des œuvres plutôt que rien ? Pour y répondre, il faut se lancer à la recherche des œuvres perdues, celles qui furent écrites et disparurent entièrement, celles qui auraient dû être écrites et ne le furent pas, mais aussi les monuments d'une authenticité douteuse, les textes défigurés, ceux qui auraient dû disparaître et furent sauvegardés *in extremis*. Peut-on reconstituer ces œuvres disparues ou avortées ? Que changent-elles à notre expérience

de la littérature? Que nous disent-elles des œuvres conservées? Et n'avons-nous pas déjà assez de livres, qu'il nous faille en plus chercher ceux qui auraient été perdus?

Cours 1 - Pourquoi y a-t-il des œuvres plutôt que rien?

Le 4 janvier 2022

La canonisation des œuvres littéraires a pour double effet de remédier à un oubli passé et de prévenir un oubli futur. La sélection qu'elle induit, qui consiste à donner une place éminente à certaines œuvres par élimination d'autres œuvres, crée un passé dans lequel l'œuvre canonisée occupe une place d'exception, qu'elle n'avait pas au départ.

Cette création d'un passé peut aller plus loin, comme le montre le personnage d'Esdras dans la Bible. Le prophète y est présenté comme le restaurateur d'une loi oubliée. Mais il s'agit peut-être d'un mythe visant à remonter plus haut dans le temps la canonisation de la Loi afin de donner aux véritables instaurateurs de la Loi un statut de simples héritiers, alors qu'ils ne sont peut-être que des innovateurs. Cette façon de rendre la constitution du canon plus ancienne qu'elle ne l'est en fait est ce qu'on appellera l'« antiquisation du canon ».

Mais la canonisation, comme outil de mémoire, laisse de côté des œuvres oubliées. Dans ses *Petits Traités*, Pascal Quignard remet en question l'idée d'un tri par le temps : « On ne tremble pas assez à l'idée de ce que l'on n'a pas. » Tel est l'objet de ce cours.

Considérons la célèbre photographie prise en octobre 1940 dans le quartier de Kensington à Londres : on y voit la bibliothèque de Holland House, partiellement détruite par un raid aérien allemand, avec des hommes lisant ou fouillant dans ce qui reste encore des étagères de livres. Cette photo est en fait une mise en scène par les services de renseignement anglais. Elle crée une sublimation permettant de remédier à la perte des œuvres détruites. Car le cours de l'année s'attache aussi à voir les différentes façons de remédier à la perte.

C'est au moment où un objet auquel on était jusque-là indifférent est menacé de disparaître qu'il devient « patrimonialisable » : il devient une œuvre mentale grâce à l'intention dont il est désormais investi. On se fonde ici sur les analyses de Maurice Halbwachs dans *La Mémoire collective* (posthume, 1950). Donner du prix à ce qui est menacé de disparition est une étape clé dans le développement du bébé selon Freud (stade anal). Ce regret d'un objet menacé de disparition est une forme primaire d'évaluation, et constitue peut-être les prémices du jugement esthétique.

La présence des œuvres doit donc faire l'objet d'un étonnement : d'une part, quelle est la raison de leur création? D'autre part, pourquoi ont-elles été conservées? Paul Valéry répond à la première question en rappelant que l'œuvre est une production naturelle de l'être humain, c'est-à-dire qu'elle répond à la nécessité que l'homme a de créer, et à la production machinale et continue de l'esprit humain.

Cours 2 - Création et destruction

Le 11 janvier 2022

Le poème « Palme » de Paul Valéry explore les deux causes de l'œuvre : d'une part, la propension de l'esprit à produire; d'autre part, une causalité externe, celle qu'induit le monde social. En effet, selon Valéry, et dans la continuité de la philosophie bergsonienne, tout créateur crée pour autrui : le « dissemblable » (l'unique, le créateur) crée pour son semblable.

Et si cette relation avec autrui, cette reconnaissance d'une altérité douée d'une intention, était première dans l'existence des œuvres? Car le fait est que, quand bien même il n'y aurait pas production matérielle d'œuvres, des œuvres se découpent spontanément dans le réel, sous notre regard et parfois sans l'exercice de notre volonté. Autrement dit, nous découpons spontanément des œuvres dans le réel : c'est le rôle de la perception, de l'interprétation. L'état poétique est un état naturel, que l'on éprouve spontanément.

Ainsi, la simple contemplation du monde peut susciter un état poétique, que la poésie consiste à recréer. La célèbre *Lettre de Lord Chandos* de Hofmannsthal est composée par quelqu'un qui prétend ne pas pouvoir mettre en mots l'intensité du réel, la surabondance du réel (il est tout de même capable d'écrire la lettre que nous lisons, mais c'est une autre histoire). La beauté du monde a néanmoins été vue comme la preuve de l'existence de Dieu au moins depuis le Psaume 19 : « Les cieux racontent la gloire de Dieu, / Le firmament proclame l'œuvre de ses mains. » Même sans l'hypothèse d'un Dieu créateur, la capacité de l'esprit à distinguer des œuvres dans le monde, de « lire » le monde comme un texte, est selon Mallarmé l'apanage du poète.

Cette activité de découpage du réel n'est pas sans influence sur le réel lui-même : chercher à sauvegarder un site, c'est déjà entraver le cours normal des choses. La conservation implique donc, paradoxalement, un surplus d'effort. La surexposition du mont Blanc aux touristes, dont s'inquiétait Viollet-le-Duc dès les années 1870, montre que la reconnaissance d'une œuvre comme *œuvre* peut aboutir à sa destruction, victime de son succès. À cette altération, Viollet-le-Duc répondait par la nécessité d'un effort de conservation, activité consciente et informée.

Le « Chant du Séquoia » (*Song of the Redwood Tree*) de Walt Whitman donne parole à l'arbre sur le point d'être abattu : l'arbre abdique au profit du colon américain. Le poète/colon se fait témoin d'un lien paradoxal entre nature et culture : l'admiration devant l'arbre qu'il va couper devient la promesse d'une culture nouvelle, où l'homme occupera une place aussi naturelle que celle du séquoia auquel il succède. À l'inverse, dans son élégie à la forêt de Gastine, Ronsard veut sauver la forêt parce qu'elle fut le lieu d'une vie et d'une culture (celle des amoureux, des satyres et de Pan). L'ordre du monde apparaît construit sur une destruction. Il y a même une dialectique possible de la création et de la destruction : comme la fleur de Mallarmé dans « Crise de vers », « absente de tous bouquets » parce qu'elle est l'« idée même »

de la fleur, le séquoia de Whitman, abattu par les pionniers du Far West, devient l'absent de toutes forêts pour ressusciter en tant que sujet et voix du poème.

Une sacralisation des objets naturels nous renvoie à l'acte qu'implique le *ready-made* : l'émerveillement devant le banal. L'œuvre est créée par l'esprit, individuel ou collectif, dont l'activité est nécessairement mobile et volatile. C'est ce que Valéry nommait *self-variance*. De sorte que la perte est la règle; et, loin d'être un ordre établi, la conservation des œuvres produit du « désordre », en juxtaposant dans une même ville, par exemple, des époques et des styles dissonants.

Cours 3 - Le sentiment de perte

Le 1^{er} février 2022

Selon Valéry, il y a art quand il existe plusieurs manières de faire une même chose. Mais à l'art de faire est consubstantiel l'art de perdre. Le sentiment de la perte définit la modernité esthétique, qui valorise l'idiosyncrasique, et induit par là même une *histoire* faite d'individualités toujours nouvelles, par opposition à une tradition éternelle. Les critères définitoires de la modernité (originalité, sincérité) se sont progressivement définis à l'époque préromantique, dès le milieu du XVIII^e siècle, au moment où émerge le mot même de *littérature*. Cette idée d'une évolution des formes est un bouleversement radical dans le rapport au temps. Pour autant, toute œuvre ne constitue pas un *hapax* : le génie ne se mesure que dans le relatif (en relation avec ses contemporains, et avec ses prédécesseurs).

Ainsi naît l'histoire de la littérature, qui remplace le mode paradigmatique (imitation d'un grand modèle) par le « mode syntagmatique » ou successif, où émergent les idées de progrès, d'éloignement (son corollaire), et donc le sentiment de perte. La Renaissance elle-même se définit par un sentiment d'écart à l'égard de l'Antiquité, un écart que le Moyen Âge ne connaissait pas, car lui se vivait précisément dans la continuité du monde ancien.

En témoigne la découverte, en 1506, de la célèbre sculpture du *Laocoon*, dont on ne connaissait jusque-là que la description littéraire. Par ses contorsions et la dynamique de ses mouvements, elle échappait aux codes connus jusqu'alors. Au point que certains sont allés jusqu'à soupçonner qu'il s'agissait d'une création de Michel-Ange, et que le *Laocoon* était une forme de « revenant », c'est-à-dire une création répondant au désir suscité par le sentiment de la perte, lui-même suscité par les textes anciens qui faisaient la description de l'œuvre. Si l'hypothèse du faux n'est en général pas admise pour le *Laocoon*, il n'en demeure pas moins que force de perte et force de restitution fonctionnent ensemble. La découverte des manuscrits de Tite-Live par Pétrarque ne procédait pas d'un hasard, mais répondait à un désir qui prit la forme d'une mission mandatée.

Le désir est donc l'une des facettes de la perte. Cette ambiguïté se retrouve particulièrement dans le *topos* de l'*ubi sunt*, notamment dans la « Ballade des dames du

temps jadis » de François Villon : résignation ou déploration. Dans la « Complainte Rutebeuf », la déploration endosse à la fois un aspect naturel, une dimension morale, et surtout un sentiment amer du possible (la perte aurait pu être évitée), qui s'oppose au genre de la consolation. Bernard de Cluny offre une des plus célèbres déplorations sur la gloire passée de Rome, condensée dans le célèbre *Stat Roma pristina nomine*, et montre que la perte peut entrer dans une réflexion métaphysique, qui puise dans le fonds biblique : seule la foi est une réponse proportionnée à la perte.

Cours 4 - Métaphysique de la perte

Le 8 février 2022

Le « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » de Paul Valéry forme l'écho presque exact des quelques vers de Bernard de Cluny cités lors de la précédente leçon, ne fût-ce que par cette puissance un peu dérisoire accordée aux noms, aux noms vides, beaux, mais dont justement la pure valeur esthétique n'apparaît que comme la conséquence de la perte du référent. Avec la disparition du référent coïncide l'émergence de la sphère esthétique comme un pâle succédané (Valéry parle de « beaux noms »). Le point extrême de cette théorie se trouve dans l'idée de « poésie pure » (Henri Brémond), dont toute la valeur résiderait dans sa seule prosodie : la valeur esthétique prendrait alors le relais de la valeur référentielle. Écrit en 1919, le texte de Valéry est imprégné du sentiment de perte consécutif à la guerre. Ce sentiment jalonne l'histoire du monde, et l'on en trouve un exemple dans *La Cité de Dieu* de saint Augustin, qui fut composée peu après le sac de Rome par Alaric (en 410 de notre ère). Pour autant, cette œuvre n'est pas une déploration mais une exhortation à la vie en Dieu. Le sentiment de perte ne relève donc pas seulement des événements, mais de l'attitude adoptée face à ces derniers. Dans *Albertine disparue*, Proust montre que ce sentiment est lui-même destiné à disparaître, et que la conscience de cette disparition a quelque chose de terrifiant.

Au II^e siècle, Marc Aurèle, par des exercices stoïciens, s'accoutumait à la pensée de la mort : signe même que cela n'allait pas de soi. Il fut peut-être l'un des personnages clés pour penser cette période entre la fin du polythéisme et le début du christianisme « où l'homme seul a été » (Flaubert). En effet, un siècle avant lui, Plutarque constatait que les oracles, qui avaient joué un si grand rôle dans l'Antiquité, perdaient de leur importance.

Mais alors que la mystique païenne était mélancolique, le judaïsme s'est construit sur la perte, en particulier après la destruction du temple de Jérusalem. En effet, l'absence de lieu de sacrifice a participé de l'élaboration d'une culture du texte, au point que ce sont les commentaires et les souvenirs qui sont devenus le rite lui-même. La Kabbale représente cette complexe « théologie de la perte », où le monde, consécutif à une rétraction de l'infini, doit se comprendre lui-même comme l'effet d'une perte. L'ensemble de cette métaphysique de la perte permet de se représenter différemment les œuvres littéraires.

Cours 5 - Poétique des ruines

Le 15 février 2022

Plusieurs conceptions de l'histoire sont fondées sur une perte originelle, un défaut constitutif des choses. Ce n'est pas un hasard si saint Augustin, qui profite du sac de Rome pour prêcher la conversion, est aussi le plus ardent promoteur de l'idée du péché originel, à savoir d'une perte initiale qui aurait marqué définitivement la nature humaine : perte symbolisée par la sortie du Paradis terrestre. La première œuvre humaine mentionnée par la Bible fut le pagne en feuilles de figuier que confectionnèrent Adam et Ève après la Chute. Dans une partie de la tradition chrétienne, en effet, l'œuvre est liée à la faute et à la destinée humaine.

L'Antiquité classique, notamment dans le « mythe des races » d'Hésiode, montre aussi que le cosmos peut être conçu comme soumis à une décadence naturelle (les dieux s'épuisent à la tâche), à partir d'un âge d'or initial. Or, l'âge d'airain est à la fois celui des œuvres faites par les hommes, et l'âge de la mort (*thanatos*). Si en effet l'âge d'or est celui des productions naturelles, toutes interchangeables (rien ne ressemble plus à une pomme qu'une autre pomme), l'âge d'airain est en revanche celui de l'objet unique, non interchangeable, précieux, que l'on peut, que l'on doit se disputer, avec toutes les conséquences néfastes que peut engendrer la perte de cet objet, ou la peur de cette perte.

Au XVIII^e siècle, Diderot voyait dans la peinture ruiniste d'Hubert Robert une « douce mélancolie », propice au sentiment de solitude, à la mise à distance du monde, de la civilisation et de ses règles et contraintes, c'est-à-dire permettant d'accéder à la liberté. Ainsi naît la « poétique des ruines », où la perte de valeur dans le monde réel (valeur marchande) s'accompagne d'un gain de valeur dans l'ordre des signes : sentiment de sublime, érotique des ruines, etc. Certains projets vont jusqu'à *construire* des ruines de toutes pièces, ruines « tout confort » comme le Désert de Retz. Plusieurs œuvres d'Hubert Robert peignent un « devenir-ruine » du monde, qui constitue aussi un appel à bâtir sur des bases plus durables.

Ces enjeux poétiques et philosophiques ont particulièrement intéressé Volney (1757-1820), un auteur laissé de côté par l'histoire littéraire. Celle-ci, trop soucieuse de penser la littérature par siècles, néglige souvent les auteurs nés dans les années cinquante de n'importe quel siècle : ils sont considérés, au mieux, comme secondaires. On lui doit entre autres *Les Ruines*, une œuvre qui jouit d'un grand succès, quoique ultérieurement très critiquée par Sainte-Beuve. Fruit de la Révolution, et mâtiné d'orientalisme, cet ouvrage réfléchit sur la perte des peuples et leur transformation. Chez Volney, le spectacle des ruines renvoie évidemment à un passé disparu, mais il renvoie également à un avenir possible, et le spectateur des ruines se retrouve ainsi au centre du temps, capable de jeter un regard symétrique sur le passé et sur l'avenir. L'œuvre perdue devient par là la promesse d'un monde autre, d'un monde différent, c'est-à-dire d'une œuvre nouvelle.

Cours 6 - Les forces de perte

Le 8 mars 2022

La leçon commence par un hommage aux villes d'Ukraine, et à Kiev en particulier, bombardées par les forces russes. Les pages de Volney entrent dans une résonance terrible avec cette actualité.

La méditation de Volney sur les ruines constitue la promesse d'une œuvre nouvelle, le point de départ d'une autre histoire possible. Ironie de l'histoire, l'œuvre de Volney elle-même est en partie perdue, dans la mesure où elle est aujourd'hui oubliée (une condition fréquente de la perte). Volney voyagea aux États-Unis, et se lia d'amitié avec Thomas Jefferson. À l'issue de ce voyage, il composa un *Tableau du climat et du sol des États-Unis d'Amérique*, où il faisait une description géographique détaillée, qui fut, un peu plus tard, l'objet d'un résumé ironique de la part de Sainte-Beuve. Volney y proposait pourtant un regard anthropologique remarquablement moderne, mettant sur le même plan les « Sauvages de l'Amérique » avec les « Grecs d'Homère » pour illustrer la « misère de la condition humaine ». Les Amérindiens vivaient, selon lui, dans un sentiment illusoire de bonheur, comparable à celui que peuvent éprouver les soldats sur le champ de bataille. Développant toute une pensée de l'aliénation, Volney considérait que le bonheur réel était nécessairement lié à la liberté, et donc différent du *sentiment* de bonheur. Cette idée que le progrès était objectivable montre que l'héritage révolutionnaire nourrissait sa pensée.

Volney fut remis en valeur par Cheikh Anta Diop dans son célèbre ouvrage *Nations nègres et culture* (1954). Volney avait en effet été frappé par l'aspect négroïde du Sphinx (cf. *Voyage en Syrie et en Égypte*) : il émet alors l'hypothèse d'une Égypte noire, pour s'opposer à l'esclavage. Cette idée, qui devait se trouver au cœur du travail de Cheikh Anta Diop un siècle plus tard, fut reprise par Volney dans *Les Ruines* mais, au fur et à mesure des éditions, il retrancha ou nuança peu à peu les passages qui l'étaient. Ce processus de modification du texte par son auteur même constitue une autre force de perte des œuvres.

Les forces de perte sont ainsi au nombre de cinq : 1) la force du pouvoir (volontaire); 2) la force de l'opinion (dont fait partie la critique); 3) la force de l'indifférence (qui est en somme une non-résistance à la perte); 4) la force du hasard (qui peut parachever d'autres forces, par une perte matérielle imprévue, par exemple); 5) la force de création : les éditions corrigées sont le produit de choix opérés sur les possibles de l'œuvre, dont l'état final fait disparaître tous les états intermédiaires, sauf pour le chercheur.

Cours 7 - Qu'est-ce que le passé ?

Le 15 mars 2022

Qu'est-ce que le passé ? Le poème *The Waste Land* de T.S. Eliot répond à cette question en montrant le mélange amer de mémoire et de désir que crée toute apparition du

passé dans un sol mort. L'oubli complet, lié à l'hiver, est plus confortable que le réveil imposé par le printemps. La *reverdie* est liée au sentiment de perte : c'est lorsqu'on (re) découvre une œuvre que s'instaure un sentiment élégiaque rétrospectif, faisant émerger le sentiment d'une privation dont on était jusqu'alors inconscient. Une part du paysage qui nous entoure est faite d'éléments anciens, mais ces derniers ne sont jamais aussi nombreux que les « nouveautés ». Le passé qui est présent autour de nous n'est pas *le* passé : ce n'est qu'un passé parmi d'autres possibles, d'autres passés qui auraient pu exister dans notre conscience. Et la conscience de ces virtualités du passé, la conscience que nous pourrions en conserver une mémoire toute différente, cette conscience-là est déjà assez vertigineuse en elle-même.

À partir de quand une chose appartient-elle au passé ? Le journal, un édifice, une œuvre musicale, n'ont pas le même « régime d'historicité » (Hartog). Barthes a montré que le « système de la mode » est destiné à créer un passé artificiellement accéléré. En littérature, la durée des paradigmes est plus longue, et un film de Murnau dépayse bien plus qu'un roman de Virginia Woolf ; l'un et l'autre sont pourtant contemporains. À cela s'ajoute la question de la postérité : *Hamlet*, quoique ancien, continue d'être vivant, alors que d'autres œuvres sont mort-nées. Mais le passé qui subsiste est lui-même précédé d'un passé : Homère a fait oublier des poètes plus anciens. « Le vieux Paris n'est plus » écrivait Baudelaire : le tempo de la réalité change plus vite encore que le cœur humain, et suscite ainsi une souffrance mélancolique. Cette asynchronie caractérise une part de la modernité.

Un paradoxe : c'est la disparition du Paris haussmannien qui suscite aujourd'hui notre mélancolie, alors que c'est son émergence qui provoquait la mélancolie de Baudelaire. Ainsi, notre lecture du « Cygne » de Baudelaire est détournée : le poème est une ruine qui continue de susciter notre admiration, en tant que forme pure. Il n'est plus compréhensible sans son contexte d'émergence, mais son expérience de la mélancolie demeure, et ce, grâce à trois effets liés à trois images successives : dépersonnalisation du sentiment (le cygne), décontextualisation temporelle (Andromaque), universalisation culturelle (la négresse). Les forces de disparition appartiennent à l'ordre de la culture, comme l'entropie appartient à l'ordre de la nature. Les forces de conservation ne l'emportent que si elles sont aussi (ou plus) fortes que les forces de disparition (pour rappel : le pouvoir, l'opinion, l'indifférence, le hasard, la création).

Le passé est donc une sélection, une construction à l'intérieur d'un processus continu dont fait partie notre présent, et cette sélection s'opère de manière variable en fonction des domaines artistiques considérés. Il est une image construite et active dans le présent. Ainsi, pour T.S. Eliot, présent et passé ne s'opposent pas, mais s'articulent de manière dialectique jusqu'au paradoxe. Le passé doit être envisagé dans son rapport au sujet qui le perçoit : il n'existe pas hors de nous, et nous n'existons pas hors de lui. Le passé tel que nous nous en souvenons n'est pas réductible au passé vécu (le passé tel qu'il fut vécu était en son temps un présent, non point le passé existant dans le souvenir) : l'identité des mots ne doit pas masquer la différence des objets mentaux. Le passé n'est pas coupé de nous ; il est en nous.

Cours 8 - Le fantasme du manuscrit perdu

Le 22 mars 2022

Les forces de perte l'emportent toujours, et la conservation d'une œuvre est toujours provisoire. De sorte que le manuscrit perdu est l'objet d'un véritable « fantasme », en particulier dans l'histoire du roman : de *Don Quichotte* à Walpole, en passant par Laclos ou Goethe, nombre de romans prétendent être des manuscrits retrouvés ou traduits d'une source mystérieuse. Ce dispositif narratif fut une façon de légitimer la fiction en prose, qui, dans le régime des belles-lettres, souffrait d'un manque de dignité.

L'humanisme renaissant est en partie fondé sur l'arrivée de nombreux manuscrits oubliés, au point que le manuscrit fut parfois mythifié, de même que son « découvreur ». L'appétit de manuscrits retrouvés a nourri de véritables entreprises de faussaires, comme la prétendue lettre de Vercingétorix, écrite en ancien français, et « retrouvée » ou plutôt inventée par l'un des grands faussaires du XIX^e siècle, Denis Vrain-Lucas.

Le thème du manuscrit traverse toute l'histoire littéraire, mais on observe, au XX^e siècle, un « passage du rhématique au thématique » : de Paulo Coelho à Alain Nadaud en passant par Umberto Eco, le manuscrit n'est plus le cadre, mais devient le thème même du roman, l'objet de son intrigue. Dans la nouvelle « Tlön Uqbar Orbis Tertius » (*Fictions*), Jorge Luis Borges a su renouveler ce topos du manuscrit (re)trouvé, en faisant de cet objet l'occasion d'une expérience métaphysique, l'introduction d'un univers parallèle provoquant l'incertitude typique de la littérature fantastique. Et le grimoire maléfique *Necronomicon* dont parle l'une des nouvelles de Lovecraft fascina au point de susciter, dans les années 1970, une édition de ce livre imaginaire.

En parallèle s'est construit un imaginaire du manuscrit *perdu*, notamment à partir du XVIII^e siècle, moment où les forces de perte se font particulièrement sensibles. Guerres, Révolution, églises et châteaux rasés ou pillés : autant d'événements qui construisent le sentiment historique et déclenchent un regain de forces de conservation. Ainsi, alors qu'avant le XIX^e siècle on n'aimait que ce qui était de son propre temps, le goût devient *historique* (romantisme, néogothique, néoclassique, etc.). Emblématique de cette époque, l'œuvre inachevée de Vigny, *Daphné*, contient un épisode de destruction de livres. Le message de Vigny est assez clair : il faut sauver les chefs-d'œuvre contre les réformateurs, contre les utopistes, contre les doctrines de salut, car le vrai salut ne peut venir que de la beauté.

Plutôt que la quête du texte disparu, les XX^e et XXI^e siècles sont le temps d'une quête de *l'auteur* disparu. Les œuvres de Daniele Del Giudice, Roberto Bolaño ou encore Mohamed Mbougar Sarr montrent que ce n'est plus une œuvre, mais une vie, un parcours, qu'on cherche à retrouver, pour en faire son œuvre propre, un idéal littéraire incarné par un auteur mystérieux.

Ainsi vont les métamorphoses de l'œuvre perdue : depuis le manuscrit retrouvé ou perdu jusqu'à la quête de l'écrivain disparu et à la quête de la littérature elle-même. Le motif du manuscrit perdu reflète ainsi, dans son évolution, une vision fantasmatique de l'histoire de la philologie, de l'histoire de la littérature, de l'histoire culturelle et politique en général, comme si l'œuvre perdue était le réceptacle de tous les désirs et de tous les manques. L'œuvre perdue est le fantasme d'une époque qui veut croire encore et toujours, envers et contre tout, aux promesses de la littérature et de l'écriture.

Cours 9 – Catalogue des œuvres perdues

Le 29 mars 2022

Que faire avec les œuvres perdues ? Une typologie de ces dernières permet de répondre à cette question. On pourra distinguer neuf types d'œuvres perdues :

- 1) les œuvres dont toute trace et tout souvenir sont perdus : il s'agit là des œuvres potentielles, qui ne sont que des « promesses », à l'instar de ce que Virginia Woolf a pu imaginer à propos de la « sœur de Shakespeare » dans *A Room of One's Own* ;
- 2) les œuvres dont il n'existe qu'un reflet : certaines œuvres n'ont subsisté que sous la forme d'un titre ou d'une mention (les dialogues d'Aristote, dont s'inspira Cicéron), ou dans des compilations (la *Souda* est une compilation de compilations plus anciennes) ;
- 3) les œuvres dont il ne reste que des fragments : cette catégorie est très proche de la catégorie précédente ; ces œuvres fragmentaires peuvent faire l'objet d'éditions, comme les lambeaux qui restent du second volume des *Âmes mortes* de Gogol, après que ce dernier eut jeté son manuscrit au feu. Ces œuvres peuvent susciter des rêves de lettrés ; ainsi, les présocratiques, qui ne sont connus que par de maigres fragments, inspirèrent à Valéry, dans *Mon Faust*, une bibliothèque contenant les œuvres complètes d'Héraclite en dix volumes ;
- 4) les œuvres fondues dans une œuvre ultérieure : la peinture en fournit des exemples, avec le cas des « repeints », que les analyses aux rayons X permettent de faire surgir. L'augmentation de l'œuvre, même sans altération de l'œuvre antérieure, modifie le sens de cette œuvre antérieure, et ce sens premier se perd durant le parcours. Dix années séparent les deux parties de *Don Quichotte* : alors que la première est une parodie des romans de chevalerie, la seconde revêt des aspects métaphysiques en réfléchissant sur la condition humaine, de sorte que le sens de l'ensemble se modifie par rétroaction.

Cette réflexion peut se synthétiser par la différence qui existe en latin entre *opus* – l'œuvre finie – et *opera* – l'activité qui mène à l'œuvre, la pluralité des actions et donc la multiplicité des œuvres intermédiaires, abandonnées en cours de route. L'attention à l'*opera* est au fondement de la critique génétique, dont Valéry peut être considéré comme l'initiateur. Ses poèmes « Féerie » et « Même Féerie » offrent deux

« phénotextes » issus d'un même « génotexte », un même mouvement de création dont le poète donne deux directions possibles. Dès lors, doit-on parler de « variantes » ou de produits finis ? La musique de Schubert permet de prolonger cette réflexion, lui qui réutilisa dans sa pénultième sonate, en la majeur (D 959), un thème qui apparaissait déjà dans une sonate de jeunesse. Il donne ainsi à entendre la transformation d'une mélodie en souvenir, en thématissant la disparition de la musique elle-même.

L'œuvre romantique s'édifie sur le sentiment de la perte, et ce sentiment, avec Schubert, n'est pas un simple thème de l'œuvre : il est transposé dans la structure même de l'œuvre, une œuvre qui se fragmente à la fin, comme pour mimer l'effet de la ruine des choses, l'effet général du temps sur l'existence des œuvres. Avec toutefois un paradoxe et un effet recherché – et obtenu : mimer la fragmentation de l'œuvre dans l'écheveau de la mémoire est aussi un moyen de conjurer la perte, de la conjurer formellement, pour mieux rester dans la mémoire. Les fragments sont donnés d'emblée par l'œuvre, qui s'est elle-même réduite en ses plus simples éléments. Rien ne peut arriver désormais à ces fragments, c'est-à-dire à l'œuvre elle-même. Mimer la perte, l'éloignement, c'est faire de cette perte et de cet éloignement une présence positive, une manière d'exorciser la terreur de la perte. Et c'est ainsi peut-être qu'il est possible d'empêcher que l'œuvre ne se perde. Et c'est pourquoi aussi le thème du rondo de l'avant-dernière sonate de Schubert nous hante tant, reste si intensément dans l'oreille : c'est parce qu'il reproduit la structure même de notre mémoire, parce qu'il reproduit le mécanisme même du délitement des souvenirs.

C'est une douce consolation que de penser que les œuvres existantes sont les rejets des œuvres disparues. C'est vrai en effet de certaines œuvres. Ainsi pleure-t-on moins les œuvres disparues. Mais penser que toutes les œuvres disparues se sont métamorphosées en les œuvres existantes et présentes, ce ne peut être que l'objet d'une foi ou d'une conviction philosophique, celle d'une philosophie de l'histoire à la manière de Hegel, postulant que le présent est le résultat d'un développement dialectique, c'est-à-dire organique, du passé : de ce point de vue, le passé est inclus dans le présent.

Cours 10 - Les œuvres retrouvées

Le 5 avril 2022

Nous avons vu quatre des neuf catégories d'œuvres perdues lors de la leçon précédente. Les cinq dernières sont les suivantes :

- 5) les œuvres non réalisées : Jean-Jacques Rousseau fournit un témoignage exalté de ces œuvres composées en esprit, mais jamais mises sur papier, lorsqu'il évoque, dans ses *Confessions*, l'allégresse qu'il ressentit, après une séance d'opéra, à composer des chants dans son esprit, ou bien les textes qu'il imagine lors de ses promenades. Ces œuvres avortées sont au cœur de la critique que Saint-Exupéry faisait de la civilisation moderne, lorsqu'il parlait de « Mozarts assassinés », car

une civilisation se définit autant par les œuvres qu'elle empêche que par celles qu'elle fait naître;

- 6) les œuvres publiées : paradoxalement, la publication engendre des œuvres perdues, puisqu'elle met fin au processus de création. Il y a donc un possible de l'œuvre qui est arrêté par la publication. S'il y a réédition, l'auteur peut encore intervenir sur l'œuvre éventuellement : c'est ce qu'on nomme la genèse postéditoriale. Mais, dans le cas général, cette œuvre virtuelle, c'est au lecteur qu'il appartient de la réaliser;
- 7) les œuvres négligées : présentes dans les bibliothèques mentales, elles sont négligées dans les bibliothèques réelles, souvent à cause de l'histoire littéraire elle-même (œuvres mineures de grands auteurs/œuvres majeures d'auteurs non canoniques). Leur publication peut engendrer une collision des époques : ainsi, la *Suite française* d'Irène Némirovsky, publiée en 2004, 60 ans après la mort de l'auteur, fut décorée du prix Renaudot par les uns, et taxée d'antisémitisme par d'autres;
- 8) les œuvres apparemment non perdues : il s'agit d'œuvres qui sont en réalité des ruines, trafiquées, mais dont les manques ou les retouches ne sont pas visibles comme tels. Ainsi, les textes des tragédies grecques ne sont qu'une infime partie de tout ce qu'était la tragédie véritable, avec ses allusions politiques, les rites qui l'accompagnaient, les lieux dans lesquels elle faisait sens, etc.
- 9) les œuvres à consommation unique : cette dernière catégorie recouvre toutes les œuvres dont la perte est due à leur consommation même. C'est notamment le cas de la cuisine, dont l'élaboration, aussi longue soit-elle, prévoit la disparition. Dans *Le Festin de Babette*, Karen Blixen montre la capacité mémorielle de la nourriture, et sa proximité avec la puissance de la littérature.

La question qui reste de cette typologie est : comment retrouver ces œuvres perdues ? C'est là le rêve du lettré souhaitant voir le négatif de notre culture, autour duquel se construisent les œuvres visibles, et dont l'idéal consiste à multiplier les canons. Pour les œuvres complètement perdues, deux méthodes sont possibles :

- 1) la méthode directe, ou généalogique, qui cherche à distinguer des strates de texte, comme la couche élohiste et la couche yahviste de la Bible identifiées par Jean Astruc au XVIII^e siècle, ou les techniques récentes inspirées de la génomique. De manière générale, le problème de la méthode généalogique ou directe pour retrouver les œuvres perdues, c'est la qualité du matériau existant. L'œuvre perdue dont on peut inférer l'existence sera seulement, dans le meilleur des cas, celle qui a engendré l'existant, celle dont il subsiste des descendants. Mais si des œuvres perdues ont engendré d'autres œuvres elles-mêmes perdues, comment faire ? Et ce n'est pas parce que les œuvres perdues n'ont pas de descendance qu'elles ne nous apprendraient pas quelque chose. Bien au contraire, il y a des chances pour que les œuvres perdues qui n'ont laissé aucune descendance

soient celles qui pour nous seraient les plus instructives, parce qu'elles seraient les plus différentes de ce que nous connaissons;

- 2) la méthode indirecte : s'interroger sur ce qui manque à partir de ce qui reste. L'article sur les romans arthuriens de Mike Kestemont *et al.* (« Forgotten books: The application of unseen species models to the survival of culture », *Science*, n° 375, 2022, p. 765-769) en est un bon exemple. Mon propre livre, *Le Tombeau d'Œdipe* (2012), propose ainsi à partir du corpus existant une extrapolation de la nature des tragédies perdues, celles qui n'ont pas été conservées par le canon. On peut ainsi affirmer que le canon a préféré nettement les tragédies à dénouement malheureux et estimer qu'environ 70 % de toutes les tragédies perdues d'Euripide avaient un dénouement heureux, de même que 50 % des tragédies perdues de Sophocle. Ces résultats changent évidemment notre conception de ce qu'était une tragédie grecque et posent de nouvelles questions sur les motivations du choix canonique qui fut opéré.

On voit par là que la méthode indirecte pour évaluer la nature et le nombre des œuvres perdues donne des résultats étonnants, alors même que de ces œuvres perdues il ne reste rien. C'est, d'une part, la structure du corpus restant et, d'autre part, la connaissance partielle de l'histoire de la constitution de ce corpus restant, qui permettent d'extrapoler la structure du corpus manquant et donc de révéler un peu de cette matière noire de la littérature qui nous a fait tant rêver, de ces œuvres invisibles sans lesquelles nos œuvres visibles n'existeraient pas.

SÉMINAIRE - À LA RECHERCHE DES ŒUVRES PERDUES

Le séminaire est en lien avec le cours.

Séminaire 1 - Les livres que Roland Barthes n'a pas écrits (1)

Antoine Compagnon (professeur au Collège de France), le 4 janvier 2022

Roland Barthes, accablé de demandes (articles, revues, entretiens, etc.), n'a quasiment écrit que sur commande. La contrainte était pour lui stimulation et lui donnait un rythme. Dans le contexte des années 1970, où la publication faisait l'objet d'une méfiance stéréotypée, et où Lacan pouvait parler de « poubellication », Barthes jouait avec le système de commande/demande en trichant sur cette commande. L'insolence de certaines de ses thèses contrastait avec les supports mêmes pour lesquels il écrivait, notamment les clubs de lecture, qui connurent un essor dans les classes moyennes, après 1945, sous l'influence du modèle américain. Barthes contribua aux bulletins de ces *book-clubs* à la française, mais ses textes prenaient à revers les attentes du public de cadres ciblé par ces clubs. Ainsi de sa recension quelque peu critique de *La Peste* de Camus dans le *Bulletin du Club du livre français*, où l'on retrouve des échos de la querelle communiste et sartrienne dont Camus fut l'objet.

Séminaire 2 - Les livres que Roland Barthes n'a pas écrits (2)

Antoine Compagnon (professeur au Collège de France), le 11 janvier 2022

De nombreux livres de Barthes sont des réunions d'articles et de préfaces commandés par des *book-clubs* des années 1950-60. Le *Sur Racine* en est un exemple. La contrainte explique en partie son paradoxisme et son radicalisme. Mais Barthes, marqué par les théories lacaniennes, a pu voir dans la *demande* une injonction maternelle, à laquelle il ne pouvait pas opposer de refus, alors même que le public des *book-clubs* faisait l'objet de ses critiques dans les *Mythologies*. C'est dans une revue universitaire, les *Annales*, qu'il publiera un article où il réagit au cadre de la commande. Et il avouera plus tard qu'il n'aimait pas Racine. En revanche, il souhaitait consacrer une préface aux *Mémoires d'outre-tombe*, qui ne put aboutir.

Claude Grégory, qui fit la commande du *Sur Racine*, créa l'*Encyclopaedia Universalis* (1964) dans la continuité des *book-clubs*. Barthes lui procura l'article « Texte ». Progressivement, en effet, les préfaces et postfaces qu'il rédige seront davantage des textes de fidélité que de « pure commande ». Certaines seront reprises pour le livre de poche, support d'une nouvelle époque, et Barthes fournira même des préfaces non plus de commande, mais de « commando », par exemple pour défendre *Éden, Éden, Éden* de Pierre Guyotat.

Séminaire 3 - Les livres que Roland Barthes n'a pas écrits (3)

Antoine Compagnon (professeur au Collège de France), le 18 janvier 2022

Même après son accès au Collège de France, Roland Barthes a continué d'écrire à partir de commandes, et ses rares livres non sollicités ont souvent été publiés à titre posthume. *Roland Barthes par Roland Barthes* fut à l'origine conçu par l'auteur comme un « canular », visant à parodier la collection des « Écrivains de toujours », qui avait débuté dans les années 1950. Tout en souhaitant remettre en cause la collection, Barthes est pris au piège de l'exploration de son imaginaire. Cette tension intérieure s'explique en partie par un goût de la perversion (« la perversion rend heureux »), une notion qui agita les milieux intellectuels des années 1970 (Félix Guattari notamment). Dans ce texte, Barthes fait un lien entre perversion et écriture : « écrire est un verbe intransitif », c'est-à-dire un pur plaisir. La perversion consiste également à jouer sur le contrat en détournant la commande. Barthes définit trois types de contrats : neutre, négatif, positif, le modèle du contrat « positif » étant la prostitution. Au contraire, le contrat « négatif » est celui de l'échange commercial, lié, dans l'esprit de Barthes, au processus de publication, qu'il n'affectionnait pas. Ainsi, alors qu'il a beaucoup décrit l'aspect matériel et immédiat de l'écriture, Barthes est resté silencieux sur l'édition et sur l'aspect commercial de ses livres. Il avait d'ailleurs refusé que ses *Fragments d'un discours amoureux* soient commercialisés en format de poche.

Avec *La Chambre claire*, Barthes revient au régime de la demande. La première partie du livre reprend certains articles plus anciens, même si le livre fut publié chez un autre éditeur. Cette « infidélité » prenait donc la forme d'une réponse fléchée à la demande : plus exactement, il s'agissait de répondre à la requête non formulée, au désir profond. D'où le caractère paradoxal qu'il y avait à publier ce livre dans la collection des « Cahiers du cinéma », tout en proclamant, dès le début, sa haine du septième art.

Cette démarche consistant à « tricher » à chaque commande fut portée à son paroxysme lorsque Barthes se chargea lui-même de faire le compte rendu du *Roland Barthes par Roland Barthes*, pour Nadeau, sous le titre de « Barthes puissance 3 ».

Séminaire 4 - Le perdu

Pascal Quignard (écrivain), le 1^{er} février 2022

L'écrivain Pascal Quignard offrit aux auditeurs du Collège de France une réflexion en deux temps. Il proposa d'abord une brève histoire de la « défense de l'oublié », une nouveauté qui trouve ses racines dans la Révolution française et se construit au cours des XIX^e et XX^e siècles, avec l'émergence des sciences sociales, qui furent attentives au folklore, à l'archéologie de la langue et leur attention aux langues perdues (les études indo-européennes), ou encore la psychanalyse, qui fut attentive aux « pertes » de la conscience. Le deuxième temps de l'intervention de Pascal Quignard fut consacré à une réflexion poétique sur son propre rapport à la perte et à l'oubli. Il évoqua sa relation avec son frère, ainsi que son amitié avec le musicien Jordi Savall, qui fit beaucoup pour faire revenir la musique perdue de Sainte-Colombe, musicien génial du XVII^e siècle, au centre du roman *Tous les matins du monde*, dont Jordi Savall lui-même joua les compositions pour l'adaptation cinématographique du roman par Alain Corneau. Le travail d'édition de textes perdus ou oubliés est au cœur de la démarche de Pascal Quignard, qui déploie dans ce séminaire une théorie poétique de la littérature comme « art du cryptage ».

Séminaire 5 - La partie immergée de l'iceberg Littérature

Claire Paulhan (éditrice), le 8 février 2022

Les mémoires, journaux, et autres formes de non-fiction à caractère autobiographique constituent la partie immergée de la littérature d'entre-deux-guerres. Les journaux intimes français, qui remplissent des mètres de rayonnages dans nombre d'institutions et de bibliothèques françaises, constituent un champ de recherche très peu défriché, et une mine de travail éditorial potentiel. Ces écrits laissés dans l'ombre peuvent se répartir en trois grandes catégories : 1) les journaux intimes qui mériteraient d'être réédités sans la censure ou l'autocensure (scènes sexuelles chez Julien Green, par exemple) qui présida à leur première édition, et avec une attention à toute la génétique du texte ; 2) les journaux « monstres », qui n'ont fait l'objet que

d'une édition partielle, alors qu'ils peuvent constituer des mines d'informations (Jehan Rictus, sur la vie des cabarets au XIX^e siècle, par exemple), et pourraient bénéficier d'une numérisation; 3) les textes inconnus, enfin, qui sont l'œuvre des nombreux diaristes et épistolographes de la première moitié du XX^e siècle, parfois poètes ou salonniers.

Séminaire 6 - À la recherche du *Tartuffe* perdu

Georges Forestier (professeur à Sorbonne Université), le 15 février 2022

Comment reconstruire une pièce perdue? La critique génétique a permis de donner une réponse au cas du *Tartuffe* ou *L'Imposteur* de Molière, représenté pour la première fois en 1664. Cette pièce connut une double disparition : disparition physique et disparition nominale. Dans un registre faisant état des déplacements de la troupe de Molière, l'analyse des encres a montré que le nombre d'actes (cinq) avait été ajouté *a posteriori*, dans les années 1680. Or, des témoignages antérieurs montrent que la pièce n'avait initialement que trois actes. Molière a en fait mis sa pièce en conformité avec un placet qu'il avait adressé au roi, par stratégie politique et religieuse. Dès lors, il fit disparaître la première version de la pièce, créa des personnages et une intrigue amoureuse; grâce à ce bricolage génial, il parvint à recoudre le tout en fonction du « masque moral » que les circonstances politiques lui imposaient d'arborer. L'édition toute récente de Georges Forestier permet d'accéder à ce qui fut la première version la plus probable : elle donne aux personnages et aux situations une toute nouvelle signification.

Séminaire 7 - À la recherche de *Cardenio*

Roger Chartier (professeur au Collège de France), le 8 mars 2022

L'histoire de l'imprimé et de l'imprimerie nous invite à ne pas réduire l'histoire des textes à l'histoire des livres : formulaires, affiches, placards, catalogues constituent autant de *non-book texts* susceptibles de conserver des traces de l'existence d'œuvres perdues. La perte des textes de théâtre était la règle à l'époque de Shakespeare. Son *Cardenio*, une de ces « œuvres sans texte », inspiré de *Don Quichotte*, est attesté par deux documents du XVII^e siècle. En 1653, cette pièce fut attribuée à une collaboration de Shakespeare et de John Fletcher (familier de l'œuvre de Cervantès). À partir du XVIII^e siècle, un éditeur fit représenter une œuvre de Christoph Theobald comme s'il s'agissait du *Cardenio* perdu de Shakespeare. Peu après débuta le mythe de la pièce perdue mais ressuscitée, au point que nombre de représentations, notamment dans les années 1990, se prétendent des résurrections de *Cardenio*. Cette situation s'explique par : 1) des phénomènes de réattribution d'autres œuvres; 2) des réécritures sur la base des œuvres existantes de Shakespeare; 3) des mélanges de pièces avec des éléments tirés de Cervantès; 4) l'élimination philologique des éléments théobaldiens de la pièce de Theobald afin de retrouver la supposée « couche primitive » de Shakespeare.

Séminaire 8 – Compositrices : de l'impensé au passage à l'acte

Claire Bodin (directrice artistique du centre de ressources Présence Compositrices), le 15 mars 2022

Les compositrices sont trop souvent méconnues. L'ignorance des « geysers sonores » d'Alice Mary Smith, compositrice anglaise du XIX^e siècle, ou celle des poignantes mélodies d'un adagio composé par l'Américaine Amy Beach relèvent d'une omission assez récente de l'histoire de la musique. En effet, de nombreuses compositrices ont été admirées de leur vivant : au XVII^e siècle, la première Française à avoir composé un opéra, Élisabeth Jacquet de la Guerre, bénéficia d'une vraie reconnaissance par le roi, avec soutiens financiers, accès à l'édition et relais élogieux de la presse. Au début du XIX^e siècle, encore, l'opéra *Les Deux Jaloux* de Sophie Gail fut joué 315 fois sur la scène de l'Opéra-Comique. Autant d'œuvres oubliées, parfois cachées, mal connues, mal transmises ou gardées jalousement, et qui méritent de composer notre « discothèque intime ». La promotion de ces artistes passe avant tout par la possibilité d'accéder facilement à leurs noms, et de savoir où trouver leurs œuvres : c'est là l'objet du travail de Présence Compositrices, qui ne réalise pas seulement un travail de réunion des données, mais procède à une vérification, un tri, un classement, afin de nourrir de nouveaux chefs-d'œuvre les programmations musicales.

Séminaire 9 – Découverte ou réapparition ? Mythes et réalités des tableaux anciens

Éric Turquin (expert d'art), le 22 mars 2022

Éric Turquin explique son parcours en montrant comment on devient expert, l'importance de Bruno de Bayser, l'un des plus importants experts en dessin de Paris, de sa formation auprès d'experts anglais, ou encore de l'Hôtel Drouot, lieu de vente, d'exposition, et offrant la possibilité de toucher les œuvres (essentielle pour la sculpture, par exemple).

Une expertise exige un croisement d'idées et de compétences : mises en parallèle de catalogues, de photographies, capitalisation d'un savoir visuel grâce à des années de recherche et de curiosité, enquêtes sur les familles des artistes, intuition enfin, font partie de cette technique de « l'œil croisé », où les différents experts mettent en commun leurs regards.

L'expertise doit recourir à toutes les techniques possibles : l'authentification pourra ainsi passer par la preuve qu'une même planche fait le lien entre deux tableaux ; parfois, c'est une analyse radio qui permet de voir si l'on a affaire à un original ou une reproduction.

Le découvreur est en général le commissaire-priseur : c'est grâce à lui que les œuvres « arrivent » à l'expert. Mais sur des milliers de tableaux expertisés dans l'année, seule une poignée pourra éventuellement déboucher sur une vente record.

Séminaire 10 - *Wandering Rooms* : l'œuvre perdue de James Joyce et Théodore Reinach

Sophie Rabau (professeur à l'université Sorbonne Nouvelle), le 5 avril 2022

Dans certains cas, le sentiment de perte peut être la cause de la perte elle-même, telle une situation idéalisée dont la non-réalisation suscite un manque, et où le présent invente une perte par rapport à un idéal qu'il s'est inventé.

La confrontation de deux auteurs, James Joyce et Théodore Reinach, permet à la fois de faire éprouver ce sentiment de perte et de réparer la perte présente (c'est-à-dire retrouver ce qui n'a jamais été perdu). En effet, par leur travail sur l'Antiquité, ils ont l'un et l'autre fait quelque chose pour éviter une disparition, soit par la fiction romanesque de *Ulysses*, donnée comme programme de lecture pour retrouver l'*Odyssée*, soit par la reconstitution d'une réalité rêvée grâce à la Villa Kérylos (commandée par Reinach à l'architecte Pontremoli en 1902). Si l'on croise les deux démarches, on constate deux manques : au chapitre « *Wandering Rocks* », il manque la tangibilité ; à la villa, il manque l'« élan » vital. Le croisement des deux permettrait ainsi d'imaginer des *Wandering Rooms*, des pièces errantes.

Cet apport imaginaire, obtenu par le croisement de deux pertes, pourrait constituer une nouvelle forme de littérature comparée. En complément de la restauration pourrait exister l'instauration, consistant à créer des manques, en inventant des rencontres qui déboucheraient sur de nouvelles possibilités fictionnelles.

COURS À L'EXTÉRIEUR

Jenseits der Weltliteratur [Au-delà de la littérature mondiale]

Chaire Ernst Robert Curtius, université de Bonn, Allemagne, le 18 mai 2022

Aller au-delà de la littérature mondiale, c'est savoir se laisser pénétrer par une altérité dérangeante, par une transcendance qui échappe à nos attentes immédiates, qui échappe à notre conception de la littérature.

À la tradition occidentale de la littérature, celle de la lecture esthétique, une lecture appropriante, on peut et doit opposer un autre type d'approche des textes, qui préserve leur altérité : ce qu'on pourrait appeler une lecture scientifique, philologique ou anthropologique, qui permet justement de dépasser l'approche purement esthétique. Mais les exemples de Keats, Rilke, Valéry ou Barthes montrent qu'au sein même de la tradition littéraire occidentale il existe la possibilité d'une expérience esthétique déstabilisante, une expérience de l'altérité par la force subversive de l'émotion formelle. Ces deux types de lectures peuvent par là communiquer, et l'émotion esthétique préparer à l'humilité anthropologique, et réciproquement.

***The Dark Matter of Literature* [La matière noire de la littérature]**

Chaire Ernst Robert Curtius, université de Bonn, Allemagne, le 19 mai 2022

Il y a de la matière noire dans la littérature comme dans l'espace, à savoir la présence diffuse mais invisible d'un matériau, dont on ne devine l'existence que de manière indirecte, par les effets que cette matière invisible produit sur la matière visible. Les galaxies évoluent comme elles le font, les étoiles se déplacent comme on les voit faire, précisément parce qu'il y a cette matière noire, dont on ignore la nature exacte, mais dont les astronomes postulent l'existence parce qu'elle a des effets sur les objets visibles.

Pour la littérature, la matière visible, ce sont les œuvres, le système qu'elles forment entre elles. Or, la logique de ce système n'est pas toujours apparente comme il le faudrait, précisément en raison de l'existence de cette matière noire de la littérature, à savoir d'œuvres invisibles, qui forment comme le fond des œuvres visibles de la littérature, c'est-à-dire des œuvres connues de nous.

Car le système de la littérature pose beaucoup de questions. Pourquoi avons-nous les œuvres que nous avons ? Pourquoi celles-ci et non pas d'autres (question de la transmission) ? Savons-nous toujours à quoi ces œuvres font référence (question du contexte) ? Savons-nous pourquoi et comment ces œuvres ont été créées (question de l'origine) ?

En littérature, toutefois, nous sommes un peu plus heureux qu'en astronomie. En astronomie, en effet, la nature de la matière noire céleste est inconnue. En littérature, nous savons ce dont il s'agit : il s'agit essentiellement d'œuvres, mais des œuvres différentes de celles que nous avons. Et cette matière noire de la littérature se divise en trois catégories : les œuvres perdues, les œuvres négligées et les œuvres transformées.

RECHERCHE

Dans la continuité de mes travaux sur les bibliothèques invisibles (ou bibliothèques mentales), mes recherches ont porté pour une bonne part sur la question des œuvres perdues et sur la manière de les retrouver. Tel a été le sujet du cours de cette année. J'ai d'ailleurs fait sur France Culture une émission sur la façon de ranger sa bibliothèque. Deux cours ont été donnés à l'université de Bonn dans le cadre de la chaire Ernst Robert Curtius, à quoi il convient d'ajouter quatre conférences : deux à l'université de Tokyo, une à la Maison franco-japonaise de Tokyo et une à l'université de Californie à Los Angeles (UCLA). Avec mon équipe, j'ai également travaillé à l'édition critique et scientifique du cours de poétique donné par Paul Valéry au Collège de France de 1937 à 1945, sur lequel j'ai donné un séminaire à l'Institut des textes et manuscrits modernes (ITEM) de l'École normale supérieure et du CNRS, une conférence pour les donateurs de la Fondation du Collège de France, et une autre

pour les collègues professeurs dans le cadre des Soirées de l'Administrateur. Une communication sur l'activité critique de Valéry au tournant de 1900 a été prononcée au colloque de la Fondation des Treilles, « La Belle époque de la critique : stratégies d'écriture et de positionnement dans le champ littéraire, de Barrès à Gide », et j'ai participé sur France Culture à une émission sur les « Regards sur le monde actuel » de Valéry. Une conférence sur « Fiction et vérité » a été donnée dans le cadre du séminaire de Jocelyn Benoist à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; une autre, sur « La Haine de la littérature », dans le séminaire « Lectures croisées » de l'UMR République des savoirs de l'École normale supérieure. J'ai coorganisé avec les professeurs Samantha Besson, Edith Heard, Stéphane Mallat et Thomas Römer le colloque de rentrée « Inventer l'Europe », qui s'est tenu les 21 et 22 octobre 2021, et à l'ouverture duquel j'ai prononcé une communication sur le mythe et le nom de l'Europe. Avec les professeurs Jean-Noël Robert, Sophie Basch (Sorbonne Université et Institut universitaire de France) et Michael Lucken (INALCO), j'ai également coorganisé le colloque de la chaire Littératures comparées sur « Le "néo-japonisme", 1945-1975 », que le Collège a accueilli les 12 et 13 mai 2022. J'ai présidé une séance de la journée d'étude sur les études littéraires, « Vom Nutzen und Nachteil der Literaturwissenschaft für das Leben », organisée par Franco Moretti à l'Institut d'études avancées de Berlin (Wissenschaftskolleg). J'ai participé au Collège de France à un entretien avec Orhan Pamuk, prix Nobel de littérature, diffusé sur Arte. Dans le cadre des suites de l'année de la bande dessinée au Collège de France, j'ai tenu une conversation publique avec la dessinatrice Catherine Meurisse. Enfin, j'ai fait soutenir une thèse de doctorat et participé à un autre jury de thèse, ainsi qu'à un jury d'habilitation à diriger des recherches.

Entre 2021 et 2022, entre Paris et la Bibliothèque Vaticane, Francesco Solinas, maître de conférences, s'est concentré sur la finalisation de l'édition critique et annotée de la *Correspondance de Nicolas-Claude Fabri de Peiresc avec les cardinaux Barberini (1619-1637)*. Il poursuit ce travail depuis des années avec son élève Veronica Carpita. L'œuvre est fondamentale pour mieux connaître et comprendre les échanges savants, artistiques, littéraires et bien sûr politiques entre la France et le Saint-Siège au début du XVII^e siècle. L'édition compte plus de 220 lettres, de 1619 à 1637, pour la plupart inédites. Leur chronologie ayant été restituée, toutes les mises ont été transcrites, soigneusement annotées et introduites par des sommaires. Des index et la bibliographie des œuvres citées seront inclus. La publication est prévue dans la collection Studi e Testi de la Bibliothèque vaticane (*Biblioteca apostolica Vaticana*) au cours de 2023, quatrième centenaire de l'élection au pontificat du cardinal Maffeo Barberini sous le nom d'Urbain VIII. Début 2022, entre Paris et Florence, Francesco Solinas s'est consacré à l'étude de la grande toile représentant le *Christ et la Samaritaine au puits*, peinte en 1636-1637 par Artemisia Gentileschi (1593-1654) et récemment acquise par le Museo di Palazzo Blu. Une analyse approfondie des documents (lettres et inventaires après décès) et le suivi de la restauration de la grande toile ont dévoilé plusieurs découvertes (dont la signature

autographe de la peintre) qui seront présentées dans un volume en préparation sous la direction de F. Solinas (sortie début novembre 2022) : *Il Cristo e la Samaritana al pozzo di Artemisia Gentileschi*, comprenant des essais de F. Solinas, A. Zapali, E. Bassetti, C. Pasquali et E. Todisco.

Céline Surprenant, ingénieure-chercheuse à l'Institut des études littéraires et linguistiques du Collège de France, a coordonné les activités du programme « Passage des disciplines », dirigé par Antoine Compagnon depuis 2012, et poursuivi ses recherches pour l'édition d'un projet d'union entre la Bibliothèque royale et le Collège royal, de 1724, en collaboration avec Isabelle Le Masne de Chermont, et plus généralement sur les règlements et statuts du Collège de France. Elle a participé, avec Jean-Baptiste Amadiou, au séminaire « Lectures croisées », organisé par la République des savoirs, consacré à mon livre *La Haine de la littérature* (Éd. de Minuit, 2015). Elle mène également des recherches sur les disciplines et les professeurs de sciences humaines au Collège de France.

Cyril Rouanet, attaché temporaire d'enseignement et de recherche, a travaillé sur les usages des textes antiques et sur les pratiques lettrées entre l'Antiquité et le Moyen Âge. Sa thèse de doctorat interroge ces pratiques à travers le cas d'Apulée (II^e siècle), dont le nom fut rattaché à un corpus très varié, allant de la cosmologie au discours judiciaire, de la médecine divinatoire à la philosophie de Platon, en passant par *L'Âne d'or*, une *fabula* souvent considérée comme l'ancêtre du roman européen. Il prépare un projet postdoctoral consacré à l'impact engendré par la mutation de l'*otium* romain sur les pratiques lettrées.

PUBLICATIONS

Marx W., *The Tomb of Oedipus: Why Greek Tragedies Were not Tragic*, trad. anglaise par N. Elliott du *Tombeau d'Édipe* (Paris, Éd. de Minuit, 2012), Londres/New York, Verso Books, 2022.

Marx W., « Le cours de Poétique de Valéry enfin publié », *Lettre de la Fondation du Collège de France*, n° 25, février 2022, <https://www.fondation-cdf.fr/2022/02/08/le-cours-de-poetique-de-valery-enfin-publie>.

Marx W., « Echenoz et le *clinamen* », in J. Faerber (dir.), *Cahiers Jean Echenoz*, Paris, L'Herne, coll. « Cahier de l'Herne », n° 139, 2022, p. 22-24.

Marx W., « How canonization transformed Greek tragedy », in D. Agut-Labordère et M.J. Versluys (dir.), *Canonisation as Innovation: Anchoring Cultural Formation in the First Millenium BCE*, Leyde, Brill, 2022, p. 164-177.

Marx W., « Je voudrais tant pouvoir dire... », in : *Pour quoi vous levez-vous le matin ?*, illustré par H. Crochemore, Paris, Belin, 2022, p. 86-89.

Marx W., « Kiev appartient de plein droit aux rêves de l'Europe, mais on ne voudrait pas que Kiev n'existât que dans nos rêves : nous voulons aussi une Kiev réelle, une Kiev dans la réalité », *Le Monde*, 78^e année, n° 24010, 18 mars 2022, p. 2 du cahier *Le Monde des livres*, <https://www.lemonde.fr/livres/article/2022/03/16/kiev-appartient-de-plein-droit-aux-reves-de-l>

europe-mais-on-ne-voudrait-pas-que-kiev-n-existat-que-dans-nos-reves-nous-voulons-aussi-une-kiev-reelle-une-kiev-dans-la-realite_6117770_3260.html.

Marx W., « Littérature et valeurs démocratiques », in O. Bessard-Banquy (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres, de Balzac à Houellebecq*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 395-413.

Marx W., « Música e poesia pura : o fim de um paradigma », trad. brésilienne par R. Loiola de « Musique et poésie pure : la fin d'un paradigme » (*Poétique*, n° 131, 2002, p. 357-368), *Gragoatá*, vol. 27, n° 57, 2022, p. 70-85, <https://doi.org/10.22409/gragoata.v27i57.51384>.

Marx W., « القراءة بوصفها تجربة للغيرية », trad. arabe par E. Aylaj de « La lecture comme expérience de l'altérité » (*Sciences Humaines*, n° 26, 2021, p. 90-95), *Arrafid*, 7 février 2022.

Compagnon A., Menger P.-M. et Surprenant C. (dir.), numéro « Durkheim au Collège de France (1) », *L'Année sociologique*, vol. 72, n° 1, 2022.

Compagnon A., Menger P.-M. et Surprenant C. (dir.), numéro « Durkheim au Collège de France (2) », *L'Année sociologique*, vol. 72, n° 2, 2022.

Solinas F., « Artemisia Gentileschi a Napoli. Giuditta e la fantesca nella tenda d'Oloferne del Musée de la Castre a Cannes », in S. Albl, B. Hub et A. Frasca-Rath (dir.), *Close Reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2021, p. 380-393, <https://doi.org/10.1515/9783110752762-037>.

Solinas F., *Lettere di Artemisia. Nuova edizione critica e annotata*, Rome, De Luca Editori d'Arte, 2021.

Surprenant C., « A Dispute about duration before and after *À la recherche du temps perdu*: from Alfred Maury to Gérard Genette », *EC Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, numéro « Marcel Proust e la significazione », n° 33, 2021, p. 80-95, <https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/ec/article/view/1712>.

Surprenant C., « Bergson at the Collège de France », in M. Sinclair et Y. Wolf (dir.), *The Bergsonian Mind*, London/New York, Routledge, coll. « Routledge Philosophical Minds », 2022, p. 28-41.

Surprenant C., « Esther Fischer-Homberger, Pierre Janet und die Psychotherapie an der Schwelle zur Moderne », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 60, n° 1, 2022, p. 284-288, <https://doi.org/10.4000/ress.8264>.

Surprenant C., « Falsehoods. Defending the “right to comment and to give one’s opinion on facts which have not taken place” », compte rendu de P. Bayard, *Comment parler des faits qui ne se sont pas produits?* (Paris, Éd. de Minuit, 2020), *Times Literary Supplement*, 3 décembre 2021, n° 6192, p. 32.

Surprenant C., « Les chaires de psychologie et de sociologie (ou sciences sociales) au Collège de France », in A. Compagnon, P.-M. Menger et C. Surprenant (dir.), *Durkheim au Collège de France (1) : L'Année sociologique*, vol. 72, n° 1, 2022, p. 137-161, <https://doi-org.proxy-sigb.college-de-france.fr/10.3917/anso.221.0137>.