Faire de sa vie une œuvre

Turning life into a work of art

Michel Fabre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/osp/598>

DOI : 10.4000/osp.598

ISSN : 2104-3795

Éditeur

Institut national d'étude du travail et d'orientation professionnelle (INETOP)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2004

Pagination : 535-549

ISSN : 0249-6739

Référence électronique

Michel Fabre, « Faire de sa vie une œuvre », *L'orientation scolaire et professionnelle* [En ligne], 33/4 | 2004, mis en ligne le 28 septembre 2009, consulté le 23 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/osp/598> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/osp.598>

Ce document a été généré automatiquement le 23 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Faire de sa vie une œuvre

Turning life into a work of art

Michel Fabre

- 1 Dans son autobiographie intellectuelle, Paul Ricœur (1995) évoque cette période douloureuse de sa vie où il perd son fils Olivier et son ami Mircea Eliade. Assistant aux obsèques d'Eliade, le philosophe réfléchit au contraste entre la vie du grand historien des religions et celle de son fils. L'une est marquée du sceau de l'accomplissement, l'autre, celle de son fils, s'achève au contraire sous le signe de l'échec, de l'incomplétude et finalement du suicide. Peut-on dire qu'Olivier ait fait de sa vie une œuvre ? « Cette mort – remarque Ricœur – qui laissait derrière elle une œuvre, rendait plus cruelle cette autre qui ne paraissait laisser aucune œuvre ». Et il conclut : « il fallait apprendre qu'en égalisant les destins, la mort invitait à transcender les différences apparentes entre non-œuvre et œuvre » (p. 79).
- 2 Ce propos émouvant de Ricœur renvoie d'abord à l'ambiguïté de l'idée d'œuvre. L'œuvre est ce que l'on fait, ce que l'on crée et en même temps ce que l'on fait de sa vie et donc ce que l'on est. Mais peut-on penser de la même manière, c'est-à-dire avec les mêmes catégories, ce que l'on est et ce que l'on fait ? En même temps, se pose la question des critères qui font qu'une vie peut ou non se voir qualifier d'œuvre : qu'est-ce qu'une vie réussie (Ferry, 2002) et quelle sorte de réussite requiert l'idée d'œuvre ? Entre l'objectivité d'une trace dans l'histoire et la subjectivité d'un sujet plus ou moins satisfait de lui-même, comment évaluer ce qui fait de la vie une œuvre ? Et qui le peut ? Suffit-il de donner sens à sa vie en lui conférant l'unité d'un récit ? Parler de « sculpture de soi » ne paraît suggérer que la production de soi par soi et le jugement intime. Mais l'œuvre ne suppose-t-elle pas toujours un destinataire au moins virtuel ? Suis-je vraiment le seul à pouvoir dire que j'ai fait de ma vie une œuvre ou un tel jugement concerne-t-il également autrui, et si oui de quelle manière ? Enfin, le vocabulaire esthétique s'avère-t-il suffisant lorsqu'il y va de la vie même ? Dans quelle mesure ne sommes-nous pas conduits de la question d'une belle vie à celle d'une vie bonne, de l'esthétique à l'éthique et peut-être à la morale ?
- 3 On voudrait ici souligner les paradoxes, apories et autres dilemmes auxquels nous expose cette expression apparemment innocente, « faire de sa vie une œuvre ».

Une confusion de catégorie ? Praxis et poiésis

Le *Petit Robert* définit l'œuvre comme un « ensemble organisé de signes et de matériaux propres à un art, mis en forme par l'esprit créateur ; production littéraire ou artistique ». Avec l'œuvre, on a donc affaire à une production, mais à une production qui relève de l'art, par opposition à l'ouvrage, défini beaucoup plus prosaïquement comme un « ensemble d'actions coordonnées par lesquelles on met quelque chose en œuvre, on effectue un travail ».

- 4 Que signifie que la vie se donne comme une œuvre d'art ? Il est paradoxal de penser la vie sous la catégorie de la production si l'on accepte de parler grec et de remonter à la source de notre vocabulaire de la formation (comme imposition d'une forme à une matière première) qui se situe dans la *Physique* et dans la *Métaphysique* d'Aristote (Fabre, 1994). Aristote oppose la *poiésis* (la production) à la *praxis* (ce qu'on traduit maladroitement par l'action). La *poiésis* relève d'une causalité transitive. C'est le cas lorsque l'effet est séparé de sa cause et que l'on peut distinguer la fin ou le but des moyens à mettre en œuvre ou encore le commencement et l'achèvement du processus. Par exemple lorsque le sculpteur fabrique une statue, il y a d'un côté l'artiste et de l'autre l'objet. Le sculpteur agit sur un objet et non sur lui-même : il ne se forme pas, il donne forme à une matière qui lui est extérieure. Dans le processus on peut dissocier les moyens (la matière première, les outils, le travail) de la fin, à savoir le produit fini. Enfin, le processus artistique a un commencement et une fin assignable.
- 5 Peut-on penser la vie comme production ? Non dit Aristote, car, précisément, il s'agit là d'une causalité immanente, d'une *praxis*. Quand le sculpteur se sculpte lui-même, il n'y a pas d'un côté la cause et de l'autre l'effet. Peut-on distinguer ici les moyens et les fins ? Mais cette séparation a-t-elle un sens ? Quelle est la fin de la sculpture de soi ? Autant demander – dit Aristote – quel est le but de la vie : le but de la vie c'est la vie elle-même. Tout au plus, pourrait-on ajouter, le mieux-vivre ! Quant à savoir quand commence et quand finit la sculpture de soi, c'est probablement quand commence et quand finit la vie elle-même.
- 6 Dans le cadre de la pensée aristotélicienne, il est donc difficile de donner sens à l'expression « faire de sa vie une œuvre ». Il s'agit là d'une confusion de catégories. On mélange l'ordre de la fabrication et l'ordre de la vie. Cette confusion produit des effets ruineux dans le domaine de l'éducation. Imbert (1992) et Meirieu (1997) la dénonceront vigoureusement. C'est que le projet de fabriquer un homme constitue une tentation permanente de l'intention d'éduquer, comme l'exprime bien le thème de Frankenstein (Meirieu, 1996). L'élève est-il un produit que l'école doit fabriquer ou au contraire doit-il être considéré comme un acteur libre de sa propre vie ? Et quelle est la fin de l'éducation sinon l'éducation elle-même puisqu'il s'agit en définitive, non d'éduquer quelqu'un pour quelqu'un d'autre ou pour quelque chose mais bien pour lui-même, pour sa vie.
- 7 Cette distinction aristotélicienne de la *poiésis* et de la *praxis* animait déjà le projet d'Arendt (1983). Certes, pour les grecs, la *praxis* la plus haute se donnait comme contemplation, ce qui n'est plus le cas pour les modernes. Désormais, c'est la *vita activa* qui devient la référence. Mais cette *vita activa* se différencie elle-même en trois dimensions : le travail, l'œuvre et l'action. La finalité du travail est de pourvoir à la vie

biologique. Il est marqué par l'éternel retour de la production et renvoie à l'homme comme *animal laborans*. L'œuvre constitue la réification du processus de travail qui tente ainsi d'échapper à la production cyclique en créant de la permanence, de la durée : c'est la sphère de *l'homo faber*. Enfin l'action (et en particulier l'action politique) se rapporte aux autres hommes sans l'intermédiaire d'objets. Pour Arendt c'est bien dans cette forme de vie que se réalise la destination proprement humaine. La modernité accomplit Aristote par un autre tour : l'homme est bien un animal politique.

- 8 Dans le cadre aristotélicien, qui anime encore notre pensée, l'expression « faire de sa vie une œuvre » revient à mélanger deux ordres de réalités, l'ordre de la production (de la *poiésis*) et l'ordre de la *praxis*. Les distinctions d'Arendt remettent la notion d'œuvre à sa place entre la travail et la vie, mais non dans la vie elle-même. Le vocabulaire de la production n'est pas adéquat pour penser la vie. Il importe donc de bien mesurer le paradoxe qui gît au fond de cette expression « faire œuvre de sa vie » que l'on prend souvent comme un slogan, sans y réfléchir. Elle nous invite sans doute à identifier une existence à ce qu'en a fait le sujet, mais, précisément, ce que je suis peut-il se réduire à ce que j'ai fait ? Sartre (1963) a développé toute une problématique des rapports entre transcendance et facticité pour souligner à la fois l'irréductibilité du sujet à ses œuvres en même temps que la nécessité pour lui de les assumer. Si, comme le rappelle Ricœur, la mort finit par égaliser tous les destins, en niant la différence entre œuvre et absence d'œuvre, ne peut-on dire inversement de la vie d'Olivier qu'elle transcende ce qu'il a fait de sa vie ou ce que la vie a fait de lui ?

Les apories de l'esthétique

Ce qui peut atténuer cette confusion de catégories, c'est la dimension esthétique de l'œuvre. En effet, l'œuvre n'est pas n'importe quel ouvrage. Elle relève de l'art. Or, comme le disait Kant, dans la *Critique de la faculté de juger* (1790), à l'objet d'art on peut attribuer une finalité sans fin. L'art ne sert à rien, n'est pas ordonné à une finalité extérieure. L'art est, dans son essence, de l'art pour l'art. La beauté se suffit à elle-même. Elle ne renvoie qu'à un accord subjectif entre notre sensibilité et notre entendement. Elle n'exprime que l'harmonie de nos facultés. L'œuvre d'art n'est donc pas une production comme les autres.

- 9 Mais, que signifie penser la vie selon des catégories esthétiques ? Kant nous fournit un élément de réponse en distinguant beauté et perfection. La perfection d'un objet ou d'un acte est l'adéquation à son concept. La perfection indique l'accomplissement d'un idéal, d'une norme. Rien de tel avec la beauté. Le beau, dit Kant, est ce qui plaît sans concept. Quand je dis « cette fleur est une rose » il s'agit d'un jugement déterminant. Je sais ce que c'est qu'une rose, j'en possède le concept et j'essaie d'appliquer ce concept à cet objet que je vois. Maintenant, si je dis, « cette rose est belle », je ne dis pas « cette rose est une rose parfaite », j'entends signifier que cette expérience fait naître en moi une impression d'harmonie. Il s'agit là d'un jugement réfléchissant car aucun concept ne préexiste à cette expérience pour l'orienter. Porter sur la vie un jugement esthétique, c'est bien se mettre à distance d'un certain type de normativité : ma vie n'est pas réussie parce qu'elle obéirait à quelque modèle de perfection (moral, religieux, politique, philosophique). Elle est réussie parce qu'on peut la dire « belle ». L'utilisation de cette catégorie esthétique ne se comprend pleinement que dans

l'horizon de la sécularisation de la société et du déclin des idéaux traditionnels ou encore des « grands récits » (Lyotard, 1979) qui donnaient un sens déterminé à la vie.

- 10 Dans l'esthétique kantienne il y a cependant une parade au relativisme puisqu'on peut y distinguer deux expressions comme « cela me plaît » et « cela est beau ». Dire « cela me plaît » c'est énoncer un simple accord singulier entre moi et l'objet : « j'aime le vert, tu préfères le rouge ». Dire « cela est beau », c'est énoncer au contraire une prétention à l'universalité : « ce que je trouve beau, tout le monde, du moins dans mon aire culturelle, doit le trouver beau ». Bref, « J'aime le vert et toi le rouge mais, si la Joconde est belle, alors toi et moi et tous les spectateurs du Louvre nous devons la trouver belle, qu'elle nous plaise ou non ! ». Chez Kant les couleurs se discutent peut-être mais pas les goûts. Mais la distinction entre ce qui plaît et ce qui est beau n'est tenable que si l'on croit à quelque chose comme une culture commune. Alors on peut dire que le beau est ce qui plaît universellement sans concept : entre la subjectivité forcément singulière de ce qui plaît et l'universalité du concept, il y a place pour une universalité intersubjective qui est l'adhésion à un goût commun.
- 11 C'est bien cette prétention à l'universalité qui est mise en cause aujourd'hui. Certes, que la vie ne soit plus évaluable par rapport à des modèles ne veut pas dire qu'elle échappe à toute normativité. Je ne peux trouver belle une femme sans me référer à certains canons de beauté qui sont à l'œuvre à l'époque où je vis. Sur ce point, il faut se méfier de cette prétention à l'originalité, à la singularité, qui n'est souvent que l'envers d'un suivisme. Mais désormais l'universalité du jugement de goût se défait dans la multiplicité des modes et des standards qui coexistent sans principe de hiérarchisation (Lipovetsky, 1987). De sorte que la seule source de légitimation pourrait bien s'avérer finalement ce qui me plaît, sans que je sois en mesure d'élever une quelconque prétention à l'universalité qui d'ailleurs, si elle venait à se formuler, passerait immédiatement pour impérialiste. Il importe de comprendre que cette tolérance apparente n'est que l'envers d'un manque de critères. Si donc on se réfère à l'esthétique pour penser la vie, ce ne peut être qu'à une esthétique relativiste qui rabat le beau sur l'agrément individuel.
- 12 En réalité, quand il s'agit de penser la vie, l'esthétique ne fournit qu'un vocabulaire d'emprunt. Car finalement la question relève bien de l'éthique. Mais dans notre éthique post-moraliste qui prétend se passer de l'idée même de devoir (Lipovetsky, 1992), la beauté n'est plus simplement symbole de moralité, comme le voulait Kant, elle en devient le substitut. On le voit bien chez Onfray qui publie un ouvrage intitulé *La sculpture de soi* avec comme sous-titre, *La morale esthétique*. En effet, si faire de sa vie une œuvre ne renvoie pas à des modèles préétablis (la sainteté, l'héroïsme patriotique, l'altruisme...), on est conduit à une évaluation purement esthétique de l'existence. Aussi Onfray – dans le sillage de Nietzsche – se met-il en quête de figures exemplaires comme celle du Condottiere vénitien ou celle du Dandy qui expriment la nécessité d'un grand style, d'une élégance de vie, d'une générosité aristocratique. Bref, ce sont les valeurs de l'artiste que cherche Onfray : individualisme radical, affirmation d'une singularité contre l'esprit de troupeau, culte de l'excellence contre l'esprit d'égalitarisme, et par dessus tout, création de nouvelles formes d'existence. Si Onfray en appelle à Kant, ce n'est certes pas à celui de la *Métaphysique des mœurs*, mais bien à celui de *La Faculté de juger*. Ce n'est pas toutefois la catégorie du beau qui retient ici l'attention, mais bien celle de sublime. Le beau renvoyait aux bonnes formes du goût, à une expérience de l'harmonie. Le sublime nous arrache aux formes préétablies pour

nous ouvrir à ce qui nous dépasse. Devant la fureur de la tempête ou même l'horreur de la guerre – disait Kant – l'âme s'élève à l'idée d'infinie grandeur ou d'infinie puissance dont aucune représentation adéquate ne peut être donnée mais que l'on ne peut seulement qu'évoquer. En rangeant l'esthétique moderne sous la catégorie du sublime, Lyotard (1988) évoquait la sentence biblique : « tu ne feras pas d'images taillée ». C'est que le sublime constitue un horizon de sens jamais figurable mais qui met l'âme en mouvement. Et c'est cette expérience du sublime qui fonde la morale esthétique d'Onfray. Le sublime constitue le sentiment spécifique de la formation de soi par soi : « Le sublime qualifie l'opération qui autorise le mouvement vers un degré supérieur, la progression et le passage à un palier nouveau. En matière de sculpture de soi, le sublime est le travail patient qui désintègre l'informe au profit de la forme appelée à envahir de plus en plus la matière brute jusqu'à la production d'une figure » (Onfray, 1993, p. 209). Mais peut-on encore parler de figure puisque toute figuration stable semble récusée dans l'expérience du sublime ?

- 13 Quoiqu'il en soit, la question du relativisme se repose alors sur le plan de l'éthique. Si en éthique comme en esthétique, les goûts, tout comme les couleurs, ne se discutent pas, on ne voit pas bien ce qui permettrait de dire que mère Térésa a vécu une plus belle vie que tel ou tel serial killer qui s'est appliqué à faire de ces crimes des œuvres d'art. Comme le souligne Taylor (1994), il semble bien que l'authenticité tende à s'imposer aujourd'hui comme le seul critère éthique. L'authenticité ne désigne pas ici la conformité à un modèle externe (comme lorsque l'on parle de l'authenticité d'un Van Gogh). S'il s'agit encore de vérité, c'est d'une vérité toute subjective. Être authentique, c'est être en accord avec soi-même, être soi-même ou devenir soi-même, se trouver. Le langage de l'authenticité rejoint celui du roman de formation, à ceci près que l'adaptation à la société y est désormais conçue de manière plurielle, souple et pour tout dire, relativiste. Tout en reconnaissant la valeur éthique de cette idée d'authenticité, Taylor fait cependant remarquer qu'il semble difficile de se passer d'un horizon de sens définissant ce qui recèle ou non de l'importance, ce qui s'avère ou non signifiant dans une tradition culturelle donnée. Faute de quoi la quête de soi s'expose au dérisoire. Peut-on mettre sur le même plan la recherche de soi dans la provocation vestimentaire, le crime ou l'engagement humanitaire ?
- 14 Finalement, d'où vient cette esthétisation de la vie ? Vattimo (1987) commente la fameuse sentence de Hegel sur la fin de l'art. Si l'art doit connaître une fin, c'est comme existence séparée de la vie. Après le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch ou *l'Urinoir* de Duchamp, la frontière entre l'art et la vie s'abolit complètement. La fin de l'art signifie en réalité la diffusion de l'art hors du musée : l'art est dans la vie, l'art est la vie et la vie est œuvre d'art. La sentence de Hegel n'annonce pas la disparition du sentiment du beau, mais au contraire l'esthétisation de la vie. Après l'aventure des avant-gardes qui ont détruit un à un tous les présupposés culturels de l'art, la vie reste la seule œuvre d'art possible. Comment s'étonner de la montée d'un paradigme esthétique en éducation ou en formation ? (Kerlan, 2003)

Les dilemmes de l'écriture de soi

Pour penser la vie comme œuvre d'art, deux « beaux arts » offrent leurs services : la sculpture et la tragédie, ou en extrapolant, le récit de vie. C'est cette dernière voie qu'il faut explorer. Comment puis-je affirmer avoir fait de ma vie une œuvre sans en

produire le récit ? De la vie des hommes illustres à l'autobiographie des gens ordinaires, c'est bien le récit qui seul peut autoriser l'évaluation de soi par soi ou par autrui : le récit est le « paraître » de ce qui est. Avant toute considération sur la distance éventuelle entre l'être et le paraître, il faut bien considérer – à la manière de Heidegger – le paraître comme la manifestation de l'être, son éclat. Et comment la vie, en sa diachronie, pourrait-elle se donner autrement que sous une forme narrative ? Le récit s'avère la seule forme susceptible de manifester la « gloire » de mon père, celle de Napoléon ou la mienne ! On pourrait retracer la genèse de ces problématiques du récit de vie dans la tradition de la *Bildung* et de l'herméneutique allemande de Schleiermacher à Dilthey et à Gadamer (Delory-Momberger, 2001), mais on peut également interroger l'œuvre de Ricœur qui, dans *Soi-même comme un autre* (1990), tire les leçons de toute une réflexion sur la narrativité inaugurée par la méditation sur la phénoménologie et l'herméneutique.

- 15 Ricœur nous permet de poser un dilemme. Ce que je suis ne m'est pas directement accessible, je ne me découvre que dans une histoire et en réfléchissant après coup sur mes actes. Ce que je suis, c'est ce que je suis devenu, ce que la vie a fait de moi ou ce que j'ai fait de ma vie. Mais inversement, qui peut m'assurer de la continuité de mon histoire ? Le moi qui raconte et le moi raconté sont-ils un même moi ? Si je ne suis vraiment que celui que je suis devenu, qui était donc celui dont j'entreprends le récit et qui ne s'était pas encore trouvé lui-même ? L'expression « soi-même comme un autre » rend bien compte des difficultés à penser ma vie comme une œuvre. Le « soi » (comme pronom réfléchi) marque le primat de la médiation réflexive sur la position immédiate du sujet, à la première personne. L'adverbe « même » oblige à dissocier deux formes d'identité, celle de *l'idem* et celle de *l'ipse*, sans lesquelles je ne peux me penser moi-même dans le temps. Enfin, l'expression « comme un autre » met en jeu la dialectique du soi et de l'autre que soi, qui est la dialectique intime de qui veut ressaisir sa vie dans la réflexion.
- 16 Dès *Le conflit des interprétations* (1969), Ricœur tente ce qu'il appelle une greffe de l'herméneutique sur la phénoménologie de Husserl et de Heidegger. C'est que le *cogito* cartésien, l'acte par lequel je me saisis de mon existence dans l'épreuve du doute, s'avère une opération « aussi vide qu'elle est invincible » (1969, p. 21). Or c'est bien sur le *cogito*, sur cette évidence première et irrécusable de mon existence, que se bâtit la phénoménologie comme projet de saisir directement le sujet. Mais cette vérité reste vide tant que l'*ego cogito* « ne s'est pas ressaisi dans le miroir de ses objets, de ses œuvres et finalement de ses actes » (*ibid.*). Autrement dit, le sujet, le soi, ne peut se livrer à la voie courte de la visée phénoménologique (qui n'atteint alors que des structures de l'existence). Déployer le contenu substantiel de soi suppose la voie longue et apparemment détournée d'une réflexion sur ses œuvres, sur les expressions de sa vie. Ricœur renvoie ainsi à la philosophie de Jean Nabert pour laquelle la réflexion est la tentative de se ressaisir « par le détour d'un déchiffrement appliqué aux documents de sa vie » (*ibid.*) et également à la tradition herméneutique. Si Ricœur reste malgré tout phénoménologue, c'est davantage semble-t-il à la manière de Hegel que de Husserl. Dans la *Phénoménologie* de Hegel, l'Esprit déploie ses figures historiques et s'accomplit, devient lui-même. Hegel écrit bien le roman de formation de l'humanité. Mais Ricœur reste néanmoins fidèle à Husserl en refusant l'idée d'un Esprit transcendant les consciences individuelles pour s'en tenir à une philosophie du sujet. Faire de sa vie une œuvre suppose donc de donner sens à son histoire, de réfléchir sur les événements et

les actes qui remplissent effectivement le *cogito*. Mais c'est surtout, par un regard rétrospectif inséparable d'un projet de vie, se réapproprier son effort pour exister, son désir d'exister. Autrement dit, il faut passer d'une philosophie de la conscience, toute émerveillée de la certitude de mon existence, à une philosophie réflexive qui porte le questionnement sur ce que je suis effectivement, moi qui suis. Cette existence est-elle vraiment la mienne ? Est-elle subie par moi ou puis-je réellement dire que j'en suis l'auteur ? Puis-je me reconnaître dans mes actes, les assumer et par là me trouver moi-même ?

- 17 En déplaçant le questionnement de la certitude d'exister à l'interrogation sur moi-même, c'est finalement toute une conception du sujet que l'on doit remanier. Non seulement le *cogito* est vide, mais il est toujours occupé par un faux *cogito*, par une fausse conscience de soi, comme Nietzsche, Marx et Freud nous l'ont appris. À la place du sujet cartésien certain de lui-même, il faut penser un sujet en quête de soi, jamais totalement assuré de ce qu'il est et tout à la déconstruction des faux-selves. D'où l'intérêt jamais démenti de Ricœur (1965) pour les herméneutiques du soupçon et au premier chef pour la psychanalyse. On comprend à quoi s'expose tout récit de soi : comment ne pas se laisser aller à la complaisance sur soi-même, comment éviter de se raconter des histoires en prétendant raconter son histoire ? À moins de comprendre que le récit de vie que le sujet effectue ici et maintenant ne constitue qu'une élaboration provisoire toute exposée aux corrections ultérieures ; qu'il fait partie lui-même de l'histoire du sujet, laquelle devra continuer à se vivre et à s'élaborer. S'il en est ainsi, quand serais-je certain d'avoir fait de ma vie une œuvre ? Comme en convient Ricœur (1990) la sorte de certitude réflexive à laquelle je peux arriver lorsque j'envisage ma vie comme une œuvre n'est pas d'ordre apodictique : c'est une certitude plus faible que celle du *cogito* cartésien. Et d'un autre ordre. Elle relève d'une certitude morale, d'une attestation, d'un « me-voici » qui est en même temps une espèce de foi ou de pari.
- 18 Dans sa lutte contre les faux-selves l'attestation court le risque de dessiner des lignes de vie plus ou moins imaginaires. Mais son travail est d'abord de rassembler tous les fragments du moi, tous les fragments de vie pour pouvoir les mettre en ligne. Envisager sa vie comme une œuvre de soi, c'est pouvoir se saisir soi-même dans le temps. Comment puis-je, à supposer que je sois enfin devenu moi-même, ressaisir ce mouvement qui part d'un moi qui n'était pas encore moi à un moi qui l'est enfin devenu ? Comment raconter le devenir soi de moi-même ? Qu'ai-je de commun avec ce petit enfant qui joue sur la photo ? Quand je dis « c'est moi », est-ce que cela veut dire « c'est bien moi, je me reconnais », ou bien au contraire « j'ai été autrefois cet enfant mais je ne le suis plus ». Penser la continuité d'un sujet dans le temps exige donc de distinguer deux ordres de permanence : celle de la « mêmété » et celle de l'ipséité. La « mêmété » suppose l'identité numérique et la similitude : on dira qu'un village n'a pas changé s'il comprend toujours le même nombre d'habitations et a conservé la même configuration. L'ipséité relève plutôt du rapport de soi à soi qui se maintient quand tout change : telle est la promesse qui engage celui qui la profère ou encore la constance dans l'amitié malgré les revers de fortune. L'identité personnelle ne peut être pensée qu'en articulant ces deux modèles de permanence dans le temps. Le « caractère » désigne les marques distinctives de l'individu, l'ensemble des dispositions (depuis l'état civil jusqu'aux caractéristiques bio-psychologiques durables) à quoi on reconnaît une personne (Ricœur 1990, p. 146) C'est le « quoi » du qui, l'ensemble des dispositions acquises par lesquelles *l'ipse* s'énonce sur le fond d'un *idem*. Au contraire, le modèle de la parole tenue réfère à un maintien de soi irréductible à *l'idem*. L'ipséité revoie à une

identité historique. Ce qu'est un sujet ne peut donc se donner que dans un récit qui dialectise *l'idem* et *l'ipse*. Et c'est bien la possibilité de faire histoire qui confère à ce sujet son unité et sa permanence dans le temps. Le récit de vie reçoit ainsi son fondement ontologique.

- 19 L'attestation de soi nous renvoie donc une nouvelle fois à l'esthétique ou plutôt à une poétique narrative dont Ricœur cherche la source dans la *Poétique* d'Aristote. Évidemment, l'assimilation du récit de vie au récit fictionnel ne va pas de soi. Dans le récit de vie, je suis à la fois auteur et acteur. Et par ailleurs, des pans entiers de ma vie sont imbriqués dans la vie des autres. Enfin, le récit de vie n'a pas cette forme de clôture du récit littéraire puisque le début et la fin s'y révèlent problématiques. Mais cela ne suffit pas à invalider le modèle narratif pour penser la vie. Par contre, le récit de vie est soumis aux mêmes tensions que le récit fictionnel. La mise en intrigue suppose une synthèse de l'hétérogène. Comment faire une histoire avec des histoires – demande Aristote au sujet de la tragédie –, comment maîtriser les trois facteurs de turbulences que sont les péripéties, les reconnaissances et la représentation de la violence ? Les péripéties donnent de l'intérêt à l'intrigue mais menacent son unité. La violence rend le spectacle insoutenable. Enfin, la reconnaissance (quand Œdipe se révèle à lui-même, quand celui que l'on croyait bon s'avère méchant ou inversement) nous expose aux mirages de l'être et du paraître lorsque nous ne savons plus qui est qui. Il serait assez facile de transposer : le récit de vie comme la tragédie se voit toujours menacé d'un triple point de vue pragmatique, cognitif et pathétique. Il ne parvient que difficilement à résorber la multiplicité dans l'unité, il s'expose à la méconnaissance de soi ou aux reconnaissances difficiles, il se heurte enfin quelquefois à l'indicible.
- 20 Si l'œuvre de vie se pense sous des catégories narratives, il faut faire la part des genres littéraires. Comme Ricœur le suggère, on pourrait esquisser une typologie des genres selon le sort réservé à *l'idem* ou à *l'ipse*. Il est des cas où les personnages se réduisent à l'identité d'un caractère comme dans les contes des fées où je peux identifier les rôles narratifs d'après leurs rôles thématiques : l'ogre, le loup sont à coup sûr des agresseurs potentiels, le chevalier un sauveur en puissance et le roi se révélera sans doute un justicier. Dans d'autres cas, c'est l'ipséité qui prend le pas sur la « mêmeté ». Il existe des genres littéraires où l'intrigue n'a de sens que de problématiser l'identité du personnage. C'est le cas du roman psychologique, c'est aussi – dit Ricœur – le cas du roman d'apprentissage (1990, p. 177) qui peut aller d'ailleurs jusqu'à la perte d'identité, comme *l'Homme sans qualités* de Musil. Toutefois, il y subsiste toujours un ancrage dans la « mêmeté » dans la mesure où les personnages conservent leurs inscriptions corporelles, restent des terriens. Il n'y a guère que la science fiction pour mettre en question *l'idem* lui-même.
- 21 À prolonger la réflexion de Ricœur, on pourrait se demander dans quelle mesure le projet de raconter sa vie s'avère tributaire de tel ou tel genre littéraire. On connaît les conditions de possibilités socio-historiques de l'émergence du récit de vie (Delory-Momberger, 2004) : sécularisation de la confession chrétienne dans une société bourgeoise marquée par l'individualisme, substitution d'une causalité psychologique à la causalité externe d'une providence, prise de conscience de l'historicité de l'existence et substitution de la problématique de la formation d'un caractère à celle de la manifestation du caractère déjà tout formé d'un homme illustre.
- 22 On remarquera qu'en dépit de toutes ces évolutions, la sécularisation de la « confession » conserve tout de même deux traits fondamentaux : la forme récit et le

moi unifié. Or ces traits se voient précisément mis à mal par la post-modernité. Si l'on admet la pertinence du modèle narratif pour penser l'œuvre de vie, selon quel genre littéraire vais-je pouvoir aujourd'hui raconter ma vie ? La forme classique du roman se voit mise en question (« nouveau roman », écriture fragmentaire, « œuvre ouverte »...). Quel type d'unité narrative vais-je pouvoir assigner à ma vie comme une œuvre ? Puis-je dire que j'ai fait de ma vie une œuvre si je ne peux la raconter qu'en en juxtaposant de simples fragments ? Inversement, suis-je tenu, moi qui suis dans la post-modernité un homme pluriel, un moi éclaté, à une forme d'unité classique ? Le sublime – cher à Onfray – ne peut s'évoquer qu'à partir de l'inachèvement, de la disharmonie, des dissonances. Mais à admettre ainsi une dose plus ou moins forte de turbulence et d'altérité, ne suis-je pas obligé de réinterpréter le « comme un autre » ? Dans l'expression « moi-même », il y avait l'idée d'une altérité résorbée. Et c'était dans une telle résorption que l'on pouvait inscrire l'œuvre de vie comme formation, comme travail sur soi pour éliminer les faux *cogito*, les fausses attestations de soi. Puis-je me montrer moins exigeant en matière d'unité de vie, sans rien céder sur l'autre dimension du sublime : l'élévation de soi ? Puis-je me passer d'une unité finale, d'une unité conquise sur la pluralité ? Moi-même enfin, tel qu'en moi-même mon récit me change ! Il semble bien que ceux qui pratiquent le récit de vie tendent à lui conserver une forme classique. N'est-ce là qu'un effet induit par les dispositifs de formation ou au contraire un passage obligé ?

- 23 Il semble bien en tout cas que le moi faible de la post-modernité, en recherche constante d'identité, soit soumis ici à une sorte d'injonction biographique, à un impératif qui lui commande de piloter sa propre vie. Cette « culture héroïque du sujet » (Delory-Momberger, 2004) n'engage-t-elle pas un travail de distanciation d'avec les formes post-modernes du soi éclaté ? Si faire de sa vie une œuvre suppose d'en produire un récit unifié, ne s'agit-il pas finalement de rechercher toujours des formes littéraires classiques ou inédites, en tout cas sécularisées, de cette conversion que Pascal opposait au divertissement ?

Les tensions entre esthétique éthique et morale

Il se pourrait bien en effet que le vocabulaire esthétique se révèle insuffisant pour penser l'œuvre de vie, comme on le présentait déjà dans la « morale esthétique » d'Onfray. L'intérêt de la réflexion de Ricœur est de nous montrer que, d'une certaine façon, l'éthique est déjà dans l'esthétique puisque le récit de vie propose des possibles existentiels à l'évaluation des destinataires.

- 24 Cette inhérence de l'éthique dans l'esthétique apparaît dans les trois *Mimesis* analysées par Ricœur (1983). Tout récit s'enracine dans une première mise en forme de l'action, celle des histoires ou des fragments d'histoires de la vie quotidienne. Le récit prend son origine dans le monde de la vie qui est déjà chargé d'évaluations éthiques puisqu'il s'agit toujours d'amour ou de violence de générosité ou de lâcheté (*Mimesis I*). Au niveau de la *Mimesis II*, c'est-à-dire de la mise en intrigue proprement dite, la dimension éthique apparaît clairement. La tragédie – enseigne Aristote – a pour sujet les tribulations d'un homme « semblable à nous » qui passe du bonheur au malheur et qui est malheureux sans le mériter. En élargissant de la tragédie à d'autres genres littéraires, on pourrait dire que pour que des histoires valent la peine d'être racontées, il faut qu'il arrive des histoires aux personnages. Mais ces histoires ne sont pas

seulement des problèmes à résoudre, ce sont également des épreuves. C'est donc de l'intérieur de l'œuvre qu'est ménagé un espace d'identification dans lequel le spectateur de la tragédie éprouvera de la crainte et de la pitié pour ce qui n'arrive pas seulement qu'aux autres. C'est pourquoi, du côté de *Mimesis III*, de la reconfiguration de l'œuvre dans la réception, lire une histoire ce sera porter des évaluations éthiques. Certes il ne s'agit pas encore de jugements moraux. La lecture peut bien se situer au-delà ou en deçà du bien et du mal. Évaluation éthique veut dire ici que la littérature constitue pour le lecteur un « laboratoire » où lui sont présentés des possibles de vie. Un récit n'est pas seulement reçu comme un jeu intellectuel, mais comme l'évocation d'une expérience de vie qui interpelle et l'auteur et le lecteur. Si l'on suit la leçon aristotélicienne, il ne peut y avoir d'esthétique narrative sans éthique. À plus forte raison, pour le récit de vie. Faire de sa vie une œuvre ne peut donc s'évaluer uniquement à partir de critères esthétiques comme l'unité, la totalité, l'harmonie car d'emblée toute histoire recèle une proposition éthique.

- 25 Par ailleurs, si considérer sa vie comme une œuvre suppose de pouvoir mettre son expérience en forme narrative, cette mise en intrigue constitue un geste éthique dans la mesure où le sujet (s'il le peut) se rassemble à travers la diversité de son histoire, se réapproprie son effort pour exister et tente finalement d'affirmer son « me voici ! » (Ricœur, 1990, pp. 194-197) Mais cette attestation requiert la prise en charge de son existence pour en estimer et en assumer la part qui dépend de lui, selon l'adage stoïcien. Si le récit de soi marque le passage d'une causalité externe (sous forme de providence ou de destin) à une causalité psychologique interne (même si d'une certaine façon le destin s'est intériorisé en inconscient), cette problématique de l'imputation apparaît déterminante.
- 26 Dans le récit de vie où je suis à la fois acteur et auteur, qui d'autre que moi peux dire si oui ou non j'ai fait de ma vie une œuvre ? Mais, d'un autre côté, le récit de vie le plus intime, ne requiert-il pas, dans le mouvement d'attestation lui-même, non seulement une exposition à autrui mais également un désir d'être compris, approuvé, reconnu voire pardonné ? Aussi sécularisé soit-il, le « me-voici » de l'attestation répond à un appel qui vient bien de soi mais qui ne s'adresse pas qu'à soi. L'attestation s'effectue à la fois comme responsabilité et comme justification. Dans *L'île Mystérieuse*, Jules Verne met en scène le capitaine Nemo agonisant racontant son histoire d'anarchiste révolté et néanmoins philanthrope (Fabre, 2003). Or le récit s'achève sur cette requête : « Maintenant que vous connaissez ma vie, jugez-la... Que pensez vous de moi messieurs ? » Dans l'étonnant dialogue qui suit, on voit Cyrus Smith peser le pour et le contre, balancer entre admiration, reconnaissance et pitié sans jamais condamner. Et Nemo de se justifier : « J'étais dans la justice et dans le droit... J'ai fait partout le bien que j'ai pu, et aussi le mal que j'ai dû. Toute justice n'est pas dans le pardon ! » (Fabre, 2003, p. 57). Nemo a-t-il fait de sa vie une œuvre ? Certes, sur le plan esthétique c'est une belle vie qui requiert l'admiration. Mais cela suffit-il ? Nemo, comme Cyrus Smith en appellent au jugement de Dieu et à celui de l'histoire.
- 27 Quand Onfray pense la sculpture de soi sous la catégorie du sublime, il ne souligne pas assez cette dialectique de prise en charge personnelle et de recours à autrui qui nous paraît constitutive de l'attestation. « Une existence est sublime lorsqu'elle infléchit, à quelque degré que ce soit, l'histoire universelle, ou plus que particulière : lorsque la singularité informe son temps, quand si souvent c'est l'inverse et que les individus ne sont que les caricatures de ce que l'époque produit » (Onfray, 1993, p. 211). Certes, tout

le monde ne marque pas son temps de la même manière. Il y a donc des degrés dans le sublime, concède Onfray. Et, s'il est des existences dont la réussite ne fait aucun doute, une vie apparemment réussie peut être vécue comme un échec dans l'intimité du sujet. Inversement, une existence socialement médiocre peut cacher un accomplissement. On ne voit pas comment le sujet pourrait s'en remettre à autrui pour juger de la valeur de sa vie. Mais le sujet peut-il en décider seul, sans de quelque façon recourir au sentiment d'autrui ? L'idée d'œuvre, sur le plan artistique, intellectuel, politique ou même au sens artisanal, n'implique-t-elle pas un regard extérieur, un jugement extérieur ? C'est dans ce besoin de reconnaissance que peut s'inscrire ce que l'on pourrait appeler, en prolongeant la réflexion de Ricœur sur un terrain qu'il ne renierait pas puisque c'est une problématique qui vient de la théologie et en particulier de la théologie protestante, la problématique de la justification. Il est vrai qu'il s'agit ici d'une justification par les œuvres et non par la foi seule, encore que les œuvres ne soient pas des choses que l'on pourrait considérer indépendamment du sens que les sujets leur donnent.

- 28 Si le jugement de valeur que je porte sur ma propre vie en appelle à une dialectique de l'attestation où j'assume pleinement la responsabilité de ma vie en même temps que j'adresse à autrui une demande de compréhension ou de reconnaissance, ne sommes-nous pas conduits de l'éthique à la morale ? Les prétentions éthiques du Condottiere – qu'évoque Onfray – les nouvelles formes de vie qu'il invente, n'est-il pas amené à les justifier comme formes de vie humainement possibles et même souhaitables ? N'admet-il pas implicitement que les valeurs que le philosophe artiste donne à sa vie doivent être discutées ? Ainsi Onfray présente-t-il, dans la lignée de Nietzsche, ses personnages conceptuels, ces figures emblématiques (le Condottiere, le Dandy...) comme des puissances affirmatives et non réactives. Autrement dit, ils n'agissent pas par rapport aux autres mais en affirmant leurs propres valeurs. Onfray ne cesse de défendre ses figures contre le philistin, le bourgeois ou encore contre la morale chrétienne. Et dans le même temps, il doit prévenir tous les contre-sens qui feraient du Condottiere un homme violent, un tyran. Ainsi, faire œuvre de sa vie, c'est dominer la violence pour la traduire en force, c'est dominer les puissances du chaos pour en faire un tout harmonieux, une forme. C'est tendre l'absolue souveraineté sur soi et non l'aliénation des autres (Onfray, 1993, p. 60).
- 29 Tout se passe comme si les figures du philosophe artiste avaient à se faire reconnaître comme valables, comme si le Condottiere, si peu réactif soit-il, devait malgré tout passer une partie de son temps à se justifier. Or cet examen des prétentions éthiques, c'est précisément ce que Ricœur nomme le moment de la morale. Il faut certes concéder la primauté de l'éthique sur la morale. L'éthique est la visée d'une vie bonne avec et pour autrui dans des institutions justes. Sans cette visée éthique, l'idée même d'existence proprement humaine serait impossible. Mais la visée éthique et les modèles de vie qu'elle propose doivent passer au crible de la raison pratique. C'est le moment de la morale et de ses tests que constituent les maximes kantienne : que se passerait-il si tout le monde faisait comme moi ? Puis-je vouloir que tout le monde fasse comme moi ? Si faire œuvre de sa vie renvoie bien à la singularité, voire à l'exception, puis-je me soustraire aux exigences d'universalité et de réciprocité que me dicte la raison pratique ? En même temps, Ricœur montre bien que, par delà les tests de la raison pratique, il faut toujours revenir de la lettre à l'esprit : savoir dans quel cas le mensonge, bien que contrevenant aux maximes d'universalité, constitue un acte héroïque éminemment éthique, celui du juste qui refuse de livrer à la gestapo la famille

juive qu'il cache dans sa maison. Le moment de la sagesse pratique constitue donc l'interrogation de la norme morale par l'intention éthique. Il s'avère nécessaire pour déjouer les pièges du pharisaïsme.

- 30 L'appréciation de sa vie requiert donc une dialectique entre jugement esthétique, évaluation éthique et norme morale. Nemo a certes vécu une vie extraordinaire, sublime. Mais cette réussite esthétique ne le dispense pas d'un questionnement d'un autre ordre, comme le montre la suite du dialogue. Nemo est certes en délicatesse avec les maximes kantienne. Sa vie de vengeance ne peut-être érigée en exemple pour l'humanité. Mais Cyrus Smith ne condamne pas. Le dernier mot est laissé à Dieu et à l'histoire, disons à l'éthique par delà la morale, mais non par delà le bien et le mal.

Conclusion

Mircea Eliade aurait fait de sa vie une œuvre et Olivier non ? Mais que veut dire faire de sa vie une œuvre ? L'expression est paradoxale parce qu'elle en appelle à deux vocabulaires différents, celui de la *praxis* et celui de la *poiésis* ou de la production. Or il semble difficile tout à la fois de décoller l'œuvre de la vie comme de les rabattre entièrement l'une sur l'autre. Sartre nous a suffisamment averti de la mauvaise foi qu'il y aurait à opérer l'une ou l'autre réduction. Certes, la métaphore de l'œuvre de vie en appelle bien à la finalité sans fin de l'art, ce qui fait de l'œuvre de vie une production bien spécifique, mais l'appel aux catégories esthétiques du beau ou du sublime doit désormais se passer de l'universalité du jugement de goût et s'expose au relativisme. Comment puis-je évaluer l'œuvre de ma vie, comment savoir si effectivement elle constitue une œuvre véritable en l'absence de tout critère autre que ce sentiment tout subjectif d'authenticité ? Comment alors échapper au dérisoire ?

- 31 Je ne peux savoir si ma vie, celle d'Eliade ou celle d'Olivier constituent des œuvres quand tentant de les raconter. Or la perspective narrative oblige à problématiser les caractéristiques esthétiques de l'œuvre : son unité, sa totalité, son harmonie. Elle questionne la sorte d'unité que le moi peut accorder à sa vie et les formes culturelles dans lesquelles il peut ou non l'exprimer. La vie d'Eliade ou celle d'Olivier ne sont-elles pas faites de plusieurs « moi » que l'idée d'œuvre ne rassemble qu'artificiellement ? Inversement, une vie qui ne se donnerait que sous l'aspect de fragments pourrait-elle se prétendre une œuvre ?
- 32 Enfin, ce vocabulaire esthétique s'avère-t-il suffisant pour penser la vie ? Mais rassembler sa vie pour faire apparaître son caractère d'œuvre c'est ressaisir son effort pour exister, attester de soi. Or, cette attestation requiert une dialectique entre responsabilité et reconnaissance ou justification, faite de tensions entre appréciation esthétique, éthique et morale.
- 33 « Faire de sa vie une œuvre », la permanence de cette préoccupation ne doit pas abuser. Elle requiert une signification bien différente dans le contexte du néo-platonisme ou Plotin pouvait concevoir l'unité du vrai, du beau et du bien, dans celui du *Bildungsroman* que portaient encore les idéaux des Lumières et le grand récit émancipateur et aujourd'hui où les critères qui permettraient de penser qu'une vie est belle, qu'une vie est bonne ou encore qu'elle est une « vraie » vie s'avèrent à la fois multiples et incertains. Ce qui demeure est sans doute cette aspiration éthique à une vie digne d'être vécue, qui fasse sens pour moi et si possible pour autrui, qui laisse quelque trace dans le monde ou du moins dans le souvenir de mes proches et dont eux comme moi

pourrions être fiers. Et ce, quelle que soit par ailleurs la faiblesse des critères permettant d'en apprécier la qualité.

BIBLIOGRAPHIE

- Arendt, H. (1983). *Condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy.
- Delory-Momberger, Ch. (2001). *Le Sens de l'histoire, Moments d'une biographie*. Paris : Anthropos.
- Delory-Momberger, Ch. (2004). *Les Histoires de vie, De l'invention de soi au projet de formation* (2^e éd.). Paris : Anthropos.
- Fabre, M. (1994). *Penser la formation*. Paris : P.U.F.
- Fabre, M. (2003). *Le Problème et l'épreuve, formation et modernité chez Jules Verne*. Paris : L'Harmattan.
- Ferry, L. (2002). *Qu'est-ce qu'une vie réussie ?* Paris : Grasset.
- Imbert, F. (1992). *Vers une clinique du pédagogique, un itinéraire en sciences de l'éducation*. Vigneux : Matrice.
- Kant, E. (1965). *Critique de la faculté de juger*. Paris : Vrin.
- Kerlan, A. (2003). *Une Philosophie pour l'éducation*. Paris : E.S.F.
- Lipovetsky, G. (1987). *L'Empire de l'éphémère, La mode et son destin dans les sociétés modernes*. Paris : Gallimard.
- Lipovetsky, G. (1992). *Le Crépuscule du devoir*. Paris : Gallimard.
- Liotard, J.-F. (1979). *La Condition post- moderne*. Paris : Minuit.
- Liotard, J.-F. (1988). *Le Post-moderne expliqué aux enfants*. Paris : Gallimard.
- Meirieu, P. (1996). *Frankenstein pédagogue*. Paris : E.S.F.
- Meirieu, P. (1997). *Le Choix d'éduquer*. Paris : E.S.F.
- Onfray, M. (1993). *La Sculpture de soi, La morale esthétique*. Paris : Grasset.
- Ricœur, P. (1965). *De l'Interprétation, Essai sur Freud*. Paris : Le Seuil.
- Ricœur, P. (1969). *Le Conflit des interprétations, essais d'herméneutique*. Paris : Le Seuil.
- Ricœur, P. (1983). *Temps et Récit I*. Paris : Le Seuil.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Le Seuil.
- Ricœur, P. (1995). *Réflexion faite, Autobiographie intellectuelle*. Paris : Éditions Esprit.
- Sartre, J.-P. (1963). *L'Être et le néant*. Paris : Gallimard.
- Taylor, C. (1994). *Le Malaise de la modernité*. Paris : Les éditions du Cerf.
- Vattimo, G. (1987). *La Fin de la modernité, nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*. Paris : Le Seuil.

Complément bibliographique

Ricœur, P. (1984). Temps et Récit II, La configuration dans les récits de fiction. Paris : Le Seuil.

Ricœur, P. (1985). Temps et Récit III. Le temps raconté. Paris : Le Seuil.

RÉSUMÉS

L'expression « faire de sa vie une œuvre » est devenue un slogan qu'il faut interroger. En effet, si l'on se souvient de la distinction aristotélicienne entre action et production, *praxis* et *poiésis*, ne s'agit-il pas d'une confusion de catégories ? Peut-on concevoir la vie sur le mode de la production ? S'il s'agit bien d'une production artistique, que signifie ici penser la vie sous une modalité esthétique ? N'est-on pas emmené à expliciter les tensions qui ne manquent pas de se manifester entre esthétique, éthique et morale ? Enfin, « faire œuvre de sa vie » suppose d'abord de la déployer sous forme de récit pour pouvoir l'évaluer, ce qui nous conduit à explorer – à la suite de Paul Ricœur – les dilemmes de l'écriture de soi.

The expression “turning life into a work of art” has become a saying that we need to question. If we refer back to Aristotle's distinction between action and production, *praxis* and *poiésis*, then this expression seems to mix two categories. Can we consider life in terms of production? And if the production implied is artistic, what are the implications of considering life from an aesthetic point of view? In such a case, shouldn't we have to explain the arising tensions between ethics, aesthetics, and moral philosophy? Ultimately, “turning ones life into a work of art” supposes primarily turning it into a narrative in order to account for it. This leads to examine dilemmas of “writing about oneself”, raised by Paul Ricœur.

INDEX

Keywords : Aesthetic Moral Philosophy, Bildungsgroman, Ethics, Life Narrative, Training

Mots-clés : Éthique, Formation, Morale esthétique, Récit de vie, Roman de formation

AUTEUR

MICHEL FABRE

Professeur en sciences de l'éducation à l'Université de Nantes – CREN (CREN : Chemin de la Censive-du-Tertre, 44312 Nantes Cedex 3). Courriel : michel.fabre@univ-nantes.fr