

L'AUTEUR DU JOURNAL INTIME

EL AUTOR DEL DIARIO ÍNTIMO

Michel Braud 

Université de Pau et des Pays de l'Adour – ALTER

michel.braud@univ-pau.fr

Fecha de recepción: 21/11/2020

Fecha de aceptación: 05/01/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v4i1.16870>

Résumé : L'auteur, dans sa représentation moderne, apparaît en France au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, et plus nettement encore au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. À peu près à la même époque, un nouveau genre autobiographique émerge dans le contexte occidental : le journal intime. Cet article se propose de faire une approche du fonctionnement de l'auteur dans cette modalité narrative à caractère autobiographique.

Mots-clés : Journal intime ; Journal personnel ; Théorie de l'auteur ; Théorie de l'autobiographie ; Littérature française.

Resumen: El autor, en su representación moderna, aparece en Francia a comienzos de los siglos XVII y XVIII, y aún más claramente al final de los siglos XVIII y XIX. Más o menos en la misma época en la que esto sucede, un nuevo género autobiográfico emerge en el contexto occidental: el diario íntimo. Este artículo se propone realizar una aproximación al funcionamiento del autor en esta modalidad narrativa de carácter autobiográfico.

Palabras clave: Diario íntimo; diario personal; teoría del autor; teoría de la autobiografía; literatura francesa.

L'auteur, dans sa représentation moderne, apparaît en France au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, et plus nettement encore au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, lorsque le droit d'auteur fait l'objet d'une revendication puis d'une série d'institutionnalisations, jusqu'à ce que la loi de 1793 consacre la notion de propriété littéraire et artistique. La construction de cette figure de l'auteur n'est pas dissociable de l'affirmation, à la même époque, d'un sujet philosophique et social : l'individu ne peut devenir un auteur, c'est-à-dire le sujet auquel le discours littéraire doit être rattaché et le sujet responsable de ce discours, qu'à partir du moment où il est reconnu comme être indépendant possédant en lui-même ses raisons d'être, où il a acquis une épaisseur sociale et possède une profondeur intérieure. L'auteur se voit progressivement reconnaître à la fois « le droit à la reconnaissance publique et à la dignité » (Goulemot et Oster 78) et « le génie du "sentiment" » (Diaz 83) ; il sait transcrire ce qu'il éprouve et peut le dire à la face du monde.

Cette figure, qui s'est profondément installée dans le paysage culturel et scolaire au cours du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e, fait l'objet, à la fin des années 1960, d'une série de remises en question. En 1968, Roland Barthes proclame la mort de l'auteur et l'année suivante Michel Foucault se demande : « Qu'est-ce qu'un auteur ? » Cette double récusation doit s'interpréter en relation à un mouvement de contestation de la lecture des œuvres à partir de l'intention de l'auteur, lecture qui s'était imposée dans la tradition critique au cours du XIX^e siècle. Le recours à l'individu créateur pour rendre compte de l'œuvre apparaît à ce moment-là comme une fermeture de l'interprétation et comme une occultation de ses autres dimensions. Et pour Barthes plus particulièrement, le refus du « déchiffrement » de l'œuvre à partir de la connaissance que l'on possède de son auteur s'inscrit dans un mouvement plus ancien et plus large de creusement de la distance entre la création contingente de l'œuvre et l'œuvre elle-même, dans la continuité de Mallarmé :

En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur : écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable [...] atteindre ce point où seul le langage agit, « performe », et non « moi » (*Le Bruissement de la langue* 64).

En cela, Barthes ne fait que reprendre, en une formule qui marquera son époque, un discours qui était déjà assez largement diffusé. Maurice Blanchot ne disait pas autre chose une quinzaine d'années plus tôt dans *L'Espace littéraire* :

L'œuvre d'art ne renvoie pas immédiatement à quelqu'un qui l'aurait faite. Quand nous ignorons tout des circonstances qui l'ont préparée, de l'histoire de sa création et jusqu'au

nom de celui qui l'a rendue possible, c'est alors qu'elle se rapproche le plus d'elle-même. [...] De ce caractère de l'œuvre, c'est Mallarmé qui a eu la plus ferme conscience. « Impersonnifié, le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche de lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant » (258).

Le critique reprend au poète l'image d'une œuvre séparée du geste qui l'a produite, déprise du monde matériel et de ses accessoires, devenue impersonnelle. La littérature est donnée par la médiation d'un homme qui s'efface au profit du volume — du texte devenu objet — manifestant l'absolu dans un monde sans transcendance. On décèlerait ici, si l'on faisait l'archéologie de cette représentation, les traces de la pensée idéaliste allemande et particulièrement du romantisme d'Iéna.

Le mouvement critique qui aboutit à Barthes est aussi favorisé par le mouvement de la production littéraire à la même époque. Pour reprendre la formulation de Michel Foucault, « l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression : elle n'est référée qu'à elle-même » (293), et Samuel Beckett illustre l'indifférence des écrivains eux-mêmes vis-à-vis de la figure de l'auteur. Celui qui écrit ne vise pas à *exprimer* sa subjectivité mais bien plutôt à mettre en scène un discours qui, en quelque sorte, parle de lui-même. Le jeu de signes du Nouveau Roman n'est pas très loin.

La critique littéraire d'inspiration structuraliste qui s'impose en France à partir des mêmes années — en s'appuyant sur les apports théoriques des formalistes russes alors traduits en français — met aussi le sujet entre parenthèses pour conduire une « analyse immanente » (Barthes, *Essais critiques* 251) de l'œuvre, c'est-à-dire pour dégager son organisation abstraite indépendamment de ses conditionnements biographiques et historiques. Comme l'écrit Gérard Genette à propos de la narratologie, « la narratologie n'a pas à aller au-delà de l'instance narrative » (*Nouveau discours du récit* 94). Pour le formuler différemment : le champ d'étude de la narratologie est celui du texte à l'intérieur duquel il est possible de dégager les instances et voix du discours et la structuration temporelle du récit. Cela ne conduit évidemment pas Genette à nier l'existence de l'auteur ni même le fait que l'œuvre désigne la figure individuelle qui l'a produite : « au-delà du narrateur [...] et par divers indices, ponctuels ou globaux, le texte narratif, comme tout autre, induit une certaine idée [...] de l'auteur » (*Nouveau discours du récit* 102). Mais cette évidence ne modifie pas, pour lui, la limite de la poétique littéraire. Reprenant à son compte une formule de W.J.M. Bronzwaer, il affirme en effet : « Le champ de la théorie narrative [je dirais plus prudemment : de la poétique] exclut l'auteur réel » (*Nouveau Discours du récit* 102).

*

Pour autant, il ne paraît plus possible aujourd'hui de penser l'œuvre indépendamment de la figure de l'auteur, et Foucault lui-même a participé à cette reconstruction en déclinant les caractères de la fonction auteur (298). La perception commune d'une œuvre particulière se cristallise autour d'un nom : l'auteur permet de rapporter un ensemble de textes à une figure psychologique et sociale, et ainsi d'en induire une cohérence ; c'est le modèle autour duquel se construit l'image d'une œuvre, « la projection, dans des termes toujours plus ou moins psychologisants, du traitement qu'on fait subir aux textes, des rapprochements qu'on opère, des traits qu'on établit comme pertinents, des continuités qu'on admet ou des exclusions qu'on pratique » (305). Plus près de nous, la critique littéraire a réouvert la réflexion sur la place du sujet dans le processus d'élaboration littéraire. Une lecture d'inspiration linguistique a notamment mis en évidence les limites d'une pensée de l'œuvre déconnectée de ses conditions de production. Comme le souligne Dominique Maingueneau, « considérer le fait littéraire comme "discours", c'est [...] renoncer au fantasme de l'œuvre en soi [...] ; c'est restituer les œuvres aux espaces qui les rendent possibles » (34), c'est-à-dire les rapporter à un sujet qui les produit à chaque fois dans un contexte particulier.

Toutefois, cette nouvelle figure à laquelle l'œuvre est rapportée n'est qu'un pur sujet d'énonciation dans un contexte social donné. Elle ne possède pas d'épaisseur psychologique. Or la dimension proprement psychologique de la création littéraire ne peut non plus être gommée sans négation d'une partie de son sens : « Le fait littéraire ne vit que de receler en lui une part d'inconscience ou d'inconscient » relève Jean Bellemin-Noël qui ajoute : « La tâche que s'est de tout temps assignée la critique littéraire consiste à faire apparaître ce manque ou cet excès » (7). Et parmi les outils disponibles, la psychanalyse permet de reconstruire « le psychisme profond et les modèles de déchiffrement » (7) de l'œuvre. La critique d'inspiration psychanalytique qui se développe dans les années 1970 est toutefois prudente : Jean Bellemin-Noël ne dit pas que cette critique procèdera à l'étude du psychisme profond de l'auteur. Il s'agit bien de conduire une étude du texte, de procéder à une « psychanalyse textuelle » (103) dans la mesure où il n'y a pas identité entre « l'inconscient du texte » et l'inconscient de l'auteur. Pour autant, les essais produits ensuite dans le sillage de ce nouvel intérêt pour la psychanalyse font évoluer cette approche : en 1983, Jean Starobinski étudie le rêve chez Baudelaire en s'appuyant à la fois sur les œuvres poétiques et sur sa correspondance, et en 1987, Julia Kristeva commente « El Desdichado » en s'appuyant sur la biographie de Nerval (151). La condamnation de la psychanalyse par Roland Barthes en 1963 doit donc être interprétée en relation au contexte universitaire de son époque et visait plutôt la psychocritique de Charles Mauron, antérieure à ces développements :

« la critique psychanalytique est encore une psychologie, elle postule un ailleurs de l'œuvre [...], une matière à déchiffrer, qui reste bien l'âme humaine fût-ce au prix d'un vocabulaire nouveau » (*Essais critiques* 250). Les études produites depuis montrent que cette critique sait prendre en compte de façon plus nuancée les apports du textualisme et de la critique biographique, alors qu'elle pouvait à l'époque sembler n'être qu'un nouvel avatar de la seconde et contribuer à la fermeture de l'interprétation des œuvres. Il n'empêche toutefois que l'auteur en tant que tel trouve bien, par la critique psychanalytique, une nouvelle place dans la critique contemporaine.

*

Il faut donc reconnaître les apports des deux approches critiques (intention de l'auteur vs critique immanente) mais on doit immédiatement constater qu'aucune ne semble pouvoir l'emporter sur l'autre en validité, et qu'elles ne semblent pas pouvoir se fondre en une théorie unifiée qui reprendrait les apports de chacune d'elles. Antoine Compagnon a bien tenté de surmonter cette antinomie dans *Le Démon de la théorie*, en avançant que la cohérence interne de l'œuvre présuppose une intentionnalité de la part de l'auteur parce que, affirme-t-il, « le recours à la cohérence ou à la complexité en faveur d'une interprétation n'a de sens qu'en référence à l'intention probable de l'auteur » (109). Mais il semble bien y avoir un raccourci excessif dans cette formule. Ce n'est pas parce qu'on a dégagé « un réseau latent, profond, subconscient ou inconscient » (88) dans une œuvre qu'on peut directement conclure qu'il manifeste l'intention de l'auteur ni même qu'il reflète de façon directe sa personnalité. La cohérence du texte renvoie assurément à un sujet ou du moins à une figure de sujet, à une configuration psychique, mais on ne peut jamais affirmer de façon sûre que cette figure coïncide avec celle de l'auteur — encore moins qu'elle correspond à son intention. Le saut que constitue la création littéraire exclut, au moins pour les genres narratifs fictifs et pour la poésie, qu'on rende compte directement du contenu ou de la forme de l'œuvre par son auteur (De Man). Pour reprendre la formule connue de Marcel Proust, « un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices » (127).

Sans doute devons-nous prendre acte du fait qu'il n'est pas possible, dans l'état actuel de la pensée critique, de dépasser cette antinomie. Sans doute aussi peut-on déplacer la question, et notamment interroger le statut de l'œuvre pour mieux appréhender celui de l'auteur et cerner son intention de faire œuvre. Foucault pose d'ailleurs la question au début de son article : « Qu'est-ce qu'une œuvre ? qu'est-ce donc que cette curieuse unité qu'on désigne du nom d'œuvre ? ». La réponse semble aller de soi mais se révèle plus évasive à l'examen.

Pour la quasi-totalité des titres listés dans les histoires littéraires, la question ne se pose pas vraiment : l'œuvre est le résultat de l'intention de création de son auteur (Balzac projette et rédige le roman intitulé *Le Père Goriot* que nous connaissons), même si, comme on l'a relevé, le sens de son texte lui échappe en partie et ne peut s'expliquer seulement en relation à son intention. La question se complique, comme le relève Foucault, lorsque l'auteur n'est qu'un nom, comme Homère, et ne présente pas les caractères habituels de l'auteur, ou lorsque le texte demeure anonyme comme souvent au Moyen Âge. Une équivoque peut aussi s'introduire lorsque l'écrivain se refuse à composer une œuvre — ou ce que l'on appelle communément ainsi — comme le relève Gérard Genette à propos de Stendhal :

Relation équivoque entre l' « auteur » et son « œuvre » ; difficulté de séparer le texte « littéraire » des autres fonctions de l'écriture et du graphisme ; emprunts de sujets, plagiat, traductions, pastiche ; inachèvement presque généralisé, prolifération des brouillons, des variantes, des corrections, des notes marginales [...] : partout, à tous les niveaux, dans toutes les directions, se retrouve la marque essentielle de l'activité stendhalienne, qui est la transgression constante, et exemplaire, des limites, des règles et des fonctions apparemment constitutives du jeu littéraire (*Figures II* 191).

La question de l'auteur est dans ce cas indissociable de celle du statut littéraire du texte. Si l'intention de l'auteur ne fait pas vraiment défaut, elle se dérobe pourtant sans cesse, se révèle voilée, flottante, incertaine, prise dans les jeux de l'auteur avec la littérature et ses frontières.

*

La question semble aussi perdre de sa consistance avec les genres autobiographiques dans la mesure où l'auteur est omniprésent dans le texte et nécessaire à la compréhension du texte. L'autobiographe se présente comme l'auteur et entend faire œuvre par le récit de son expérience : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi » écrit Jean-Jacques Rousseau en ouverture des *Confessions* (5). Le pacte autobiographique identifié par Philippe Lejeune conforte cette place de l'auteur en affirmant l'identité commune de l'auteur, du narrateur et du personnage, perceptible dans le nom propre : « le pacte autobiographique, c'est l'affirmation dans le texte de cette identité, renvoyant en dernier ressort au nom de l'auteur sur la couverture » (26). La lecture du texte autobiographique construit une figure de l'auteur indispensable à son interprétation : on ne peut pas lire ce type de texte sans convoquer la représentation de celui qui a vécu et raconte l'expérience narrée. La lecture blanchottienne de l'œuvre littéraire indépendante de son auteur, évoquée ci-dessus, apparaît alors n'avoir de pertinence que pour la fiction

et dans une certaine mesure pour la poésie : ces deux modes instaurent une rupture entre l'expérience quotidienne et sa représentation artistique alors que les genres autobiographiques actent leur continuité.

Pour autant, cette lecture n'est pas sans avoir aussi ses zones d'ombre. L'identité auteur-narrateur-personnage comporte une part d'illusion que dénonce Paul de Man. Selon lui, l'assimilation du personnage au narrateur et à l'auteur est faussement transparente. La figure de l'auteur dans l'autobiographie est plus complexe, prise dans une relation tropologique. La parole autobiographique est une prosopopée : « la fiction d'une voix d'outre-tombe » (116). L'auteur est à la fois celui qui signe le texte (c'est un corps et une instance sociale dans le monde) et une voix qui émane d'une figure absente. L'assignation du récit au référent n'est jamais pleine ; la voix est toujours faillée, à interpréter en relation à la perte de soi-même dans le temps et dans l'absence que provoque le discours. Le je n'est jamais complètement à la fois le personnage et son auteur. Dans la continuité de la pensée de Blanchot, l'écriture de soi, chez de Man, est une forme de deuil de la présence.

*

Le journal intime n'échappe pas à cette tension entre la référence au réel et le discours figuré de la prosopopée, ce que Gérard Genette appelle le « tourniquet » (*Figures III* 50) entre les deux formes de représentation. Les diaristes sont d'ailleurs nombreux à relever la distance qu'introduit le regard qu'ils portent sur eux-mêmes, comme s'ils se voyaient vivre « sub specie aeterni » selon la formule de Spinoza que répète Henri-Frédéric Amiel (*Journal intime*, VI : 610). Le je dont ils relisent l'histoire au fil des notes est un personnage de récit qu'ils ne reconnaissent pas.

Le journal a aussi comme caractère particulier de ne pas être toujours une œuvre, et même de ne pas être, à l'origine, écrit en vue de constituer une œuvre. On sait que l'écriture de soi quotidienne s'est développée en France à partir de la fin du XVIII^e siècle comme la sécularisation d'une pratique d'examen de conscience répandue dans l'espace protestant et qu'elle s'est diffusée assez largement dans les décennies qui ont suivi sous la forme du relevé et de l'analyse des événements du jour. Des jeunes femmes (Madame de Krüdener, Lucile Desmoulins) et hommes (Nicolas Rétif de la Bretonne) ont tenu le leur dans les années 1780-1790 comme une pratique personnelle d'enregistrement des faits marquants de leur existence, et d'éclaircissement de leurs mouvements intérieurs et sentiments personnels. Pour Rétif de la Bretonne, une perspective littéraire se mêle, il est vrai, rapidement à cette finalité personnelle, même si elle ne donnera pas lieu à une publication du journal par l'auteur lui-même.

Cette pratique d'écriture s'est développée au cours du XIX^e siècle et a été rendue publique, sous la forme de journaux publiés en volumes, à partir des années 1855-1860 (Eugénie et Maurice de Guérin) et surtout dans les années 1880. Les deux dernières décennies du XIX^e siècle ont en effet vu paraître les journaux d'Henri-Frédéric Amiel (1883-84), Marie Bashkirtseff (1887), Edmond et Jules de Goncourt (1887-1896), Jules Michelet (1888), Stendhal (1888), Nicolas Rétif de la Bretonne (1889), Eugène Delacroix (1893-95) et Benjamin Constant (1895). Ces textes sont lus par les diaristes de la génération suivante, comme Pierre Louÿs, Julien Green, André Gide ou Marie Lenéru.

Le statut, littéraire ou non, des textes publiés est très variable, voire incertain. Le journal d'Amiel est immédiatement lu par la critique comme une œuvre qui fait bouger la frontière de ce qui était jusque-là admis comme littéraire ; celui de Marie-Bashkirtseff est encensé quelques années plus tard, en 1891, par Maurice Barrès qui y reconnaît une esthétique de l'exaltation. En revanche, celui d'Eugénie de Guérin est reçu comme un document d'éducation morale, tout comme celui de Marie-Edmée Pau. Entre ces extrêmes, les journaux de Michelet, de Rétif de la Bretonne ou de Constant semblent relever autant du document humain ou historique que de l'œuvre littéraire.

*

En même temps que le nombre des journaux publiés augmente, le statut du diariste se complexifie. Au début du XX^e siècle, Élisabeth Leseur fait son examen de conscience et trace au fil des jours l'histoire de son âme dans le journal qui sera publié par son mari après sa mort. Quelques décennies plus tard, Marguerite Poiré raconte dans son Journal d'exil d'une jeune Lorraine dans les Sudètes 1943-1945 les circonstances dans lesquelles elle a été déplacée de Lorraine en Allemagne comme main d'œuvre contrainte, pour avoir refusé de prendre la nationalité allemande pendant la Seconde Guerre mondiale. Plus près de nous et dans un autre ordre d'idées, Johann Heuchel, atteint par la mucoviscidose, rédige de 19 à 21 ans son journal pour témoigner de son expérience de la maladie. Ces diaristes ont écrit pour conserver la trace d'une expérience et, de façon plus ou moins explicite, pour témoigner de cette expérience, même si aucun n'a publié lui-même son journal, soit que celui-ci ait été publié de façon posthume (Leseur, Heuchel) soit que l'édition ait été prise en charge par quelqu'un d'extérieur à sa rédaction (Poiré). Le diariste abandonne à d'autres la possible publication, c'est-à-dire le passage du texte privé au document édité ; il est l'auteur du livre publié mais sans avoir manifesté explicitement le désir de publication, c'est-à-dire sans avoir eu d'intention explicite de le communiquer. Et le texte demeure hors de la littérature, c'est-à-dire hors de la tradition des grands et petits auteurs reconnus comme tels par l'histoire littéraire

et plus largement par les institutions légitimantes. En ce sens, s'ils sont donc bien les auteurs de leur journal, ces diaristes ne sont pas des auteurs au sens que Barthes donnait à ce mot.

*

À côté de ces journaux transcrivant une expérience particulière et publiés comme témoignages, il faut placer les journaux écrits avec une visée personnelle d'éclaircissement intérieur et de conservation mémorielle, et progressivement reconnus par leur auteur comme possédant une valeur littéraire. Dans ses premiers cahiers, Amiel écrit pour mener son examen de conscience la plume à la main, dans l'objectif d'un progrès personnel moral et religieux ; puis l'influence calviniste s'estompe et le journal est progressivement tenu pour lui-même, sans finalité extérieure. Le diariste observe sa vie au quotidien et il enregistre le flux de son existence, comme il le constate lui-même :

[Mon journal] est assez ennuyeux, par son éternelle préoccupation personnelle et moralisante. [...] Être plus concret dorénavant ; indiquer davantage les faits et les situations. — Ainsi notons l'inauguration de mes splendides pantoufles, et de mon beau gilet de velours écossais, l'achat de beaucoup de livres [...] (*Journal intime* 593).

Amiel écrit en retrait de la communication sociale, sans intention de publication. Michel Foucault observe qu' « une lettre privée peut bien avoir un signataire ; elle n'a pas d'auteur » (302) ; comme la correspondance privée, le journal tenu pour soi-même est un écrit ordinaire qui n'a pas d'auteur.

Très rapidement toutefois, le diariste relève une autre intention dans son projet d'écriture. Il a en effet fait lire quelques-uns de ses cahiers à des amies qui les ont appréciés, et il s'interroge sur leur postérité :

Depuis que la lecture de quelques-uns de ces 42 cahiers a fait du bien à deux personnes, j'y ai vu comme une justification de ma manie et comme une raison d'être pour ces milliers de feuillets, que je barbouille depuis treize ans. En tout cas, ils m'ont aidé à passer les années, à parvenir tant bien que mal à mes 38 ans, et à laisser quelque part une trace au moins de mon existence. Serviront-ils plus tard à quelque but plus général ? à la psychologie, à la morale, à la curiosité ? je l'ignore. Tout le monde écrit son journal. Je ne suppose donc pas que celui-ci ait plus d'intérêt que beaucoup d'autres. Pourtant, si on en tire un ou deux volumes dans le genre des *Grains de Mil* ou des *Pensées genevoises* (de Roget), ces pages n'auront pas été tout à fait perdues (*Journal intime* 1045).

La communication du journal à une personne de confiance ouvre une brèche dans le retrait initial ; une destination extérieure à soi est envisagée, encore réduite mais peut-être plus large à l'avenir. C'est d'ailleurs la rêverie qui émerge dans les lignes qui suivent : le journal est d'abord écrit pour soi, il permet de vivre, mais il constitue bien une trace

de son existence laissée à la postérité. Cette trace doit, pour être lisible, pour devenir un livre, répondre à plusieurs critères. Servir un but général d'abord, parce qu'il n'y a pas, dans le champ littéraire de l'époque, de littérature du particulier : toute littérature a une visée générale. Relever, ensuite, de l'une des finalités reconnues : la connaissance de l'esprit humain (la psychologie), l'élévation morale (la morale) ou le divertissement (la curiosité). Avoir, enfin, une extension limitée (un ou deux volumes) pour rentrer dans les cadres éditoriaux de l'époque. Les exemples qu'il donne sont d'ailleurs éclairants : *Grains de Mil* est un recueil composé par Amiel lui-même et publié quelques années plus tôt, qui présente dans sa seconde partie des « Pensées, expériences, tableaux, jugements, maximes » (*Grains de Mil* 107) reprenant des fragments de son journal. Rien d'intime dans ces notations publiées : il s'agit plutôt de réflexions morales ou religieuses sur des sujets divers, ou plus rarement des descriptions poétiques sur des spectacles de la nature. Les *Pensées genevoises* de François Roget sont encore plus distanciées et uniquement à tonalité morale et religieuse. On voit que ces références ne sont que des modèles lointains de ce que pourrait être une édition même fragmentaire de son journal qui en respecte le ton, qui en conserve la chair, qui offre véritablement l'histoire de son existence.

Le journal intime d'Amiel, au moment de l'écriture, n'est donc pas en soi un livre ; ce n'est pas une œuvre qui conférerait au diariste le statut d'auteur ; c'est un texte, à l'origine privé, à partir duquel une œuvre peut être composée par quelqu'un d'autre et après sa mort puisque Amiel envisage qu' « on en tire un ou deux volumes », ce qui laisse entendre que ce ne sera pas lui qui le fera. Le diariste qui continue à accumuler les notes quotidiennes, projette une œuvre possible mais ne travaille pas à sa réalisation.

Amiel sera donc post mortem l'auteur d'un texte qu'il n'a pas composé, pour lequel, même, ses intentions sont multiples et quelque peu brouillées. L'un des points les plus surprenants dans cette démarche, qui laisse bien voir qu'Amiel refuse de se placer dans la position de l'auteur, est le fait qu'en laissant le choix des notes à l'éditeur des volumes dont il rêve, il lui laisse aussi la composition du recueil, c'est-à-dire la réalisation de l'œuvre. Or le ton d'ensemble peut être très différent selon l'intention de celui qui choisit les notes. La première édition (*Fragments d'un journal intime*) ne se détache d'ailleurs pas entièrement du modèle réflexif qui caractérisait ses *Grains de Mil* et les *Pensées genevoises* de François Roget, même si diverses notations introduisent l'écho d'une subjectivité. L'œuvre se trouve donc, du fait des choix de l'éditeur, en décalage par rapport au texte du journal intime. Les éditions suivantes rendront davantage justice à la variété de tons et de sujets de ce texte, jusqu'à l'édition intégrale (*Journal intime*).

*

Les écrivains-diaristes de la génération suivante assument eux-mêmes la transformation de l'écriture privée en œuvre — et se revendiquent comme l'auteur de leur journal. Léon Bloy, André Gide ou Julien Green tenaient un journal dans une visée personnelle comparable à celle d'Amiel jusqu'à ce qu'à l'occasion d'une relecture, ils soient saisis par son intérêt littéraire. « Voilà une œuvre toute faite et d'un intérêt surprenant » (*Journal inédit* 1307), relève Bloy quand il décide de composer un volume à partir du journal qu'il tient depuis trois ans. L'écriture pour soi se charge alors après coup d'une intention littéraire. L'auteur se met d'ailleurs en scène dans le journal qu'il publie, en choisissant les extraits pour souligner sa figure de réprouvé dans une société qui ne le comprend pas, et d'imprécateur des ignominies du monde, pour crier sa quête de pèlerin de l'Absolu. Il se compose une figure d'auteur en cohérence avec celle que le public possède déjà de lui, et en accentue la violence. Sous des modalités différentes, un travail de recomposition pourrait être mis en évidence dans les journaux de Gide ou de Green. Lorsque le journal est publié par son auteur lui-même, sa figure est une construction comparable à celle qu'effectue l'autobiographe dans le récit de soi rétrospectif : l'écrivain élabore son autoportrait en vue d'une finalité esthétique et sociale.

À la différence de l'autobiographie rétrospective, toutefois, le journal intégral qui finit en général par être publié, souvent longtemps après la mort de l'auteur, donne une image sensiblement différente de celle que l'écrivain avait voulu donner de lui-même. « Le journal inédit fait une large place au temps passé à des activités vaines ou triviales et laisse aussi plus librement transparaître les déchirements secrets d'une conscience en proie à des tourments incessants » observe Pierre Glaudes en introduction au *Journal inédit* de Léon Bloy (XVI). Les notations quotidiennes demeurent prises dans les événements du quotidien, dans la trame sans direction de la vie ordinaire. Alors que l'édition de l'auteur offrait une représentation de lui-même élaborée, brossait un autoportrait avec le recul des années, l'édition intégrale posthume en propose une soumise à la vie ordinaire et aux humeurs des jours. La figure de l'auteur s'en trouve parfois renversée : le *Journal intégral* de Julien Green a révélé la place de la sexualité dans ses notes quotidiennes, dimension qu'il avait gommée de son vivant. L'équilibre thématique et esthétique du journal s'en trouve entièrement modifié : le journal anthume était celui d'un écrivain catholique dans lequel ne perçait que ponctuellement, et de façon très allusive, la question du plaisir physique ; l'édition intégrale développe sa quête quotidienne de nouvelles rencontres, son attention fiévreuse au physique des hommes et parfois le détail des scènes d'amour. Les deux éditions du journal — avec d'un côté l'écriture de l'œuvre romanesque et les sociabilités littéraires et de l'autre l'expression détaillée du désir et du plaisir physique — opposent deux figures d'auteur, l'une maîtri-

sée pour le public de ses romans, l'autre beaucoup plus libre, visionnaire même quant à la place du désir et du plaisir dans la littérature personnelle.

*

Le statut du diariste comme auteur semble présenter un aboutissement à la fin du XX^e siècle, lorsque le diariste se fait reconnaître de son vivant comme auteur par la publication de son journal. En effet, en dehors des premiers diaristes publiés de façon posthume, comme Amiel, qui connaissent la notoriété après leur mort par leur journal, tous ceux qui suivent ont acquis une certaine célébrité par d'autres œuvres, en général fictionnelles, avant de publier leur journal de leur vivant. Bloy est l'auteur du *Désespéré et de la Femme pauvre* avant d'être celui du *Journal* ; Gide celui de *Paludes* et des *Nourritures terrestres* ; Green celui de *Mont-Cinère* et d'*Adrienne Mesurat*... L'auteur du journal demeure d'abord, lors de la publication de ses notes personnelles, celui de l'œuvre romanesque. Ce n'est que lorsque l'histoire littéraire a décanté l'importance des textes que l'on peut lire Bloy d'abord comme l'auteur du journal, Green et Gide autant comme celui de leurs journaux que de leurs romans.

Il faut attendre Charles Juliet, en 1978, pour que le journal soit vraiment une première œuvre, celle par laquelle un écrivain est reconnu comme tel de son vivant et débute une carrière littéraire. Le journal, depuis la fin du XIX^e siècle, servait une figure d'auteur déjà reconnu et lui donnait la profondeur de l'expérience, la caution du réel ; ce n'était encore qu'une œuvre par défaut, une œuvre secondaire qui participait à la construction de la figure de l'auteur. Avec Juliet, un journal impose l'intime, et plus précisément pour lui l'aveu du désespoir et de la tentation suicidaire, comme une œuvre. Une voix s'impose par le ressassement d'une angoisse de vivre insurmontable, en des notes brèves, dépouillées, allusives, et dessine, au long des entrées journalières, le profil d'un auteur qui n'existe que par ses réflexions intimes. Cette figure s'étoffera pour lui, dans les années suivantes, avec la publication de récits autobiographiques et de recueils poétiques.

Pour autant, Juliet acquiert une notoriété d'écrivain avec un journal qu'il avait tenu au début pour lui-même, comme avant lui tous les écrivains qui avaient publié le leur. À la même époque, dans le dernier quart du XX^e siècle, se développe la figure de l'écrivain-diariste qui projette l'écriture du journal, *dès l'origine*, comme une œuvre. Pour Bloy, Gide, Green ou Juliet, le projet d'écriture initial du journal ne pouvait pas être rapporté directement à une finalité littéraire et la publication du premier ou des premiers volumes marquait souvent un tournant : le journal était à partir de ce moment-là écrit pour la publication. Avec Renaud Camus apparaît une autre pratique. Cet auteur connaît déjà

une certaine célébrité quand il publie ses premiers volumes de journal, *Journal d'un voyage en France* en 1981 et *Journal romain* en 1988 : *Tricks*, en 1979, avait été préfacé par Roland Barthes. En revanche, chez lui, le journal n'est jamais écrit pour soi : il est dès le commencement œuvre projetée. L'écriture intime — intégrant l'intériorité et la sexualité — résulte bien d'une intention de faire œuvre. Camus en a d'ailleurs exploité largement la veine, en publiant une trentaine de volumes et en ravivant sa célébrité par une polémique dans l'un d'eux (*La Campagne de France*), en 2000.

*

Sur un peu plus d'un siècle et demi, de 1850 à nos jours, le journal éclaire de côté la place et le fonctionnement de la figure d'auteur en relation à l'œuvre. Le diariste n'est pas, à l'origine, un *écrivain* et conserve un statut ambigu après la publication de son journal : il n'est pas assimilable à celui de l'œuvre fictionnelle ou poétique ni même à l'autobiographe de type Rousseau. Son journal ne résulte pas, comme les autres textes autobiographiques, d'une intention narrative permettant à son auteur de revendiquer une identité face au monde mais conserve une forme d'instabilité, comme s'il conservait certains caractères de l'écriture privée, comme s'il n'était pas entièrement écrit pour le public ou que le public le lisait par-dessus l'épaule du diariste.

C'est que l'intention du diariste est largement ambivalente : l'écriture pour soi tend toujours, plus ou moins explicitement, vers un public figuré mais sans que la relation du diariste à lui-même en paraisse affectée. D'où la tentation récurrente du diariste de déléguer l'édition de son texte à un exécuteur testamentaire, ou de reprendre lui-même son texte après coup : l'auteur du volume publié n'est pas exactement celui qui a écrit. L'intention qui préside à l'écriture et celle qui organise la publication se trouvent dissociées. Ce n'est que progressivement, au fur et à mesure que le journal s'impose dans le champ littéraire que le diariste finit par être reconnu pleinement comme auteur, et qu'un écrivain peut projeter dès l'origine l'écriture de son journal pour faire œuvre. Le journal devient un genre comme les autres, ou presque comme les autres, et le diariste un auteur. Comme les autres parce que de nombreux auteurs survivent davantage ou autant par leur journal que par leur œuvre fictionnelle (les Goncourt, Bloy, Léautaud, Claude Mauriac...) ; presque comme les autres parce que si la fin du XX^e siècle connaît quelques diaristes célèbres, aussi différents qu'ils soient (Annie Ernaux, Hervé Guibert, Charles Juliet, Renaud Camus...), il ne semble pas y en avoir encore au XXI^e qui se soient imposés par ce genre comme eux (Braud 2020). Peut-être le journal est-il voué à demeurer un genre des marges de la littérature, toujours un peu en-dehors de la littérature reçue, parce qu'il tient à la fois à l'existence

et à la durée d'une vie, parce qu'il ne peut s'écrire qu'au long du temps. L'écriture intercalée, selon la caractérisation genettienne, ne compose une figure d'auteur que sur le temps long et le soumet aux aléas de l'existence — à la différence du récit rétrospectif qui en offre le profil ou le portrait.

Références bibliographiques

Amiel, Henri-Frédéric. *Grains de mil : Poésies et pensées*. Genève-Paris, Joël Cherbuliez, 1854.

_____. *Fragments d'un journal intime*. Paris, Sandoz et Thuillier, 1883-1884.

_____. *Journal intime*. 12 vols. Lausanne, L'Age d'Homme, 1976-1994.

Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1981.

_____. *Le Bruissement de la langue : essais critiques IV*. Paris, Seuil, 1993.

Bellemin-Noël, Jean. *Psychanalyse et littérature*. Paris, PUF, 1978.

Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1973.

Bloy, León. *Le Pèlerin de l'Absolu (1910-1912)*. Paris, Mercure de France, 1914.

_____. *Journal inédit I*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1996.

Braud, Michel. *La Forme des jours*. Paris, Seuil, 2006.

_____. « "Le présent du monde": Perspectives sur le journal d'écrivain du XIX^e siècle au XXI^e siècle ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, no.1, 2020, pp. 159-174.

Camus, Renaud. *La Campagne de France : Journal 1994*. Paris, Fayard, 2000.

Compagnon, Antoine. *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*. Paris, Seuil, 2001.

De la Bretonne, Rétif. *Mes Inscriptions*. Paris, Manucius, 2006.

De Man, Paul. « Ludwig Binswanger et le problème du moi poétique ». *Les Chemins actuels de la critique*, Georges Poulet (ed.), Paris, UGE, 1968, pp. 77-103.

_____. « Autobiography as De-facement ». *MLN*, no. 5, vol. 94, 1979, pp. 919-930.

Diaz, José-Luis. « La notion d' "auteur" (1750-1850) ». *Une histoire de la "fonction-auteur", est-elle possible ?*, Nicole Jacques-Lefèvre, Frédéric Regard (eds.). Saint-Etienne, Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2001, pp. 169-190.

Foucault, Michel. *Philosophie : Anthologie*. Paris, Gallimard, 2005.

Genette, Gerard. *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.

_____. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.

_____. *Nouveau Discours du récit*. Paris, Seuil, 1983.

Glaudes, Pierre. « Introduction ». *Journal inédit I*, Léon Bloy, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1996, pp. I-XXIV.

Goulemot, Jean-Marie et Daniel Oster. *Gens de lettres, écrivains et bohèmes : L'imaginaire littéraire 1630-1900*. Paris, Minerve, 1992.

Heuchel, Johann. *Je vous ai tous aimés : Journal*. Paris, Seuil, 1998.

Kristeva, Julia. *Soleil noir : Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard, 1987.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.

Leseur, Elisabeth. *Journal et pensées de chaque jour*. Paris, De Gigord, 1917.

Maingueneau, Dominique. *Le Discours littéraire : Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin, 2004.

Pau, Marie-Edmée. *Le Journal de Marie-Edmée*. Paris, Plon, 1876.

Poiré, Marguerite. *Mes Années volées : journal d'exil d'une jeune Lorraine dans les Sudètes 1943-1945*. Paris, Cendres, 2001.

Proust, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. Paris, Gallimard, 2006.

Roget, François. *Pensées genevoises : Aperçus sur l'âme, la vie et la société*. Genève et Paris, Joël Cherbuliez, 1859.

Rousseau, Jean-Jacques. *Œuvres complètes I*. Paris, Gallimard, 1959.

Starobinski, Jean. *L'Encre de la mélancolie*. Seuil, 2012.