

***LE JOURNAL FICTIF COMME PROCÉDE NARRATIF
DANS QUELQUES ROMANS FRANÇAIS DE 1900 A 1980***

**Thèse
présentée
à la Faculté des études supérieures
de l' Université LAVAL
pour l'obtention
du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)**

**Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL
QUEBEC**

JUIN 1997



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

Our file *Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

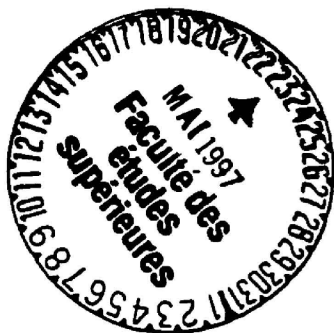
0-612-25444-5

Canada

Faculté des études supérieures

Ce 21^e jour du mois de Mai 1997, les personnes soussignées
leur qualité de membres du jury de la thèse de Jeanne Lucilia Ndo-Bé
ont assisté à la soutenance de cette thèse.

NOMS	UNIVERSITÉ	SIGNATURE
<u>Clément Moisan</u>	<u>Laval</u>	
<u>Fernando Lambert</u>	<u>Laval</u>	
<u>Michel Tétu</u>	<u>Laval</u>	
<u>Fernand Roy</u>	<u>UQAC</u>	



Le journal fictif demeure un vaste champ de recherche sous-exploité. Cette constatation nous a conduit à examiner en profondeur cette littérature désormais prolifique. En devenant un document public, le journal a dû subir bon nombre d'apprêts et de transformations qui l'ont éloigné de sa vocation initiale. Consciente de cette situation, nous avons mené une enquête diachronique afin de déceler quels traits subsistaient ou disparaissaient dans le journal fictif entre 1900 et 1980. L'analyse narratologique des principales figures narratives a permis d'établir trois périodes majeures au cours desquelles le journal devenait, tour à tour, remise en question, mise au point existentielle et enfin, instrument d'immortalisation. De telles transformations n'ont pas pu s'accomplir brutalement. Elles sont, au contraire, le fruit d'une longue élaboration. L'histoire littéraire permet en dernier ressort, de comprendre que le journal fictif a été influencé par le courant progressiste qui a secoué le roman depuis Proust.

Cette analyse est née d'un double constat. Nous avons remarqué que le journal fictif figure parmi les formes narratives les plus en expansion de ce siècle, tant dans le domaine français qu'étranger. Mais, malgré la prolifération du journal intime, la critique et la recherche ne lui ont accordé, jusqu'alors, qu'un intérêt mineur. La complexité du genre n'encourage pas les recherches. C'est dans ce domaine que nous avons choisi de travailler.

Notre étude a porté, de ce fait, sur le journal fictif français de 1900 à 1980. Nous avons décidé de faire une analyse diachronique pour pouvoir suivre l'évolution du journal durant ce siècle. Pour ce faire, il nous a fallu découper le corpus à notre disposition, en trois parties. La narratologie a permis d'identifier les figures narratives les plus récurrentes d'une partie à l'autre. L'analyse approfondie de ces mêmes figures a mis en évidence une première phase de transformations. Durant cette première période, la pratique du journal devenait le prétexte à une remise en question des actes du scripteur. Au terme du processus, celui-ci prenait la résolution de reformer son existence qu'il jugeait non conforme à l'éthique. La deuxième période a dévoilé, quant à elle, une nouvelle dimension du genre. Le diariste ne jugeait plus la manière dont il avait mené son existence. Le journal prenait, au contraire, le relais de l'Histoire, il retraçait désormais l'itinéraire global du rédacteur, déterminait sa part d'implication dans les événements marquants de son époque. Enfin, au cours de la dernière période, le récit n'est plus exclusivement concentré sur le diariste. Le journal met plutôt l'accent sur un autre personnage que le diariste veut faire connaître et en perpétuer la mémoire.

En somme, l'analyse des catégories narratives a permis de mettre au point des catégories génériques. Contre toute attente, la recherche des traits fondamentaux du journal a débouché sur l'identification de caractéristiques appartenant à d'autres genres. À partir de là, il a été possible de conclure à ces sous-genres. L'histoire littéraire a fourni une réponse à ces mutations. Le journal n'est, semble-t-il, pas resté en marge de toutes les réformes qui ont affecté le roman au 20^e siècle.

AVANT-PROPOS

Ce document est dédié à ma mère, madame Caroline Owanga, en reconnaissance des valeurs qu'elle a si bien su m'inculquer.

Je remercie par cette même occasion, mon directeur de recherche, monsieur Clément Moisan, pour sa patience et ses précieux conseils tout au long de ce travail. Mes remerciements vont aussi à mon époux, Nestor Melary De Boucka, ainsi qu'au Fonds de soutien pour la recherche de l'Université Laval, pour leur contribution morale et financière.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
--------------------	---

PREMIÈRE PÉRIODE - 1900-1936

CHAPITRE 1 CONFESSION PROFANE ET CONFESSION MYSTIQUE.....	7
1.1 RÉCITS À NIVEAUX ET À POINTS DE VUE FIXES ET VARIABLES.....	11
1.2 NARRATEURS AUTODIÉGÉTIQUES.....	24
1.3 LA DESTINATION DU JOURNAL À SOI ET À AUTRUI.....	29
1.4 LA MISE EN ABYME.....	36
1.5 LE JOURNAL-CONFESSION.....	43
CHAPITRE 2 LES INCIDENCES TEMPORELLES DES CONFESSIONS DANS LE JOURNAL : LE DÉCALAGE ENTRE TEMPS DE LA NARRATION ET TEMPS DE L'HISTOIRE.....	57
2.1 LE JOURNAL COMME DISCOURS.....	58
2.2 LA NARRATION INTERCALÉE.....	75
2.3 L'ELLIPSE TEMPORELLE.....	85
2.4 LES ANALEPSES INTERNES ET EXTERNES.....	93

DEUXIÈME PÉRIODE - 1942-1959

CHAPITRE 3 LES MÉMOIRES.....	104
3.1 RÉCITS À UN NIVEAU ET À FOCALISATION INTERNE FIXE.....	107
3.2 NARRATEURS AUTODIÉGÉTIQUES ET HOMODIÉGÉTIQUES.....	114
3.3 LA DESTINATION DU JOURNAL À SOI-MÊME.....	119
3.4 LA MISE EN ABYME.....	127
3.4.1 La mise en abyme fictionnelle.....	127
3.4.2 La mise en abyme textuelle.....	132
3.5 LE JOURNAL-MÉMOIRES.....	138

CHAPITRE 4	LES INCIDENCES TEMPORELLES DES MÉMOIRES DANS LE JOURNAL : LE DÉCALAGE ENTRE TEMPS DE L'HISTOIRE ET TEMPS DE LA NARRATION.....	151
4.1	DISCOURS ET RÉCIT.....	152
4.2	LA NARRATION INTERCALÉE	166
4.3	LES ANALEPSES INTERNES ET EXTERNES.....	175
4.4	LES ELLIPSES TEMPORELLES.....	182

TROISIÈME PÉRIODE - 1962-1980

CHAPITRE 5	LA BIOGRAPHIE ET L'AUTOBIOGRAPHIE.....	191
5.1	RÉCITS À NIVEAUX ET À POINTS DE VUE MULTIPLES.....	198
5.2	NARRATEURS HOMODIÉGÉTIQUES ET AUTODIÉGÉTIQUES.....	208
5.3	LA DESTINATION DU JOURNAL À AUTRUI.....	216
5.4	LA MISE EN ABYME.....	224
5.5	LE JOURNAL-AUTOBIOGRAPHIE-BIOGRAPHIE.....	228
CHAPITRE 6	LES INCIDENCES TEMPORELLES DE LA BIOGRAPHIE ET DE L'AUTOBIOGRAPHIE DANS LE JOURNAL : LE DÉCALAGE ENTRE TEMPS DE L'ÉCRITURE ET TEMPS DE L'HISTOIRE.....	246
6.1	LE JOURNAL COMME DISCOURS.....	247
6.2	LA NARRATION INTERCALÉE	254
6.3	LES ANALEPSES INTERNES ET EXTERNES.....	260
CONCLUSION	272
BIBLIOGRAPHIE	279

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES DANS L'ANALYSE

Par ordre chronologique

JFC	Le journal d'une femme de chambre
JS	Journal de Salavin
CSV	Claudine s'en va
JAOB	Le journal de A. OB
NV	Le nœud de vipères
JCC	Journal d'un curé de campagne
P1880	Paulina 1880
ET	L'étranger
BT	Un beau ténébreux
EMT	L'emploi du temps
JV	Journal du voleur
JB	Journal d'une bourgeoise
JQM	Journal à quatre mains
VLP	Vendredi ou les limbes du Pacifique
PG	Les portes de Gubbio
LDA	L'île d'un autre

Par ordre alphabétique

BT	Un beau ténébreux
CSV	Claudine s'en va
EMT	L'emploi du temps
ET	L'étranger
JAOB	Le journal de A. OB
JB	Journal d'une bourgeoise
JCC	Journal d'un curé de campagne
JFC	Le journal d'une femme de chambre
JQM	Journal à quatre mains
JS	Journal de Salavin
JV	Journal du voleur
LDA	L'île d'un autre
NV	Le nœud de vipères
P1880	Paulina 1880
PG	Les portes de Gubbio
VLP	Vendredi ou les limbes du Pacifique

INTRODUCTION

Le journal intime n'est pas un phénomène nouveau en littérature. Au départ, c'est une écriture menée en marge de toute activité littéraire et qui n'aboutit à aucune consécration. Cependant, au XIX^e siècle avec la révolution industrielle et le triomphe de l'individualisme, le sous genre connaît un essor prodigieux. Mais il acquiert ses lettres de noblesse à cause de la publication de journaux intimes de personnalités influentes, d'auteurs consacrés, tels que Amiel, Maine de Biran, Gide, Stendhal, etc. Peu à peu le genre journal se répand de plus en plus, jusqu'à devenir pratique courante. Le journal devient, par la force des choses, un discours exploité par le roman au même titre que la correspondance, l'autobiographie et même, phénomène plus rare, la poésie. Ce journal «mimé» par le roman n'est évidemment pas réel. Le diariste et tous les événements racontés sont imaginaires. C'est pourquoi nous utiliserons le terme «journal fictif» au cours de l'analyse.

Dans un roman traditionnel, il y a un héros, des personnages en interrelation les uns avec les autres, une intrigue qui se déroule au fil du récit. Dans un journal fictif, il existe un diariste (très souvent le héros), mais au lieu d'y

trouver une intrigue ramassée, nous avons une série de péripéties et d'anecdotes qui se développent de manière désordonnée. Notre étude se propose donc d'analyser le journal fictif avec ou sans paratexte.

Plusieurs raisons ont motivé le choix de cet objet d'étude. À première vue, le journal intime se présente comme un important champ de recherche à cause de l'abondance des journaux fictifs depuis plus d'un siècle. Il s'agit là d'un phénomène non négligeable. On ne peut rester indifférent devant le fait que bon nombre d'écrivains ont usé et abusé de ce genre. Gide, Bernanos, Mauriac (pour ne citer qu'eux) comptent parmi leurs créations deux ou plusieurs romans inspirés du genre du journal intime.

D'autre part, nos incursions préliminaires nous ont livré un aperçu de la recherche en matière de journal intime. Force nous a été de constater l'indigence de la critique concernant les implications de ce genre dans le roman. Peu ou presque pas de chercheurs ont risqué des incursions dans le monde ambigu du journal intime. Les quelques critiques ayant tenté l'expérience se sont attardés sur des aspects sociologiques, psychanalytiques et psychologiques dans le journal réel. Nous ne mentionnerons ni leur nom, ni leur travaux parce qu'ils ne touchent pas notre sujet qui a trait au journal fictif. Dans ce domaine, il n'existe aucune étude se proposant d'analyser dans une optique diachronique les problèmes ou les questions narratologiques dans le corpus

français du journal fictif au XX^e siècle. Même un titre aussi prometteur que *Le journal intime et ses formes littéraires*¹ a survolé allègrement cette question.

Depuis 1988, Philippe Lejeune² mène une enquête qui se consacre partiellement aux journaux fictifs, mais l'essentiel de son travail porte sur de vrais journaux inédits envoyés par des personnes ordinaires. Valérie Raoul³ a mené, quant à elle, une étude sur les aspects de la fiction dans les journaux français sans paratexte. Il existe aussi quelques articles thématiques fragmentaires sur le journal fictif français. Ces derniers ne fournissent cependant qu'une vision théorique restreinte du problème; ils se cantonnent à une seule œuvre romanesque. Une telle attitude contribue à éterniser la non existence d'une théorie dans ce domaine. Néanmoins, ces articles vont nous servir de support pour une analyse globale et plus complète de notre objet. C'est le cas, par exemple, pour l'article de M. Magyard⁴ : «Technique narrative dans *L'étranger* d'Albert Camus», de l'étude de P. Gilles⁵ : «Roman et histoire dans *Le journal d'un curé de campagne*» etc.

Le plus grand apport nous provient de la thèse de Oura Yassussuké⁶. L'auteur y a regroupé et classifié la plupart des journaux fictifs portant un dis-

¹ *Le journal intime et ses formes littéraires*, actes du colloque de septembre 1975, textes réunis par Del Litto, Librairie Droz, Genève, 1978.

² LEJEUNE, P., «Cher cahier,» *Témoignages sur le journal personnel*, Gallimard, 1989.

³ RAOUL, Valérie, *The french fictional journal, fictional narcissim/ narcissistic fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 1980.

⁴ MAGYARD, M., «Technique narrative dans *L'étranger* d'Albert Camus», *Acta litteraria academiae scientiarum Hungaricae*, vol 27, no. 1-2, 1985.

⁵ GILLES, Pierre, «Roman et histoire d'après *Le journal d'un curé de campagne*» *Revue des lettres modernes*, no. 771-776, 1986.

⁶ YASSUSSUKÉ, Oura, *Roman journal et mise en scène éditoriale*, Poétique no. 69, 1987, p. 11.

cours d'escorte. De son côté, Pierre Hébert⁷ a étudié les fragments de journaux intimes dans le corpus romanesque québécois.

C'est donc par sa nouveauté qu'une étude ayant pour vocation primordiale la configuration du journal dans le discours du roman, révèle son utilité véritable. Jusqu'à date, aucune étude n'a été faite sur le plan diachronique. C'est pourquoi, il devient intéressant de suivre l'évolution du journal fictif pendant presque un siècle. Il est important de savoir si le journal conserve ses caractéristiques fondamentales, ou si l'évolution de la technique narrative se fait en direction d'autres genres connexes.

Pour ce qui est de la méthodologie, nous avons choisi de travailler avec un corpus d'une vingtaine de romans français. A priori, nous avons découpé ce corpus en quatre périodes comportant cinq romans chacune. Ces romans ont été sélectionnés parce qu'ils sont écrits en forme de journal. Au cours de l'analyse, on se rendra sûrement compte que d'autres romans sont cités sans être analysés. Puisque nous nous situons dans le domaine de l'histoire littéraire, les romans en question rappellent brièvement les tendances littéraires dominantes de chaque époque. Nous avons donc adopté la technique de l'entonnoir qui consiste à partir du général, pour aboutir au particulier. Ces romans nous ont permis d'aboutir graduellement à notre corpus d'analyse.

Lors de ce découpage initial, la première période s'étendait de 1900 à 1920, la deuxième de 1920 à 1940, la troisième de 1940 à 1960, la quatrième

⁷ HÉBERT, P., «Fragments de journaux intimes» dans Le roman québécois, depuis 1960, PUL, 1992, pp. 136-148.

de 1960 à 1980. Mais ce découpage présentait certains inconvénients. Il s'est avéré, d'une part, que plusieurs journaux d'un même auteur figuraient dans une même période; d'autre part, la comparaison des deux premières périodes permettait de constater une similitude des figures narratives. Pour remédier à cette situation, deux romans ont été supprimés et les deux périodes regroupées. Trois périodes se sont substituées aux quatre prévues au départ. Le déséquilibre que l'on constatera probablement entre les parties principales de l'analyse n'est que la conséquence de ce nouveau découpage, car la première période s'étend presque sur quarante ans et compte dorénavant 8 romans, alors que les deux suivantes couvrent à peu près vingt ans et n'ont que cinq romans chacune.

Il faudrait signaler, par la même occasion, que c'est l'année de parution du premier roman qui marque l'ouverture d'une période. Et, celle du dernier roman marque à son tour, la fin de cette période. Les années qui apparaissent ici ne sont que des frontières indicatives permettant d'entrevoir des transformations pour chaque regroupement de journaux. Ce ne sont donc pas des limites absolues. Ce sont les analyses qui vont déterminer les périodes.

Ce qui caractérise la période 1900-1936, c'est d'abord la similitude des catégories narratives d'un roman à l'autre. Mais c'est surtout l'apparition de nouveaux critères qui laissent déjà supposer une certaine évolution à l'intérieur même de ce corpus. C'est cette propension à se confier, s'évaluer et se condamner qui justifie ce premier regroupement de journaux. La période 1942-1959 se singularise, quant à elle, par l'émergence d'une autre tendance.

Le rédacteur réorganise son passé, met en évidence les grands moments de son existence pour que ceux-ci servent de témoignages sur lui. Enfin, la période 1962-1980 est justifiée par cette inclination à épier autrui, à fouiller le passé et les œuvres de celui-ci. Le diariste profite de ce prétexte pour établir des parallèles avec sa propre vie et ses propres réalisations.

Par ailleurs, le même plan de recherche et d'exposé a été appliqué aux trois périodes afin de mettre en évidence les mutations d'une période à une autre. Ce plan, qui peut paraître répétitif à certains, a été imposé par la démarche d'analyse. Pour voir s'il y avait réellement évolution, il a fallu comparer les mêmes éléments d'un regroupement à l'autre.

Notre objet, c'est le journal fictif; notre première méthode d'analyse, l'histoire littéraire. Le modèle narratologique de Genette, celui de l'énonciation de Benveniste sont mis au service de l'histoire littéraire pour examiner les questions relatives à la forme, au type d'énoncé du genre journal intime. En gros, pour chaque période, il y aura deux chapitres : un sur la narration et un sur le temps.

PREMIÈRE PÉRIODE
1900-1936

CHAPITRE PREMIER

CONFESSION PROFANE ET CONFESSION MYSTIQUE

Le climat d'optimisme de la fin du XIX^e siècle est rompu par la guerre de 1914-1918. Après la victoire des alliés, la France essaie d'oublier les horreurs de cette guerre. C'est l'époque des «années folles» : le cinéma et le jazz triomphent, les mœurs se libèrent. Cependant, cette euphorie sera bientôt anéantie par la crise économique de 1929 et l'affrontement des idéologies fascistes et communistes. Ces tensions aboutissent à la deuxième guerre mondiale.

Néanmoins, cette époque de crises et de bouleversements est caractérisée par une abondante production romanesque. De nombreux écrivains produisent tout au long du siècle. Le cadre restreint de cette étude ne suffirait pas à rendre compte de cette abondante production. Cependant, certains romans à cause de leur rayonnement méritent intérêt. Parmi eux, notre choix

s'est porté sur les œuvres où le journal prend une place importante ou même sert de structure principale.

Vers 1900, Paul Bourget fait figure de ténor du roman psychologique en France. Le plus représentatif de ses romans est incontestablement *Le démon de midi*⁸, vaste fresque où l'auteur évoque le mouvement moderniste et traite du thème de l'égarement du milieu de la vie. Quant à Maurice Barrès, la majeure partie de son œuvre est entièrement consacrée au culte du moi. Dans *Le roman de l'énergie nationale*⁹, il proclame les vertus de son âme partisane.

Il faudrait cependant souligner que la ferveur dont jouit la littérature d'introspection au cours de l'entre-deux guerres est due en grande partie à l'influence de Proust. Dans *À la recherche du temps perdu*¹⁰, l'écrivain entreprend de repartir à la conquête de son passé à partir de sensations éveillées par sa mémoire. Dorénavant, ce mode d'aveux confidentiels convient trop à la sensibilité française pour que l'on n'en retrouve pas de témoignage à chaque génération.

Le premier ouvrage d'imagination de Jean-Paul Sartre *La nausée*¹¹, s'inspire spontanément du genre du journal. Antoine Roquentin note d'abord ses impressions sur un feuillet sans date. Puis, il prend la décision de ne plus «...écrire au jour le jour comme les petites filles». Mais le journal se poursuit malgré tout.

⁸ BOURGET, Paul, *Le démon de midi*, Paris, Plon-Nourrit, 1914.

⁹ BARRÈS, Maurice, *Le roman de l'énergie nationale*, Paris, Plon, 1926.

Dans sa production romanesque, Gide se consacre presque exclusivement au genre du journal intime. On lui doit des œuvres telles que *La porte étroite*¹², *La symphonie pastorale*¹³, *L'école des femmes*¹⁴, *Les cahiers et les poésies d'André Walter*¹⁵ et *Les faux-monnayeurs*¹⁶. Dans cette dernière œuvre, Édouard, un romancier médiocre, tient un journal dans lequel il expérimente les théories et les thèmes de son futur roman.

Dans *Le journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau¹⁷, Célestine raconte sa vie de bonne. Elle profite de la même occasion pour faire un portrait des différents maîtres jusque-là rencontrés. Le héros de Georges Duhamel¹⁸, Salavin, veut se réaliser dans l'amitié, la sainteté et le commerce avec son entourage. Chaque jour, il note ses progrès dans son journal. Dans *Claudine s'en va*, de Colette¹⁹, Annie l'héroïne commence, sous l'instigation de son mari parti en voyage, un «journal de l'absence de ce dernier». Mais en moins d'un mois, le journal cesse d'être un compte-rendu d'absence pour devenir un vrai journal intime fictif dans lequel la rédactrice consigne ses secrets personnels et ses transformations quotidiennes. Quant au *Journal de Barnabooth*, de Valery Larbaud²⁰, il se divise en quatre cahiers qui font le compte-rendu des

¹⁰ PROUST, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Flammarion, 1984.

¹¹ SARTRE, Jean-Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.

¹² GIDE, André, *La porte étroite*, Paris, Mercure de France, 1971.

¹³ GIDE, André, *La symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, 1937.

¹⁴ GIDE, André, *L'école des femmes*, Buenos Aires, Hachette, 1948.

¹⁵ GIDE, André, *Les cahiers et les poésies d'André Walter*, Paris, Gallimard, 1952.

¹⁶ GIDE, André, *Les faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.

¹⁷ MIRBEAU, Octave, *Le journal d'une femme de chambre*, édition originale, Fasquelle, 1900; Paris, 1983.

¹⁸ DUHAMEL, Georges, *Le journal de Salavin*, Mercure de France, 1926.

¹⁹ COLETTE, *Claudine s'en va*, édition originale, Allendorf, 1903; Paris, Albin Michel, 1957.

²⁰ LARBAUD, Valery, *Le journal de A. O. Barnabooth*, édition originale, 1913; Paris, Gallimard, 1963.

expériences du rédacteur Barnabooth dans toutes les villes européennes qu'il visite.

Dans *Le nœud de vipères* de François Mauriac²¹, Louis rédige un journal destiné à sa femme et à ses enfants. Il y consigne toute sa rancœur et met en place les éléments de sa future vengeance. Le héros du *Journal d'un curé de campagne* de Georges Bernanos, tient lui aussi un journal scrupuleusement daté et débutant le jour de son arrivée dans sa nouvelle paroisse. Ce journal prévu pour durer un an, et être ensuite relu, ne le sera jamais puisque le rédacteur décédera trois mois après le début de la rédaction.

Dans le roman de Pierre-Jean Jouve, *Paulina 1880*²², l'héroïne se nomme d'abord Paulina. Après avoir refusé la demande en mariage du comte Michel Cantarini, elle fuit Milan et se réfugie au couvent de la Visitation où elle devient Sœur Blandine. Au terme de son incarcération pour le meurtre du comte, elle prend le nom de Marietta.

La suite de cet exposé nécessite que l'on s'intéresse maintenant au rapport entre les niveaux narratifs dans les journaux et aux conséquences d'un changement de niveau sur le point de vue. Par la même occasion, nous identifierons les instances narratives avec leur statut respectif. Les problèmes relatifs à la destination du journal et ceux en rapport avec la mise en abyme seront ensuite examinés.

²¹ MAURIAC, François, *Le nœud de vipères*, Grasset, 1933.

²² JOUVE, Pierre-Jean, *Paulina 1880*, édition originale, 1925; Paris, Mercure de France, 1964.

1.1 RÉCITS À NIVEAUX ET À POINTS DE VUE FIXES ET VARIABLES

Cette partie met l'accent sur le problème des niveaux narratifs pour les années 1900 à 1936.

L'ensemble des romans servant à cette analyse, présente une structure en paliers. Il existe un récit principal dans lequel un ou plusieurs personnages deviennent narrateurs et racontent une histoire antérieure à la précédente. C'est cet emboîtement que l'on désigne par le terme de niveaux narratifs. Genette²³ illustre sa théorie des niveaux narratifs à l'aide d'exemples tirés des *Mémoires d'un homme de qualités* de l'Abbé Prévost. Pour Genette, le marquis de Renoncour assume la narration à un premier niveau. Il s'adresse à un narrataire qu'il interpelle pour une remontée dans le temps, à l'époque de sa première rencontre avec Des Grieux. Comme la narration et la réception des événements racontés ne sont pas représentées dans la diégèse (univers où l'histoire advient), Renoncour et son narrataire sont extradiégétiques. Le même Renoncour, devenu personnage, Des Grieux et Manon constituent les protagonistes actifs de la diégèse puisqu'ils sont à l'intérieur de cette aire où se jouent les événements, ils sont intradiégétiques. Par contre, Des Grieux qui prend la parole à la suite du marquis de Renoncour se retrouve au niveau métadiégétique. Ce dernier va raconter les vicissitudes qu'il a traversées avec Manon.

²³ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Par ailleurs, dans *Nouveau discours du récit*²⁴, Genette considère que le mode narratif ou régulation de l'information postule deux modalités : la distance et la perspective. La distance renseigne sur la quantité d'informations que le récit livre (récit de parole ou d'événements), tandis que la perspective (les focalisations) précise par quel canal l'information est transmise. La perspective est intéressante pour notre analyse, étant donné que tout changement de niveau narratif implique parfois un changement de focalisation. Dans *Figures III*, Genette évite de confondre, comme ses prédécesseurs, la question du mode avec la voix. Il propose une typologie à trois termes : Le narrateur en sait ou en dit plus que n'en sait aucun personnage (Narrateur > Personnage). Il nomme le premier type focalisation zéro, le second focalisation interne (Narrateur = Personnage), le troisième focalisation externe (Narrateur < Personnage). Le premier type, le plus classique, est celui que la critique anglosaxonne nomme récit à «narrateur omniscient». Glenda Wagner²⁵ suggère plutôt de l'appeler récit à «narrateur démiurge».

Dans le récit en focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage qui devient le sujet fictif de toutes les perceptions, y compris celles qui le concernent comme objet; le récit peut dire alors toutes les pensées et perceptions du personnage. La focalisation interne sera, soit fixe comme dans *Les Ambassadeurs* d'Henri James, où tous les événements sont racontés à partir des perceptions de Strether, soit variable comme dans *Madame Bovary*, où le

²⁴ GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

²⁵ WAGNER, Glenda, *La narratologie à la recherche d'un nouveau souffle*. Essai comparatif sur la narratologie littéraire de Genette, Mieke Bal et Pierre Vitoux et la narratologie

personnage focal est d'abord Charles, puis Emma, puis encore Charles. Dans la focalisation externe, le héros est décrit extérieurement sans que l'on connaisse ses pensées et ses sentiments. À la suite de Genette, Mieke Bal²⁶ a beaucoup apporté à la focalisation. Pour elle, le terme de focalisation, tel qu'il est décrit par Genette, se base sur la notion de point de vue et sur celle de restriction de champ. Elle commence donc par donner deux définitions du point de vue :

- Premièrement, le point de vue est un ensemble d'objets [de] spectacle sur lequel la vue s'arrête.
- Deuxièmement, c'est une opinion particulière. Dans la première définition, l'accent est mis sur l'objet de la vue.

Dans la deuxième, il est mis sur le sujet qui voit ou considère. La focalisation interne correspond à cette deuxième définition alors que la focalisation externe correspond à la première.

Le terme de focalisation est approprié, dans un certain sens, parce qu'il écarte les significations idéologiques et psychologiques du point de vue. Il présente aussi l'avantage de s'étendre à tous les objets de la vue (personnage, lieu, événement).

filmique d'André Goudreault et François Jost, École des Gradués de l'université Laval, 1989.

²⁶ BAL, Mieke, Narratologie. Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes, Paris, Klincksieck, 1977, pp. 36-39.

Mieke Bal procède ensuite à une reinterprétation de la typologie de Genette. D'après elle, dire que : « l'histoire est racontée en focalisation interne » sous-entend que les personnages, les événements, les lieux sont présentés à partir d'un personnage. Celui-ci est le sujet de la présentation. En revanche, « si l'histoire est racontée en focalisation externe », elle est énoncée à partir du narrateur qui a un point de vue sur les personnages, les lieux, les événements. Il ne perçoit que ce qu'un spectateur hypothétique est capable de percevoir.

Après l'examen de la notion de point de vue, la narratologue passe à celle de restriction de champ. Cette dernière notion implique que l'objet de la vue est réduit à ce que peut voir un spectateur non hypothétique : le personnage. Cette notion correspond à la focalisation interne pour ce qui est du sujet, à la focalisation externe pour ce qui est de l'objet de la vue. Au regard de toutes ces considérations, elle conclut que le terme de focalisation, tel qu'il est défini par Genette, ne rend pas compte de tous les possibles narratifs. À son tour, elle propose trois définitions de la focalisation. Cette notion est avant tout le résultat de la sélection parmi tous les matériaux possibles du contenu narratif. Ce concept tient compte aussi de la « vue », de la vision dans le sens de considérer quelque chose à partir d'un certain angle. Il met enfin l'accent sur la présentation.

L'instance de focalisation, c'est le focalisateur qui n'est ni le narrateur ni le focalisé. Le focalisateur peut céder la focalisation comme le narrateur cède la parole. À partir de ce moment, le récit est raconté en focalisation interne, à partir du point de vue d'un personnage. Si un récit est d'abord en focalisation

externe et qu'il passe ensuite en focalisation interne, ce n'est pas obligatoirement le focalisateur qui a changé, il peut s'agir aussi du focalisé, le personnage vu de l'intérieur, non pas comme sujet mais plutôt comme objet de la focalisation.

Comme la narration, la focalisation comporte aussi des niveaux. Un changement de niveau narratif entraîne souvent un changement de focalisation. Mais ce changement peut aussi ne pas se produire.

Le focalisé inclut non seulement les personnages, il englobe aussi les choses, les événements, les lieux. Il peut être perceptible ou imperceptible. Le focalisé perceptible intègre tout ce qui est perçu par la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher. Le focalisé imperceptible, quant à lui, échappe à la perception physique. Il concerne tout ce qui est du domaine psychologique.

D'ores et déjà, le tableau ci-dessous présente une vision d'ensemble des niveaux narratifs et focalisations apparaissant dans ce corpus.

ROMANS	NIVEAUX NARRATIFS	FOCALISATIONS DOMINANTES
<i>Journal d'une femme de chambre</i>	Diégétique	Focalisations internes
<i>Journal de A.O. Barnabooth</i>	Diégétique Métadiégétique	Focalisations internes
<i>Claudine s'en va</i>	Diégétique	Focalisations internes
<i>Paulina 1880</i>	Diégétique Méta-métadiégétique	Focalisations 0 (zéro)
<i>Journal de Salavin</i>	Diégétique	Focalisations internes
<i>Les faux-monnayeurs</i>	Diégétique Métadiégétique	Focalisations 0 (zéro) Focalisations internes
<i>Le nœud de vipères</i>	Diégétique	Focalisations internes
<i>Journal d'un curé de campagne</i>	Diégétique Métadiégétique	Focalisations internes

En examinant ce tableau, on constate que *Claudine s'en va*, *Le journal de Salavin*, *Le nœud de vipères* et *Le journal d'une femme de chambre* sont les seuls des huit romans à présenter un niveau unique de narration. Dans le premier roman par exemple, nous sommes projetés «in medias res», au cœur d'une conscience qui ressasse ses angoisses et ses craintes. Le *je* narrant est aussi un *je* pensant. L'héroïne s'observe, découvre sa solitude et son incapacité à se prendre en main : «À présent, il est parti ! Je crains de bouger, de respirer, de vivre. Un mari ne devrait pas quitter sa femme, quand c'est ce mari-

là et cette femme-là.» (CSV, p. 7). Au départ, Annie semble inconsciente de cette dépendance. Mais elle finit par découvrir son véritable «moi» en cours de rédaction.

La focalisation interne dévoile donc la violence des sentiments, la conscience d'avoir été bernée et la résolution de se prendre en charge : «Par là, je devine [...] une autre vie qui serait la mienne et non celle de la poupée sans ressort qu'on nomme Annie.» (CSV, p.100). Du début à la fin de son récit, Annie livre progressivement ses impressions, elle reste maîtresse de ce qu'elle raconte et son point de vue est constant.

Le récit de Salavin se joue strictement au niveau diégétique comme celui d'Annie. Salavin est lui aussi enfermé dans sa contemplation de lui-même. Il est à la fois narrateur et personnage focal. Tous les événements qu'il rapporte sont le reflux de sa seule conscience. Salavin a comme Annie une double personnalité. Il ne sait réellement pas ce qu'il attend de la vie. Il ne s'aime pas et se renie sans cesse. (JS, p. 78).

Contrairement aux journaux d'Annie et de Salavin qui présentent une structure narrative monocellulaire, le journal de Barnabooth a un premier niveau diégétique. Dans ce premier niveau, Barnabooth est narrateur extradiégétique. Il semble s'adresser à ceux qui le liront. Barnabooth fait son examen de conscience comme les autres diaristes. Il découvre qu'il a «une âme basse», «[...] qu'avec une pareille âme on ne saurait être bon». Il se rend compte par la même occasion de son aversion pour les pauvres, mais il n'en-

tend pas taire son antipathie : «Je hais les pauvres ! Les ignobles pauvres ! Les infâmes pauvres !» (*JAOB*, p. 28), «oui écrire tout cela et tout dire pendant que j'y suis» (*JAOB*, p. 29). Le diariste reste le seul à imposer ses vues à ce point-là du récit. Cela ne l'empêche cependant pas de donner la parole à un autre personnage de la diégèse. Par voie de conséquences, un niveau métadiégétique s'introduit dans le récit premier. Putouarey qui prend la parole s'approprie par la même occasion la focalisation interne. Il donne ses propres impressions sur ce qu'il a vécu, il y a déjà longtemps. Putouarey qui se sentait en position d'infériorité sociale prend sa revanche.

Certains épisodes de sa vie ressemblent à ceux de Barnabooth. Comme celui-ci, il a aimé une femme du peuple qui l'a ruiné puis ridiculisé. C'est au nom de cette expérience qu'il se propose d'aider son ami, de le conseiller : «Les intrigues plébéiennes c'est charmant mais j'en suis las. Il me faut un certain degré de propreté» (*JAOB*, p. 336). Barnabooth ne reprend le contrôle de son récit que vers la fin du journal.

À la différence du *Journal de Barnabooth* qui affiche clairement ses deux paliers narratifs, *Le journal d'une femme de chambre* ne comporte qu'un seul niveau narratif. Célestine s'adresse à ses futurs lecteurs :

J'avertis charitablement les personnes qui me liront que mon intention en écrivant ce journal est de n'engager aucune réticence pas plus vis-à-vis de moi-même que vis-à-vis des autres. (*JFC*, p. 34)

Dans la diégèse, Célestine rédige son journal dans lequel elle rapporte ses aventures intimes et ses rapports avec les différents maîtres chez qui elle a

servi. Étant à la fois narratrice et personnage focal, Célestine donne son opinion sur ce qu'elle rapporte. Elle se remet en question, reconnaît sa part de responsabilité dans les nombreux échecs qui sanctionnent son existence.

Contrairement à Barnabooth qui donnait la parole à un comparse au point de devenir lui-même momentanément un narrataire intradiégétique, Célestine, pour échapper à son désespoir et divertir en même temps le lecteur, retranscrit dans son journal des histoires lues dans des journaux ou racontées par des amis : «Je retranscris ici cette histoire. Elle m'a paru propre à être conservée [...] et puis j'ai pensé que je pouvais égayer d'un franc rire ces pages si tristes» (*JFC*, pp. 343-345). Elle ne délègue pas le pouvoir narratif à un autre personnage.

À l'instar du récit précédent, *Le nœud de vipères* constitue le récit principal. Louis, un vieil avocat, considère que les siens lui ont porté préjudice en l'isolant pendant presque toute sa vie. Il crie à l'injustice et exige réparation. Il livre le fond de sa pensée dans ce plaidoyer où il est convaincu de son innocence. Louis croit que sa solitude lui a été imposée par cette famille qui conspirait sans cesse à sa ruine : «Je ne m'étais pas trompé, ma présence dérangeait vos plans.». Jusqu'à la mort de son épouse, Louis continue à crier son ressentiment dans son journal. Il comprend par après qu'il jouait un rôle.

Les verbes en rapport avec les sensations, les émotions accompagnent cette prise de conscience : «Je sentais, je voyais mon crime [...] haine de mes enfants, désir de vengeance, amour de l'argent ...» (*NV*, pp. 249-250). L'inti-

miste comprend, après la disparition de son épouse, qu'il avait concentré sa haine sur des mots, des attitudes :

Est-il possible [...] de n'observer qu'un seul côté de la créature qui partage notre vie ? Se pourrait-il que nous fassions, par habitude, le tri de ses paroles, ne retenant que ce qui nourrit nos griefs, et entretient nos rancunes ? (NV, p. 185)

La focalisation interne reste fixe.

Par contre, dans *Le journal d'un curé de campagne*, deux voix narratives se superposent. Au premier niveau (diégétique), nous avons un narrateur extradiégétique qui se cache sous le masque d'un éditeur fictif. Il relate les trois mois de l'existence d'un prêtre de campagne. Ce narrateur prétend rapporter le journal tel qu'il lui a été confié. Les seuls écarts constatés proviennent des pages arrachées, des lacunes produites par le héros lui-même. Les interventions de ce narrateur hétérodiégétique vont moduler la voix narrative et anticiper sur le futur du journal destiné à passer des mains de son auteur à celles d'éventuels lecteurs, à se transformer de manuscrit illisible, raturé, en livre imprimé : «NB : une dizaine de pages déchirées manquent au cahier. Les quelques mots qui subsistent dans les marges ont été raturés avec soin.» (JCC , p. 120). Des remarques similaires se succèdent dans les pages suivantes (pp. 123, 138, 156, 202, 217, 271, 290). Nous avons remarqué que ce narrateur hétérodiégétique ne s'intéresse pas à l'intimiste mais plutôt à son journal, le dit journal est focalisé. Le narrateur en décrit le contenu selon une optique externe.

Le niveau métadiégétique plus dense, quant à lui, est constitué par le journal à proprement parler. Par petites confidences, le diariste relate la vie dans sa nouvelle paroisse et incidemment s'y révèle. L'écriture module des reflets de l'intériorité du curé. La focalisation interne est toujours le mode de régulation de l'information. Dans l'esprit du curé, le journal est destiné à suppléer à la prière. Mais en cours de rédaction, le diariste se rend compte que la pratique de l'écriture est incompatible avec le sacerdoce. L'écriture lui montre, au contraire, son attachement aux futilités terrestres (*JCC*, p. 24). Le curé qui cherche sa voie croit avoir cependant gardé en lui la pureté de l'enfance. Cette pureté un peu naïve, le confine dans son intériorité, réduisant ainsi sa perception du monde extérieur.

Étranger à l'ordre social, le curé s'interroge constamment et bute sur le déchiffrement des signes. Il n'arrive pas tout de suite à identifier ou à éclaircir les indices qui se présentent à lui. Malgré le fait qu'il fréquente le comte depuis son arrivée au village, il ne comprendra que tardivement à quel genre d'homme il a affaire.

Les faux-monnayeurs, quant à lui, exploite l'esthétique du double foyer. Le premier foyer est la narration brute, objective. Le second foyer comprend le journal, il renferme le point de vue subjectif du rédacteur. Au premier niveau diégétique, nous avons un narrateur-auteur implicite; c'est l'instance fictive productrice des *Faux-monnayeurs*. C'est cette instance qui est sujet du discours narratif, de l'écriture; c'est elle qui multiplie les failles du texte, fait jaillir

les contradictions entre les points de vue. Elle fait planer son spectre dans le récit en commentant les événements qu'elle est en train de raconter.

Le niveau métadiégétique est plus complexe car chaque personnage commente les événements selon son optique. Un même événement peut avoir plusieurs connotations chez différents personnages. Par exemple, la rosette jaune est perçue de diverses manières chez les personnages. Pour Azaïs, la rosette est le signe distinctif «... d'une espèce de légion d'honneur enfantine» (*FM*, p. 110). Les propos de Georges et Phiphi rapportés par le narrateur hétérodiégétique, nous apprennent que ces derniers considèrent la rosette comme le signe d'appartenance à l'entreprise de prostitution dans laquelle ils sont impliqués. (*FM*, p. 250). Ces points de vue kaléidoscopiques sont introduits variablement par deux narrateurs : l'instance anonyme hétérodiégétique et Édouard dans son journal. Le narrateur anonyme utilise la focalisation zéro. Le point de vue d'Édouard devient nécessaire pour combler les déficiences du narrateur anonyme. Édouard explorera donc certaines aires où la présence du narrateur anonyme serait arbitraire. Un relais dans la narration et la focalisation s'opère. De ce fait, la focalisation interne va concurrencer la focalisation zéro, puis se substituer à cette dernière.

Une fois doté de ce pouvoir, Édouard ne se contente plus seulement de rapporter dans son journal des conversations ou des actes, il juge et interprète constamment. Il a la responsabilité de ses propres opinions. Au sortir d'un entretien avec Azaïs, Édouard n'hésite pas à commenter l'atmosphère du bureau du pasteur : «La pièce était si austère que les fleurs y dussent faner aus-

sitôt.» (*FM*, p. 108). Édouard se prononce très franchement sur les attitudes du pasteur : «Azaïs impose autour de lui l'hypocrisie, pour peu qu'on ne partage pas ses croyances.» (*FM*, p. 108).

Le roman de Jouve possède quelque peu la même structure. Comme le précédent, il comporte plusieurs niveaux de récits. Au premier niveau, un narrateur anonyme et omniscient raconte les amours interdites de Paulina l'héroïne. Il utilise comme mode de régulation de l'information la focalisation zéro. Au deuxième niveau, l'héroïne donne aussi son point de vue sur ce qui se dit à propos d'elle. Il y a alternance des deux voix narratives et, partant, des deux points de vue. Mais en cours de narration, cette alternance devient une fusion entraînant le désordre. On ne sait plus laquelle des deux instances voit et parle. Le narrateur anonyme relate l'enfance du personnage qui intervertit sa pensée dans le discours du narrateur sans guillemets : «Mais oui elle l'aimait, mais non elle ne l'aimait pas, elle se méfiait. Se méfier de toi, papa, cela est impossible et de plus c'est criminel.» (*P1880*, p. 48). C'est dans ce désordre que le journal (récit méta-métadiégétique) intervient sous la supervision du narrateur anonyme. C'est le changement du statut social de l'héroïne du roman qui légitime l'apparition du journal dans la diégèse.

Paulina, alias Sœur Blandine, en devenant narratrice dans son journal, continue à utiliser la focalisation interne. Pendant ses moments de lucidité, elle réfléchit à sa perdition et au moyen d'effacer son péché. «La maladie ne donne pas ce que j'attends d'elle en élévation de l'âme, et pourtant je me l'imposerai ...» (*P1880*, p. 145). La brièveté du journal réoriente cependant les

points de vue vers le niveau principal du roman. Le narrateur anonyme qui s'était éclipié revient pour commenter, juger les événements, avant et après la venue de la diariste au couvent. Mais ce retour ne se fera pas sans problèmes, la collision reprend.

En définitive, cette analyse permet d'établir trois catégories essentielles. Le premier ensemble de cette périodisation intègre *Claudine s'en va*, *Le journal de Salavin*, *Le nœud de vipères* et le *Journal d'une femme de chambre*. La narration est quotidienne. Le diariste est à la fois percepteur et narrateur.

Le deuxième ensemble comprend *Le journal d'un curé de campagne* et *Le journal de Barnabooth*. Des personnages secondaires racontent aussi leur aventure en même temps que le diariste. Cette double narration entraîne une focalisation interne variable.

Paulina 1880 et *Les faux-monnayeurs* font partie de la dernière catégorie. Dans ces romans, il y a double focalisation. Les mêmes événements sont analysés par le diariste et le narrateur hétérodiégétique. Dans le journal, la focalisation interne sert de mode de régulation des informations.

1.2 NARRATEURS AUTODIÉGÉTIQUES

Le mythe du récit sans narrateur ou de l'histoire qui se raconte elle-même, repris par Benveniste, remonte, d'après Genette, à Percy Lubbock (1921). Il reconnaît, en accord avec Todorov et Barthes, l'impossibilité d'existence d'un récit sans narrateur car l'instance énonciatrice qu'est la narration,

avec son narrateur et son narrataire, fictif ou non, représenté ou non, font partie d'une entité qui est l'acte de communication. Pour lui, les relations du narrateur à l'histoire qu'il raconte sont liées au temps de la narration (présent, passé, futur), aux niveaux narratifs (diégétique, métadiégétique), et à la personne (hétérodiégétique, homodiégétique). Dans la narration hétérodiégétique, le narrateur raconte à la troisième personne, il est absent de l'histoire. Dans la narration homodiégétique, il le fait à la première personne. Il peut être témoin de ce qu'il rapporte ou héros. Dans le dernier cas, il est alors autodiégétique (l'autodiégétique n'est que le degré fort de l'homodiégétique). Ce sont ces critères qu'il convient d'identifier dans un texte pour découvrir qui parle.

D'ailleurs, la manière la plus simple et la plus totale pour un narrateur d'être présent dans son récit, c'est de raconter ses mémoires ou d'écrire son journal intime. L'avertissement contenu dans les premières pages du *Journal d'une femme de chambre* renseigne sur l'objet et le sujet du récit. Célestine est non seulement héroïne mais aussi narratrice. Elle vit les événements, les retranscrit et en profite pour apporter son témoignage sur la condition du domestique : «Mon intention en écrivant ce journal est de n'employer aucune réticence pas plus vis-à-vis de moi-même que vis-à-vis des autres.» (JFC p. 34). Le lecteur part à la découverte de la vie intime de la rédactrice à partir de ses propres confidences. Le voilà projeté dans un univers dégradé où le désir érotique et l'instinct criminel sont indissolublement liés. Nous apprenons par Célestine qu'elle est issue d'une mère agitée «... par une folie de destruction» dont la vie débridée l'incitera plus tard à la débauche. La narratrice livre sans

pudeur son existence dévergondée. Le journal répond en échos à une conscience qui se dépêtre dans sa propre luxure.

Cependant, le journal s'extériorise, c'est-à-dire que Célestine ne se contente plus de parler de sa seule intimité. Le souvenir prend le pas sur le présent. Le *je* de l'héroïne passe d'actrice principale à témoin. Célestine se fond dans sa caste, et ce *je* qui l'individualise au départ, se commue en un *nous*, signe de son intégration dans la masse ouvrière. L'héroïne arrache les masques, lit dans les cœurs et constate que les êtres ainsi dénudés «... exhalent une forte odeur de pourriture» (*JFC*, p. 34). Tout au long du journal, Célestine étale impudemment les bosses morales, les plaies secrètes, les infamies des honnêtes gens. Étant donné que l'héroïne vise deux buts : celui de parler de sa vie personnelle et celui de livrer un témoignage au public, son statut oscille sans cesse entre l'autodiégétique et l'homodiégétique, selon qu'elle parle d'elle même ou se fait le porte-parole de sa corporation.

À l'instar de Célestine, Barnabooth se trouve lui aussi au centre des aventures qu'il narre. Il veut apprendre à domestiquer son orgueil et, jusqu'à sa rencontre avec Putouarey, il est le seul à monopoliser la scène. L'auto-réflexion révèle cependant au héros ses manquements. Et c'est au cœur de cette tourmente qu'il commence à se désintéresser de lui-même. Son attention se focalise sur son entourage. Il devient presque un comparse dans un récit qu'il est censé dominer. À partir du jour où le héros rencontre Putouarey, il délaisse son examen de conscience pour se mettre à l'écoute de son compagnon. De narrateur autodiégétique, le diariste devient momentanément narrataire intra-

diégétique. Putouarey va dominer toute la scène et raconter ses expériences personnelles. Le diariste ne reprendra la narration que plus tard lorsqu'il aura pris conscience de sa dépendance : «J'ai réfléchi beaucoup [...], j'ai erré, ballotté, je ne veux plus m'identifier à la personne qui me parle.» (JAOB, p. 303). Il apprendra «... à vivre en marge [de lui-même]» (JAOB, p. 257).

Par contre, dans *Claudine s'en va*, Annie la rédactrice, rédige son journal sur la recommandation de son époux. Un tel journal confine d'emblée sa titulaire à l'impersonnalité. Ce journal, qui est né d'une contrainte, pourrait entraîner sa rédactrice vers l'affabulation. C'est ce qui arrive au départ. Annie est effectivement obligée de mentir pour ne pas désobéir à son mari. Elle va aux endroits qu'il lui a interdit de fréquenter, ne respecte aucune des consignes laissées par ce dernier. Mais en cours de narration, Annie découvre son aliénation et refuse désormais de se travestir; elle veut laisser paraître ses émotions, s'épanouir, ne plus être une «esclave». Elle veut redevenir elle-même et sortir de la servitude matrimoniale.

De son côté, Salavin aimerait être un autre. Il entreprend donc de travailler à son édification morale. À la différence de Célestine et Barnabooth qui privilégient les faits et les personnages extérieurs, Salavin ne s'intéresse aux autres que dans la mesure où ceux-ci lui permettent d'asseoir ses résolutions. Il est pleinement autodiégétique.

Comme Salavin, Louis est aussi un narrateur autodiégétique. Il n'est pas impliqué dans l'histoire comme témoin, mais raconte, au contraire, sa pro-

pre histoire. Le réquisitoire qu'il prépare le concerne au premier chef. Il estime qu'il a toujours été victime de sa famille. Il veut se venger mais en même temps exige réparation :

Tu seras étonnée de découvrir cette lettre dans mon coffre [...] J'ai refait en esprit cette lettre [...] je l'imaginai [...] se détachant sur la tablette du coffre, d'un coffre vide et qui n'eût rien contenu d'autre que cette vengeance. (NV, p. 11)

Contrairement au *Nœud de vipères*, le *Journal d'un curé de campagne* se présente d'emblée comme un texte exclusivement personnel. Le prêtre en question rédige son journal par besoin de discernement et pour converser avec son créateur. Le curé est placé en position de sujet-objet. Il écrit sur lui-même. Malgré l'absence de patronyme, le récit se fait à la première personne. Le journal devient un miroir où celui qui n'a d'autre nom que le curé entrevoit son reflet. Malgré les nombreuses conversations rapportées dans le journal, on se rend compte que le diariste est un être solitaire. Durant les moments d'angoisse, l'activité scripturale devient un refuge.

Dans *Paulina 1880*, Sœur Blandine est aussi narratrice autodiégétique. Le journal a pour mission d'aider la diariste à expier sa faute. En confessant chaque jour ses fautes dans le journal, Sœur Blandine espère se sanctifier : «J'ai horriblement écrit, j'ai tout dit [...] je l'ai écrite ainsi j'en serais délivrée.» (P1880, p. 159), «J'ai tout perdu mais j'ai tout gagné» (P1880, p. 145).

Dans ce corpus, trois tendances se remarquent : le narrateur est autodiégétique, il est le héros des aventures racontées. Le sujet et l'objet de la narration restent identiques, l'émetteur, le récepteur et le référent du message se

superposent. *Le journal de Salavin*, *Le journal de Barnabooth*, *Claudine s'en va*, *Nœud de vipères*, *Le journal d'un curé de campagne* sont les meilleures illustrations de cette catégorie.

Par contre, dans la deuxième catégorie, les statuts des narrateurs oscillent entre l'autodiégétique et l'homodiégétique. *Le journal de Barnabooth* fait partie de cette catégorie. Enfin, dans la troisième et dernière catégorie, la narration à la troisième personne est d'abord et avant tout, le fait d'une instance hétérodiégétique chargée d'assurer la régie du récit dont il a la charge et qui met en vedette le rédacteur du journal.

Parallèlement, ce héros, dont l'histoire est racontée au premier niveau, tient un journal au deuxième niveau narratif dans lequel il est autodiégétique et se désigne à la première personne. *Les faux-monnayeurs* et *Paulina 1880* se rangent dans cette catégorie.

1.3 LA DESTINATION DU JOURNAL À SOI ET À AUTRUI

Bien que l'objectif de cette partie ne soit pas de se pencher sur le problème du narrataire, il conviendrait cependant d'apporter quelques précisions sur cette notion puisque nous avons traité plus haut de son correspondant, le narrateur. Selon Genette, la fonction du narrataire dans le récit peut paraître variable. Le narrataire et le narrateur sont les éléments de la situation narrative. Le narrataire se place obligatoirement au même niveau diégétique que le narrateur, autrement dit, à narrateur intradiégétique, narrataire intradiégétique.

Pour Genette, il faut éviter de confondre, a priori, le narrateur avec l'auteur réel et le narrataire avec le lecteur réel. L'histoire racontée par Des Grieux est, par exemple, adressée au marquis de Renoncour et non aux lecteurs de l'abbé Prévost.

Par ailleurs, l'une des clauses du journal exige que celui-ci soit rédigé dans l'intimité et que son contenu ne soit pas divulgué. Mais cette règle n'est pas toujours respectée.

Le journal d'une femme de chambre commence d'ailleurs par un avertissement qui informe sur la destination définitive du journal : «J'avertis charitablement les personnes qui me liront que mon intention en écrivant ce journal est de n'employer aucune réticence pas plus vis-à-vis de moi-même que vis-à-vis des autres.» (JFC, p. 34). Deux classes sociales s'affrontent. Les domestiques représentés par Célestine et les oppresseurs, les maîtres. Le journal ne dévoile plus seulement la vie de Célestine, il est aussi le porte-parole d'une cause. L'intimiste montre aux lecteurs la place qu'occupe le domestique dans la société. Le lecteur est directement pris à parti dans cette polémique. L'intimiste ne s'adresse pas simplement aux lecteurs, il leur destine le journal afin qu'ils le lisent et mesurent le degré de servitude dans lequel vivent ceux de sa caste. Le journal ne s'adresse pas uniquement aux lecteurs ordinaires qui le liraient par simple goût de l'anecdote. Il est aussi destiné au lecteur, capable de mieux appréhender la situation : «Alors que voulez-vous que nous devenions dans ces enfers ?» (JFC, p. 271).

Comme ce fut le cas pour Célestine, une phrase d'Annie renseigne aussi sur la destination de son journal : «...me voici écrivant [...] sur le beau cahier qu'il m'a donné pour que je tinsse mon journal de son voyage» (CSV, p. 7). Ce journal doit respecter un emploi du temps établi par le mari avant son départ. On devine son intention de lire ce journal, qui n'est pourtant pas le sien, à son retour. Ce subterfuge de l'emploi du temps servira à justifier l'intrusion future.

Cependant, en cours de rédaction, Annie s'interroge sur les clauses de cet emploi du temps et sur les moyens de les contourner : «Ma conscience débilitee cède à l'influence la plus proche [...] surtout au plaisir de voir cette Claudine qu'on me défend comme un livre libre et trop sincère...» (CSV, p. 26). Déjà le journal s'éloigne de celui qui l'a imposé, il devient un moyen d'expérimentation, de découverte du monde pour celle qui le rédige. Annie y note tout ce qu'elle n'a jamais osé raconter à son époux. Cette introspection finit par révéler à l'héroïne sa personnalité : «Depuis que je rédige ce journal, je me vois apparaître, chaque jour, un peu plus nette, comme un portrait noirci qu'une main experte relave.» (CSV, p. 93). Alain, le mari d'Annie est de retour, mais le journal, né de son absence, ne s'interrompt pas pour autant. À la veille de sa fuite, Annie énumère tout ce qu'elle lègue à son époux et le journal ne fait pas partie de ces objets. Contrairement au journal précédent, ici c'est la clause de l'autodestination qui prévaut. Annie relie son journal et le conserve avec elle.

Par contre, *Le journal de Barnabooth* est comme celui de Célestine, destiné à la publication. Mais si Barnabooth est écrivain, Célestine ne l'est

pas. Alors que Célestine destine d'emblée son journal à la publication, Barnabooth rédige le sien pour d'abord s'édifier moralement : «Depuis près de deux mois, j'assiste à la formation de l'homme que je serai un jour.» (*JAOB*, p. 311). Le journal, à cause de la relecture, est aussi un élément d'évaluation qui permettra à l'intimiste de mesurer le chemin parcouru :

J'ai relu mon journal d'Italie dans l'auberge de Finja [...] lecture pénible et pendant laquelle j'ai rougi souvent. Que de phrases que déjà je n'écrirais plus aujourd'hui [...] Je n'étais plus le jeune homme qui avait écrit ces pages. (*JAOB*, p. 311-312)

Le document de Barnabooth demeure sa propriété jusqu'à ce qu'il atteigne son objectif. Ayant accompli sa mission, le journal sera ensuite publié avec les autres œuvres de l'auteur.

Quant à Sœur Blandine dans *Paulina 1880*, elle se destine à elle-même, en priorité, son journal. *Le journal de Salavin* a la même vocation que celui de Sœur Blandine. Salavin n'ignore pas que chaque journal reflète la personnalité de son rédacteur, et qu'à partir de ce qui y est écrit, on peut mesurer la santé mentale de celui qui écrit. Avant lui, Louis dans le *Nœud de vipères*, craignait que son journal ne tombe dans les mains de ses enfants et qu'ils le fassent interner. À son tour, Salavin prend toutes les précautions pour préserver le sien d'éventuelles indiscretions : «À la pensée qu'elles pourraient jeter leurs yeux sur ce cahier, je frissonne [...] Je n'oserais plus les regarder en face.» (*JS*, p. 35). Il multiplie les cachettes, utilise des messages codés.

Par contre, dans *Le Nœud de vipères*, le récit commence par un *tu* qui désigne le destinataire du journal. Louis écrit une lettre-journal dans laquelle

il s'adresse à sa femme Isa. La lettre ressemble aussi à un testament. Et, comme dans tout testament, le bénéficiaire est appelé à ne connaître les clauses, qu'au décès du rédacteur. Le premier paragraphe du roman appartient au «théâtre de l'imagination». L'intimiste met en scène sa femme dans un rôle qu'il ne la verra jamais jouer, celui de sa veuve : «Il y avait un aspect de ma femme que je n'avais jamais perdu de vue : c'était ma veuve, celle qui serait gênée par ses crêpes pour ouvrir le coffre.» (NV, p. 137). Louis veut se faire connaître, se rapprocher des siens, il se dénude, laisse tomber son masque d'orgueil. Mais, au dernier moment, ayant surpris un complot de ses enfants visant à l'interner, le conflit reprend. Louis veut changer le légataire de son journal. Il pense dorénavant le léguer à son fils naturel :

D'ailleurs, pourquoi détruirais-je ces pages ? Mon fils, mon héritier a le droit de me connaître. Par cette confession, je réparerais dans une moindre mesure l'éloignement où je l'ai tenu depuis qu'il est né. (NV, p. 197)

Avec cette reprise des hostilités, le sort du journal oscille car, déçu aussi par son fils naturel, Louis va tenter de regagner la confiance de ses enfants légitimes puisque sa femme est morte entre-temps :

J'irais jusqu'au bout de ce récit. Je sais à qui je le destine. Il fallait que cette confession fût faite, mais je devrais en supprimer bien des pages dont la lecture serait en dessus de leurs forces [...] Vous pouvez me vomir je n'en existe pas moins. (NV, p. 197)

Commencé comme un testament, le récit se poursuit sous la forme d'un journal qui ne s'arrêtera qu'à la mort du rédacteur. Après son décès, les héritiers qui ont intercepté le journal multiplient les précautions pour le garder secret. En cas de divulgation, le renom de la famille pourrait être à jamais com-

promis. Mais Janine, la petite-fille du diariste se plaint qu'on refuse de lui confier ce journal. (*NV*, p. 283). Le lecteur a le droit d'imaginer que cette dernière finira par s'appropriier le document qu'elle publiera. C'est respecter les conventions du journal qui exigent qu'on explique au lecteur comment le texte intime qu'il lit a été découvert.

À la différence du journal précédent, *Le journal d'un curé de campagne* privilégie l'autodestination. Le journal constitue pour le curé un outil de réflexion : «J'ai tâché de fixer mon attention, de me recueillir comme pour un examen de conscience, c'est aussi le dépositaire des insignifiants secrets d'une vie sans mystère.» (*JCC*, p. 28). Le journal est un ami qu'il protège «[...] des indiscretions toujours possibles.» (*JCC*, p. 249). Il parle encore de «[...] témoignage précieux pour lui-même» (*JCC*, p. 248). L'expérience terminée, «[...] il a l'intention de fourrer ses paperasses au fond d'un tiroir et de les relire plus tard à tête reposée.» (*JCC*, p. 44). Les aveux et les précautions montrent, à quelques exceptions près, qu'il est l'unique lecteur de son récit. Les pages qu'il écrit «[...] personne ne les lira jamais.» (*JCC*, p. 44). Le curé confirme plus tard qu'il peut écrire sans danger de vexer qui que ce soit. Il fait lire son journal au curé Torcy sans lui avouer qu'il en est l'auteur. Pourtant, les allusions à un éventuel lecteur jalonnent le journal : «Ce que je vais fixer sur le papier n'apprendrait pas grand chose au seul ami avec lequel il m'arrive de parler à cœur ouvert [...] sans honte.» (*JCC*, p. 28). À ce lecteur amical s'oppose un lecteur indifférent qui pourrait éventuellement le lire et «[...] le trouver naïf» (*JCC*, p. 28). Le *on* cache un lecteur éventuel, indéterminé que le curé désire implicitement : «À lire ces lignes on pensera sans doute que je ne parlais pas au

hasard, que je suivais un plan. Il n'en était rien je le jure» (idem). Ces allusions au *on* sont toujours suivies d'explications, de justifications comme si le curé désirait qu'on le lise. Il maîtrise ainsi l'obsession qu'il a de brûler son journal : «Je m'étais proposé de détruire ce journal. C'est comme une voix qui me parle, ne se tait ni jour ni nuit. Mais elle s'éteindra avec moi, je suppose ? Ou alors [...]» (*JCC*, p. 10). Ce lecteur, qu'il appelle de tous ses vœux, justifierait le temps passé à écrire par l'utilité qu'il trouverait au journal :

J'ai résolu de continuer ce journal parce qu'une relation sincère [...] des événements de ma vie peut m'être utile un jour [...] ou d'autres [...]. Tendresse que je n'approuve guère car elle va sans doute, à travers ces pages, qu'à moi-même. (*JCC*, p. 120)

Malgré ce désir ambigu d'être lu un jour, le curé n'écrit d'abord que pour lui-même. Cependant, la mort qui viendra surprendre l'intimiste précipitera le sort du journal qui tombera on ne sait comment, entre les mains d'un éditeur qui le publiera. Nous soupçonnons le prêtre défroqué Duffrety d'être derrière cette publication. Sinon qu'elle est cet étrange document qu'il aimerait d'abord réviser avant de le transmettre au curé de Torcy ?

En définitive, la première catégorie comprend tous les journaux auto-destinés. Annie, Sœur Blandine et Salavin rédigent pour eux-mêmes. Quant à la deuxième catégorie, elle se subdivise en trois. Et dans l'une ou l'autre de ces sous-catégories, l'autodestination est toujours le préalable à la destination à autrui. Barnabooth et Célestine relisent d'abord leur journal avant de le destiner volontairement à autrui pour publication. Dans la deuxième sous-caté-

gorie, l'autodestination subsiste. Louis rédige son journal à l'intention des siens, mais cela ce l'empêche pas de se relire.

Le journal d'un curé de campagne se range dans la dernière sous-catégorie. Le curé écrit pour lui-même. La deuxième et la troisième sous-catégorie ont en commun le fait que ni Louis ni le curé ne désirent la publication de leur document, mais celle-ci se fait contre leur volonté.

Enfin, *Les faux-monnayeurs* représente une catégorie à part. L'auteur du journal se l'autodestine, il n'émet pas non plus le désir de le publier, mais le document passe à autrui involontairement.

1.4 LA MISE EN ABYME

Gide est le premier écrivain qui fait apparaître en littérature la notion de mise en abyme en s'inspirant du procédé des blasons héraldiques. Il applique ce procédé à la plupart de ses romans, dans lesquels la scène, (ou) les thèmes faisant l'objet du roman se trouvent rédupliqués en miniature à l'échelle des personnages. Dans une des pages de son journal²⁷, il écrit :

²⁷ GIDE, André, Journal 1889-1939, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1948, p. 41.

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé à l'échelle des personnages, le sujet même de cet œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi dans le tableau des Ménines de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs, dans d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans la chute de la maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dire dans mes cahiers, dans mon Narcisse et dans la tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier à en mettre un second en abyme.

C'est donc cette analogie qu'il nomme, mise en abyme. Dans le même ordre d'idées, Dällenbach²⁸ s'est intéressé en profondeur à ce problème.

Les faux-monnayeurs est à la fois une bonne illustration de la mise en abyme chez Gide et un bon exemple de la collaboration du roman avec le journal. *Les faux-monnayeurs* se présente comme la somme de deux récits : d'un côté, celui du narrateur extradiégétique, de l'autre, celui d'Édouard. Les deux récits s'éclairent mutuellement. Le texte du narrateur emprunte au journal sa discontinuité et son morcellement. Il n'a pas une seule intrigue mais plusieurs qui se croisent et se décroisent. Inversement, il renvoie ses reflets dans le journal. Les chapitres XI, XII et XIII font oublier pendant un moment qu'on est en train de lire un journal, à cause du nombre d'informations qu'ils fournissent.

²⁸ DÄLLENBACH, Lucien, Le récit spéculaire, essai sur la mise en abyme, Paris, Seuil, 1977.

Mais la mise en abyme se concrétise surtout au niveau des structures de l'énonciation. Les deux récits exploitent simultanément les mêmes procédés narratifs. Une lecture attentive permet de constater que le narrateur introduit les lettres de plusieurs personnages dans son discours. De nombreuses lettres sont reproduites intégralement, d'autres sont simplement évoquées. C'est en effet par une lettre que Bernard découvre les aventures extraconjugales de sa mère. Il comprend, par conséquent, que le juge Profitendieu n'est pas son vrai père. Cette première lettre constitue en elle-même une mise en abyme prospective, c'est-à-dire qu'elle va réfléchir, par anticipation, les caractéristiques de l'énonciation ultérieure. Cette lettre révèle déjà une particularité qui va se confirmer dans toutes les lettres suivantes : elle n'éclaire qu'une partie de la réalité et dissimule le reste. Bernard découvre comment sa mère l'a conçu, mais ignore avec qui elle l'a conçu : « Libre à moi d'imaginer que c'est un prince » (*FM*, p. 13). Le même procédé se répète dans le journal d'Édouard qui contient deux lettres. Le 22 septembre, celui-ci reçoit une lettre de Rachel, le priant de se rendre le lendemain à la pension Vedel. Rachel mentionne qu'elle a de graves choses à confier à Édouard. Elle n'ajoute rien de plus. Lorsqu'elle rencontre Édouard, elle ne lui parle que de ses soucis d'argent. En réalité, Rachel souhaitait parler des déboires conjugaux de sa sœur Laura (*FM*, p. 229).

En dehors de la lettre, le deuxième procédé commun au récit du narrateur et à celui d'Édouard est celui du dialogue. De nombreux exemples éparpillés dans le roman rendent compte de l'étendue des dialogues. L'intrigue se déploie au fil de la conversation. Certaines de ces discussions vont détermi-

ner la tournure que prendront les événements. Par exemple, au chapitre III de la première partie, Olivier interroge Bernard sur les motifs de sa fugue. Il lui apprend que son frère a une liaison et que son oncle arrive le lendemain. Bernard, qui n'avait nulle part où aller, prend le parti secret de se présenter à Édouard et de lui proposer ses services comme secrétaire. N'eut été cette confiance faite ce soir-là par Olivier, les événements auraient pris un autre cours. Bernard n'aurait pas subtilisé le premier rôle à Olivier.

Dans son journal, Édouard consigne aussi les événements, fait le compte-rendu des conversations auxquelles il assiste, rapporte les dialogues qui en résultent. Ce journal se présente donc, à l'instar du récit qui l'encadre, comme une suite de conversations. Le 5 novembre, au cours d'un entretien, Laura rappelle à Édouard, les souvenirs de leur séjour à la pension Vedel, en compagnie de Strouvilhou (*FM*, pp. 105-108). Peu après cet entretien, Édouard souligne combien il est important de donner la parole à ses interlocuteurs : «Je transcris tout cela aussitôt, ayant éprouvé combien il est difficile de retrouver par la suite la justesse d'un dialogue.» (*FM*, p. 107). Étant narrateur à part entière dans son journal, Édouard est doté de tous les pouvoirs nécessaires pour juger, commenter, donner ou retirer la parole, fournir des précisions sur certains événements, intervenir au cours d'un dialogue, organiser les scènes, etc. Ce sont ces pouvoirs qui lui offrent la possibilité d'utiliser, dans certains cas, la narration indirecte au même titre que le narrateur extradiégétique.

Le troisième procédé narratif utilisé, tour à tour par le narrateur extradiégétique et par Édouard est celui du monologue. Dans une moindre mesure, le

genre du journal intime est une forme de monologue dans lequel un individu entre en communication profonde avec son moi. Dans son ensemble, le récit d'Édouard n'est peut-être pas, à proprement parler, un vrai journal intime. Édouard est effectivement en étroite collaboration avec ses interlocuteurs. Il discute constamment avec eux et raconte les événements qui les concernent. Mais, à certains endroits, ce journal prend parfois l'allure d'un véritable monologue intérieur. Les journaux datés des 18, 26 et 28 octobre illustrent cette situation. Tous les éléments propres au monologue s'y trouvent réunis. L'émetteur est en même temps le récepteur, ce qui permet un langage en circuit fermé. Les phrases sont parfois courtes et ponctuées d'interrogations, d'exclamations ou d'interjections. Édouard est dans le train qui le ramène à Paris. Seul dans son compartiment, il fait un retour sur lui-même et médite sur ses sentiments pour Laura. Il s'étonne, s'interroge et trouve les réponses aux questions qu'il se pose au sujet de cet amour : «Par quelle illusion ai-je pu croire jusqu'à ce jour que je la façonnais à ma ressemblance ? Tandis qu'au contraire c'est moi qui me plais à la sienne.» (*FM*, p. 74), «Ah ! de combien de vertus, de combien de perfections l'ai-je ornée !», «Que cette question de la sincérité est irritante ! Sincérité !» (*FM*, p. 75). Édouard prend du recul par rapport à lui-même et cherche comment persuader Laura qu'il est indigne de son amour : «Un tel être n'est pas de ceux qu'on épouse.» (*FM*, p. 76).

Parallèlement, les pensées d'Édouard, qui somnole, sont analysées par le narrateur extradiégétique : «L'embêtant c'est qu'elle ne ferme pas à clé [...] Bah ! les employés de la consigne sont trop affairés durant le jour [...]», «Il se demande s'il aurait deviné à la seule lecture de la lettre de Laura qu'elle a les

cheveux noirs ? [...] Il n'est pas assuré que *Les faux-monnayeurs* soit un bon titre.» (FM, p. 78).

Outre le monologue et le dialogue, le dernier procédé narratif à mettre en évidence la mise en abyme est le journal dans le journal. Le récit d'Édouard est encadré par celui du narrateur. Mais ce récit d'Édouard comprend, outre ses propres carnets de notes, un autre journal : celui du pasteur Vedel Azaïs. Ce journal dont nous retrouvons un bref passage à la page 114, a été confié à Édouard par Sarah, la petite-fille du pasteur. D'après celle-ci : «[Il] pourrait intéresser un romancier» (FM, p. 114).

Par ailleurs, il faudrait préciser que même si les deux récits ont certaines affinités narratives, leur analogie n'est pas totale. Le journal d'Édouard ne peut pas être considéré comme un roman. Les informations qu'Édouard donne sont incomplètes. Elle ne peuvent pas, par conséquent, constituer une intrigue au vrai sens du terme. Bon nombre d'entre elles ne sont que simples anecdotes. Édouard assume certes la narration, mais ses pouvoirs ne sont pas aussi étendus que ceux du narrateur extradiégétique. La parole d'Édouard est assujettie à celle de ce narrateur. Il ne peut intervenir que lorsque ce dernier le juge opportun. Édouard n'est pas, non plus, pourvu d'une omniscience lui permettant de deviner les pensées profondes de ses interlocuteurs. Il n'a accès qu'à leurs attitudes perceptibles et à leurs confidences.

Édouard donne d'ailleurs des précisions contradictoires sur ce prétendu roman qu'il est en train d'écrire. À Saas-Fée, Laura, Bernard et Sophroniska lui

demandent des explications sur son travail. Acculé, il avoue que : «du livre [il] n'a pas encore écrit une ligne. Mais [qu'il] y a beaucoup travaillé.» (FM, p. 186). Plus tard pourtant, il fait allusion à certaines parties de son roman. Il dit, par exemple, que la visite qu'il a rendu à sa demi-sœur Pauline, constitue dorénavant un épisode de son roman : «Les réflexions qui étaient résultées, je les avais aussitôt versées dans mon roman sous forme d'un dialogue qui convenait exactement à certains de mes personnages.» (FM, p. 347). Mais, ni cet épisode ni le contenu des trente pages dont il fait mention après la tentative de suicide d'Olivier, ne sont perceptibles à aucun endroit. Seules les deux pages qu'il fait lire à Georges sont transcrites dans le journal (FM, pp. 348-349).

Une chose est néanmoins sûre : les notes contenues dans le journal serviront à écrire le futur roman d'Édouard. La suite de ses déclarations, à Saas-Fée, confirme cette hypothèse :

Sur un carnet, je note au jour le jour l'état de ce roman dans mon esprit; oui c'est une sorte de journal que je tiens, comme on ferait celui d'un enfant [...] c'est-à-dire qu'au lieu de me contenter de résoudre à mesure qu'elle se propose chaque difficulté [...]. Si vous voulez, ce carnet contient la critique continue de mon roman; ou mieux : du roman en général. (FM, p. 186)

Le journal n'est donc que le point de départ du roman d'Édouard qui reste à écrire.

Enfin, la mise en abyme se manifeste aussi au niveau de l'intrigue. Le narrateur du roman raconte certains événements. Quelques pages plus loin, ces mêmes événements sont repris sous un angle différent par Édouard, dans son journal. Le premier novembre, Édouard raconte qu'il a été témoin d'un vol

dans une boutique. Un jeune garçon portant un insigne jaune a subtilisé un livre. Édouard, qui veut utiliser cet incident dans son roman, ignore tout du voleur et de la signification de son insigne. Il pense seulement que ce fait divers serait intéressant dans un roman, à cause de son caractère réaliste : «Je note cela par discipline et précisément parce que cela m'ennuie de le noter.», «La précision ne doit pas être obtenue par le détail du récit mais bien dans l'imagination du lecteur.» (*FM*, p. 90). Dans la troisième partie, le narrateur revient sur cet événement. En rapportant les propos de Georges et de Phiphi, il donne des précisions. Pour lui, la rosette jaune est le signe d'appartenance à la ligue de prostitution enfantine (*FM*, p. 250).

En définitive, la mise en abyme fonctionne ici de deux façons. Le journal se présente d'abord comme un miroir central qui reflète ce qui se passe dans le roman. Ensuite, il apparaît en diagonale, en éclairant certaines zones de l'intrigue qui échappent au narrateur. Cette situation est d'ailleurs réciproque car il y a aussi des événements qu'Édouard, en tant que personnage, ne peut lui aussi appréhender. C'est en ce sens que les deux récits sont complémentaires.

1.5 LE JOURNAL-CONFESSION

À la lueur de ce corpus, il semble que le journal poursuit désormais de nouveaux objectifs, en plus des fonctions qui lui sont traditionnellement dévolues.

Le journal se rapproche dorénavant de la confession et requiert une évaluation par un examen de conscience plus approfondi. Cet effort sur soi-même, que le diariste s'est efforcé de faire, implique une tension de la pensée sur son propre passé; tension d'autant plus pénible, qu'il s'agit de se remémorer des actes dont le souvenir n'est pas toujours très agréable. Cet exercice a une signification profonde, il permet au diariste de ne rien perdre de ses actions. Derrière l'examen de conscience, se manifeste le besoin pour le diariste, de se retrouver et se juger. Celui-ci procède préalablement à une analyse minutieuse de ses actes, il va parcourir en esprit l'ensemble des devoirs qu'il avait à accomplir et des vertus qui convenaient à son état de vie. Il se demande s'il a rempli ou non ces obligations. On constate que ce retour sur soi-même aboutit à la mise en lumière d'un certain nombre de manquements à l'égard de la société, de la famille, mais aussi de Dieu. Le diariste voit ses actes passés sous leur vrai jour, avec leur méchanceté, leur caractère détestable et pernicieux. Il cherche à savoir pourquoi sa volonté a trébuché, en raison de quels fantasmes, il a cédé à telle suggestion, à telle tentation.

L'élucidation de la faute entraîne un degré de culpabilité qui est variable, d'un diariste à l'autre. Ce dernier peut ressentir ce que les psychologues appellent la «fausse» ou la «vraie» culpabilité. La fausse culpabilité relève de la névrose obsessionnelle. Le sujet éprouve le sentiment morbide d'avoir dérangé un ordre intérieur ou extérieur. Cette impression suscite un malaise, une angoisse d'être dévalorisé, d'être exclu du groupe ou d'être puni. Par contre, la vraie culpabilité ne se manifeste pas comme la précédente sous la forme d'un simple sentiment diffus, imaginaire, mais comme la conscience

concrète d'avoir commis une faute. Cette conscience concrète suscite «un remords qui ronge intérieurement le sujet [...] qui ressasse indéfiniment le passé vécu comme une condamnation, une accusation de la personne»²⁹. Paulina, par exemple, est en proie à ces deux sentiments antagonistes. Pour elle, le péché est d'abord originel : «L'Esprit-Saint a décidé que je serais une pécheuse [...] Dieu m'a faite coupable du péché originel comme chaque être vivant» (*P1880*, p. 132). Il se rapporte à l'origine, à la naissance, il s'étend à tout ce qui a dû naître, venir à la vie : «Vivre même lui semblait inséparable d'une certaine faute obscure et capitale, celle que le Père Bubbo son confesseur appelait originelle» (*P1880*, p. 21).

Au lieu d'être vaguement lié au fait d'être né, le péché de Paulina s'attache dorénavant au corps et partant, à toute sa sensualité. En contemplant son reflet dans le miroir, Paulina éprouve de «douteux désirs» (*P1880*, p. 34), le désir pour le propre corps se prolonge dans celui de posséder «Milan, les hommes, tout.» (*P1880*, p. 36). Elle est consciente de commettre le péché de chair, en se donnant au comte Michèle qui est déjà marié :

Très Sainte Vierge Mère de Dieu, vous pleine de grâce, je vous prie de jeter un regard sur moi qui suis pleine de péché et de misère, je vous demande d'intercéder auprès de votre Fils Jésus adorable pour la grande faute que je commets, pour la vie impure qui se poursuit en moi et hors de moi avec mon consentement. (*P1880*, p. 83)

Sa culpabilité s'accroît avec la mort de sa mère, de son père et de la comtesse Zina. Ce n'est pas l'affection pour les parents qui provoque la cul-

²⁹ MARLIANGEAS, B.D., Culpabilité, péché, pardon, Paris, Édition du Cerf, 1982, p. 29.

pabilité de la diariste, c'est, au contraire, le sentiment de perte, de séparation irrémédiables. Paulina réalise qu'elle a provoqué la mort de toutes ces personnes par ses mensonges et son péché, que dorénavant, elle ne pourra plus changer le cours des événements. Dans *Le nœud de vipères*, Louis est accablé par ce même sentiment d'impuissance lorsque sa femme Isa décède subitement (NV, p. 250).

Dans *Le journal d'une femme de chambre*, par contre, Célestine avoue qu'elle n'éprouve aucune culpabilité en racontant ses souvenirs de débauche :

[...] J'ai couché avec bien des hommes [...]. Cela me paraît, du reste, un acte normal, naturel, nécessaire [...]. Je n'en ai nul remords, et il est bien rare que je n'y aie pas goûté une joie quelconque. (JFC, p. 282)

Célestine semble, au contraire, retirer un certain prestige de ces aventures. Elle est passée de «la conscience honteuse» à «la conscience fière»³⁰. Cette tendance est perceptible chez certains groupes minoritaires. Ceux-ci, au lieu d'un sentiment honteux, de marginalité, développent le sentiment qu'ils sont porteurs d'une forme de libération et passent ainsi, d'une «conscience honteuse» à une «conscience fière» : celle de n'être pas culpabilisés, selon les modèles dominants. Ils sont capables d'une autonomie suffisante pour réaliser la rupture par rapport aux normes imposées.

Même si les aventures passées de Célestine ne lui occasionnent presque pas de culpabilité, elle est néanmoins consciente du fait que ces révé-

³⁰ REMY, J., «La faute et la culpabilité dans la perspective sociologique» dans *Concillium*, no 61, Janvier 1971, pp. 12-23.

lations impudiques pourraient choquer. C'est pour cette raison qu'elle sollicite d'avance l'indulgence et la compassion de ceux dont le sens moral pourrait être éclaboussé.

Quelle que soit la nature des sentiments ressentis, l'examen de conscience doit se poursuivre. Pour être valable, il lui faut remplir certaines exigences. Il ne suffit pas au pénitent de retrouver les points où il a failli et de s'en tenir à ce simple constat. L'examen de conscience doit déboucher sur un aveu intégral et global. Le pénitent fait le serment d'être sincère. Il procède ensuite à la recension de toutes les infractions commises. Célestine promet, par exemple, aux lecteurs d'être honnête, de faire connaître toute «la saleté», l'immoralité qui se cachent sous l'hypocrisie sociale. Mais, sa confession n'acquiert sa vraie valeur que lorsque la diariste décide d'aller au-delà de cette simple dénonciation et révèle, sans complaisance, ses propres manquements à l'éthique. Elle affirme qu'en suivant le triste exemple de sa mère, elle perd sa virginité à dix ans. Deux ans plus tard, elle se fait violer par le contremaître d'une sardinerie, un dénommé Cleophas Biscouille. Elle reconnaît aussi avoir été consentante puisqu'à quatre ou cinq reprises, elle s'est à nouveau offerte à cet individu :

À ce souvenir que j'évoque avec complaisance, j'éprouve comme une grande reconnaissance [...] comme une grande tendresse et aussi comme un regret véritable de me dire que plus jamais je ne reverrai ce dégoûtant personnage tel qu'il était sur le lit de géomon [...]. (JFC, p. 118)

Les lecteurs apprennent qu'elle s'est livrée à la débauche dans presque toutes les maisons où elle a servi. Elle avoue n'avoir aucune défense contre les hommes, d'être l'esclave du plaisir :

Lorsqu'un homme me tient, aussitôt la peau me brûle et la tête me tourne [...] je deviens ivre [...] je deviens folle [...] je deviens sauvage [...] je n'ai plus d'autre volonté que celle de mon désir [...] je ne vois plus que lui, je ne pense plus qu'à lui [...] et je me laisse mener par lui, docile et terrible [...] jusqu'au crime. (*JFC*, p. 158)

C'est ce manque de contrôle des pulsions sexuelles qui l'amène à commettre ce qu'elle considère comme «un crime» (*JFC*, p. 161). Elle se donne en effet à Georges qui est déjà très affaibli par sa tuberculose et précipite la mort de celui-ci.

Pour Célestine, le crime a d'ailleurs une correspondance secrète avec l'amour : «Mon beau crime m'empoigne comme un beau mâle» (*JFC*, p. 372). Sa fascination pour Joseph s'accroît lorsqu'elle a la conviction que c'est ce dernier qui a violé, puis tué la petite Claire, dans le bois. À partir de ce moment, elle sent qu'elle a des affinités avec cet individu qu'elle assimile pourtant au diable réincarné.

Comme dans toute confession, l'aveu n'est pas toujours facile. Mais le pénitent doit vaincre cette difficulté et avouer même les fautes qui lui font honte, celles qui peuvent l'humilier et le rabaisser aux yeux des tiers. Il prend ainsi l'engagement de se révéler sous son vrai jour, sous sa vraie nature à tous ceux qu'il a offensés. Cet aveu exige ensuite une reconnaissance et une acceptation de la faute. Le diariste pénitent assume l'entière responsabilité de

ses actes. Cette reconnaissance est suivie, à son tour, de la volonté de réparer, d'œuvrer dans le sens de l'équité et de la justice. Dans *Le nœud de vipères*, Louis avoue à Isa tout ce qu'il a longtemps gardé au plus profond de lui-même. Il énumère tous les sentiments odieux qu'il a toujours ressentis au cours de ces longues années et qui ont détruit l'harmonie de son couple, emprisonné l'existence de son entourage. Il confesse à sa femme qu'il a éprouvé de la haine à son endroit, qu'il a été jaloux, non seulement de Rodolphe mais aussi de ses propres enfants. La haine ne s'est vraiment pas installée après la nuit de l'affreuse confidence. Elle s'est établie progressivement lorsque Louis a constaté qu'Isa ne s'intéressait ni à lui ni à sa carrière, mais accordait, au contraire, toute son affection aux enfants. Il révèle que cette haine qu'il ressentait si intensément a engendré, à son tour, le goût de la vengeance. Pour punir sa femme, accusée d'indifférence, il a entrepris de la dépouiller, elle et ses enfants, de l'héritage familial. C'est pour faire le plus de mal possible à Isa, qu'il a si souvent blasphémé, ridiculisé les préceptes de l'Église, empêché que les enfants ne deviennent aussi zélés que la mère :

Oui, j'ai cherché à te les prendre pour te punir. Je me donnais de hautes raisons, je mettais en avant l'exigence du devoir. Je ne voulais pas qu'une femme bigote faussât l'esprit de mes enfants. Telles étaient les raisons dont je me payais. Mais il s'agissait bien de cela. (NV, p. 72)

Après bien des hésitations, Louis admet dans sa confession qu'il a commis l'adultère plus d'une fois, que non content de cela, il a encore tenté de se compromettre avec sa propre belle-sœur :

Mais mon infamie, à cette minute, ce fut de penser à toi, Isa, de rêver d'une vengeance possible : me servir de Marinette pour te faire souffrir. Aussi brièvement que l'idée en ait occupé mon esprit, il est pourtant vrai que j'ai conçu ce crime. (NV, p.124)

Malgré le dégoût que lui procurent ses propres révélations, Louis a le courage de reconnaître qu'il a été ce monstre abject, malicieux, rancunier, avare, calculateur, qui, en toute liberté et lucidité, a causé du tort à ses proches :

Je sentais, je voyais, je touchais mon crime [...], haine de mes enfants, désir de vengeance, amour de l'argent [...]. Il ne m'avait pas suffi, au long d'un demi-siècle de ne rien connaître en moi que ce qui n'était pas moi : j'en avais usé de même à l'égard des autres. De pauvres convoitises, sur la face de mes enfants me fascinaient [...]. Jamais l'aspect des autres ne s'offrit à moi comme ce qu'il faut crever, comme ce qu'il faut traverser pour les atteindre. (NV, p. 249)

Conscient de tous ces préjudices, Louis décide de faire amende honorable auprès de ceux qu'il a lésés. Il estime, par exemple, qu'en plus de la compensation financière qu'il peut apporter, sa confession pourrait être bénéfique à son fils naturel, Robert. Elle permettrait à ce dernier de mieux le connaître (NV. p. 158). Mais, Louis change d'avis lorsque Robert trahit sa confiance et s'avère incapable de gérer la fortune qu'il veut lui léguer. Non sans appréhension, Louis considère que cette confession revient désormais de droit à ses enfants légitimes puisqu'Isa, leur mère, est décédée depuis peu. Louis tient à aller au bout de lui-même, à dévoiler toute sa misère morale, malgré la crainte d'être rejeté par ses enfants :

J'irai au bout de ce récit. Je sais maintenant à qui je le destine, il fallait que cette confession fût faite; mais je devrai en supprimer bien des pages dont la lecture serait au-dessus de leurs forces. Moi-même, je ne puis les relire d'un trait. À chaque instant, je m'interromps et cache ma figure dans mes mains. Voilà l'homme.

Voilà un homme entre les hommes, me voilà. Vous pouvez me vomir, je n'en existe pas moins. (NV, p. 197)

Il faudrait néanmoins souligner que cette démarche, si épouvantable soit-elle, comporte d'énormes avantages. Au terme de sa pénible confession, le pénitent a l'impression de renaître, d'être un autre individu. Sa confession le décharge d'un poids qui lui empoisonnait la vie. Et même si son récit n'est pas encore parvenu à ses destinataires, comme c'est le cas dans *Le nœud de vipères*, il vit dans la certitude d'être pardonné et réhabilité. Après son départ précipité de Calèse, Louis se demande s'il devrait poursuivre sa confession. Il admet finalement que le fait de se dévoiler lui apporte du soulagement. Lorsqu'il concède enfin sa fortune à ses enfants, à la suite du décès d'Isa, il découvre que sa haine s'est dissipée en même temps que son goût immodéré pour le matériel (NV, p. 235). Il sent que le nœud de vipères qui enserrait son cœur est tranché. Il est apaisé. Ce sentiment de libération et de quiétude s'accroît avec la conversion qui s'opère chez le personnage. Alors que dans son testament Louis rejetait d'avance le ministère d'un prêtre, comme un effet de l'affaiblissement de sa lucidité, dans sa confession, il avoue à sa femme que son opinion sur ce point a changé :

Eh bien je te dois cet aveu : c'est au contraire quand je me regarde comme je le fais depuis deux mois, avec une attention plus forte que mon dégoût, c'est lorsque je me sens le plus lucide que la tentation chrétienne me tourmente. (NV, p. 149)

La lucidité n'entraîne pas un rejet du surnaturel, au contraire, en augmentant l'angoisse, elle augmente la nécessité d'une transcendance. Cette conversion qui s'amorce graduellement alors qu'Isa est encore en vie, se con-

crétise après la disparition de cette dernière. Louis a la certitude de l'existence d'un juge invisible qui condamne et gracie. Il pense que ce juge fera peut-être grâce à celui qui ne pouvait s'échapper à lui-même : «Je suis ce que je suis, il faudrait devenir un autre. Ô Dieu si vous existez !» (NV, p. 214). Louis demande à Dieu ce qu'il a ignoré toute sa vie, «le mot de l'énigme» : «Vous ne pouvez imaginer le supplice : ne rien avoir eu de la vie et ne rien attendre de la mort [...] mot de l'énigme ne nous soit jamais donné» (NV, p. 79). Les lignes interrompues du journal laissent supposer que le mot de l'énigme est finalement révélé : «[...] cet amour dont je connais enfin le mot ador...» (NV, p. 274). À l'instant de sa mort, Louis semble avoir obtenu le salut divin. Ses enfants lui accordent aussi le pardon posthume même si, comme l'écrit Hubert, sa confession n'est pas convaincante. Mais cette confession à laquelle Hubert n'accorde aucun crédit, le déculpabilise aussi malgré tout, car il justifie son attitude face à son père.

Chez certains diaristes, par contre, la libération ne s'obtient qu'au terme d'un rite supplémentaire, la mortification. Le sujet s'inflige des sévices corporels qui vont compléter ses aveux et lui faire atteindre un état de pureté quasi divin. La mortification associée à l'aveu apparaît comme un acte d'exorcisme qui doit donner au sujet le rachat des péchés. Par la mortification, Paulina veut, par exemple, anéantir son propre être pour se rapprocher de Dieu : «La sainte souffrance à l'image de celle du Christ», les stigmates que Paulina se creuse aux pieds apparaissent comme un véhicule grâce auquel, l'héroïne parcourra «la route en or», «la route d'éther» (P1880, p. 170) et gravira «l'échelon» (P1880, p. 197) pour se trouver «au-delà» (P1880, p. 184). Après

cette souffrance, Paulina renaît dans une vie supérieure, «divine» (*P1880*, p. 149).

Mais, même si le péché et la pénitence sont affaire personnelle, il n'y a pourtant pas lieu de les traiter dans le secret. Il n'y a pas de vie individuelle qui serait une existence complètement isolée de celle des autres hommes. D'une part, la mauvaise action implique la personne, bien au-delà du moment où elle la commet. Cela, dans toutes les dimensions de l'existence personnelle; donc aussi dans son rapport à la communauté à laquelle elle appartient.

D'autre part, l'amour du prochain est une réplique de l'amour divin. Dieu souhaite que l'homme l'aime en aimant ses semblables. Le péché est répréhensible parce qu'il est révolte contre Dieu. Mais cette opposition se manifeste par une agression contre la communauté humaine. Le péché contre Dieu se réalise presque toujours sous forme de péché contre autrui. Même lorsqu'il est secret, il cause un préjudice à la communauté. De même que les actions justes de l'individu sont toujours un stimulant et un adjuvant pour la communauté, ainsi les mauvaises actions du pécheur sont-elles toujours un poids qui affaiblit son groupe. C'est pourquoi, la pénitence, bien qu'elle engage personnellement et individuellement le diariste, est d'abord perçue par ce dernier comme une justice à rendre à la fois à Dieu et à la communauté.

Mais, comment justifier une fois pour toutes le nouvel engouement du diariste pour le genre de la confession ? Ce phénomène peut s'expliquer par le fait qu'à cette époque, en France, comme presque partout ailleurs dans le

monde, la société est encore tributaire du pouvoir spirituel. L'Église veille à la stricte application des principes de moral et d'équité. L'individu est tenu de respecter ces principes pour mériter le royaume éternel. Mais malgré l'existence de cette codification, l'individu qui reste avant tout un être humain avec toutes ses défaillances, ses faiblesses, continue à pécher. Et à chaque infraction, on lui impose de se confesser pour se purifier et tenter d'atteindre la perfection. Le héros du journal, accablé par le poids de sa faute, qui ressent la volonté de s'en délester, ne fait donc que reproduire fictivement les schèmes sociaux réels de l'époque.

Dans ce corpus représentant la période 1900 à 1936, la moitié des romans ont deux niveaux narratifs. Quatre des huit romans sélectionnés présentent effectivement une telle structure. Dans cinq cas sur huit, le journal constitue le récit premier. Un personnage rédige au jour le jour un journal dans lequel il fait son examen de conscience. Dans ce niveau du récit, il monopolise la parole et demeure le seul et unique point de focalisation des aventures rapportées. C'est à partir de son seul et unique savoir que le lecteur peut suivre les événements.

En cours de narration, on remarque cependant une suspension momentanée du journal. Ensuite, le narrateur extradiégétique délègue à un personnage secondaire le pouvoir de la narration pour raconter une autre histoire.

C'est à partir de son angle de perception qu'il est dorénavant possible de suivre le déroulement des scènes. Il ne raconte pas uniquement, mais commente et juge aussi. Son récit remplit soit une fonction d'analogie, soit une fonction d'explication. Ce personnage qui raconte au niveau métadiégétique remarque qu'il existe des similitudes entre son histoire et celle du diariste. Mais, il peut lui arriver aussi de contester ou de contredire les propos tenus dans le journal.

Puisque le récit second ne clôt pas le roman, le retour au niveau diégétique (récit premier) entraîne une focalisation interne variable. Le diariste continue à parler de lui. Dans son esprit, l'histoire qu'il raconte jour après jour est un journal. Il le dit d'ailleurs clairement à maintes reprises. Mais le lecteur n'est pas dupe. Il se rend compte que le récit en question bascule continuellement du journal à la confession. La part réservée au dit journal est néanmoins insignifiante. Au contraire, le récit penche plus vers la confession. Dans une moindre mesure, le journal constitue une forme réduite de confession. Le diariste écrit sans choix, de manière spontanée. Il s'observe avec objectivité et détachement. Il est sincère parce qu'il sait que personne ne le jugera. Pour lui, ce ne sont que de simples confidences faites à la feuille blanche. C'est pourquoi, il fait l'effort d'être le plus naturel possible. Cependant dans le corpus, le journal ne devient pleinement confession que lorsque le rédacteur prend la décision de briser la loi du secret et de révéler à autrui ce qu'il se reproche. Il ne se contente plus uniquement de raconter mais se livre en même temps à une remise en ordre de son univers intérieur. Cette entreprise va lui permettre d'acquiescer à nouveau bonne conscience. Le rédacteur vit dans un environnement en crise. Il est lui-même au centre de cette crise qui ne peut

être dénouée que s'il reconsidère tous les paramètres qui l'ont engendrée. La confession modifie la situation à cause du besoin d'éluclation qu'elle entraîne. Le personnage se débarrasse de tout amour propre et rend compte de lui-même, en quoi il change ainsi complètement d'attitude. Ce changement de cap aboutit à un état de réconciliation et d'apaisement.

En somme, au cours de cette époque, le journal ressemble à une forme de confession à la fois profane et mystique. Un individu prend le parti de se mettre à nu devant un autre ou devant son Créateur. Dans les deux cas, l'examen de conscience aboutit à une réforme intérieure où l'intention importe plus que l'exactitude des révélations. La confession profane et la confession religieuse se rejoignent à travers leur recherche mutuelle du salut. Dans la confession «mystique», une alliance nouvelle se recrée; celle-ci est sanctionnée par le sacrement de pénitence. De façon similaire dans l'aveu, le fait de reconnaître ses erreurs, ses fautes ou de dévoiler son passé honteux, signifie déjà en soi une évolution essentielle de sa situation personnelle, le dépassement du point où l'on était tenu jusque là. L'examen de conscience trouve son efficacité dans la volonté dialectique de renouvellement qu'il sous-entend.

CHAPITRE 2

LES INCIDENCES TEMPORELLES DES CONFESSIONS DANS LE JOURNAL : LE DÉCALAGE ENTRE TEMPS DE LA NARRATION ET TEMPS DE L'HISTOIRE

Le terme récit renvoie à trois réalités distinctes. Le récit est l'énoncé narratif, «le discours oral qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements». Au sens second, c'est «la succession d'événements réels ou fictifs, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétitions». C'est ce que Genette appelle «histoire» à partir de la distinction proposée par Todorov : «récit comme discours» (sens 1) et «récit comme histoire» (sens 2). Au troisième degré au contraire, «le récit n'est plus seulement l'événement que l'on raconte, c'est aussi l'acte de raconter : c'est la narration» (sens 3).

Dans ce chapitre, les rapports entre l'histoire et la narration seront examinés en priorité pour déceler le type d'énonciation dominant dans le journal.

On se rappelle que pour Benveniste : «L'énonciation est la mise en marche de la langue par un acte individuel d'utilisation»³¹. L'histoire et le discours sont des manifestations de l'énonciation. Le discours est produit chaque fois que l'on parle.

Avant de poursuivre cette analyse, il est peut-être préférable de justifier notre décision d'intégrer l'étude des phénomènes du discours dans ce chapitre plutôt que dans le précédent. Nous avons tenu compte du fait qu'en dehors des éléments en rapport avec la voix narrative, de nombreux autres aspects de l'énonciation de discours ont des implications sur le temps. Dans la seconde partie de cette analyse, nous verrons d'ailleurs comment les temps de l'énonciation entrent en ligne de compte dans la détermination du temps de la narration. Nous compléterons ensuite cet exposé par l'examen des anachronies narratives et des ellipses temporelles.

2.1 LE JOURNAL COMME DISCOURS

Dans l'Antiquité, Aristote³² avait déjà divisé le texte narratif en deux aspects : la fable qu'il désigne par «mythos» et l'élocution qu'il appelle «lexis». En suivant son exemple, les théoriciens modernes vont procéder à un découpage identique. Mais à leur tour, ils désigneront les deux aspects : «histoire» et «discours». Ce découpage a donné lieu à de nombreuses définitions plus ou moins lointaines des définitions originelles. Notre objectif n'est ni de faire

³¹ BENVENISTE, Émile, Problèmes de linguistique générale II, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1974, p. 80.

un inventaire critique de toutes ces définitions, ni de les répertorier dans leur intégralité. Nous tenterons de voir comment cette dichotomie a évolué dans le temps, avant d'analyser les différentes manifestations du discours dans le journal. Pour Forster³³, l'histoire ou récit c'est la *story* (suite d'événements pris dans l'ordre de la séquence temporelle) et le *plot*, c'est l'intrigue (lien causal entre les événements).

À l'instar de la critique anglo-américaine, les formalistes russes décomposent le récit en deux aspects qu'ils dénomment à leur tour «la fable» *fabula* et le «sujet» *szujet*. Pour Tomachewski³⁴, la *fabula*, est l'ensemble des événements pris dans leur ordre causal et chronologique. La *fabula* est une abstraction par rapport au *szujet*. Tomachewski explique ensuite que le lecteur peut constituer la *fabula* à partir du matériel verbal fourni par le *szujet* (thème = motifs considérés comme des unités narratives minimales exprimées dans des propositions logiques).

Toujours dans le souci de diviser le récit en deux aspects, Todorov va tenter de mettre en rapport le langage et les structures narratives. Il passe par la suite à une critique de la dichotomie *fabula* et *szujet* énoncée par les formalistes russes. Il reproche à ces derniers de n'avoir expliqué la *fabula* que comme un matériau pré-littéraire extérieur à la construction de l'œuvre et le

³² ARISTOTE, Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy, Collection des Universités de France, Paris, Les belles lettres, 1932.

³³ FORSTER, E.M., Aspects of the novel, 1927, ré-impression Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1962.

³⁴ TOMACHEWSKY, Boris, «Thématique», dans Théorie de la littérature, 1925.

szujet comme une déformation temporelle de la *fabula*. Il propose de considérer plutôt la *fabula* comme un énoncé et le *szujet* comme une énonciation.

Au terme de cette mise au point, le théoricien rebaptisera la *fabula* «histoire» et la décrira comme «[...] des événements qui se seraient passés des personnages qui de ce point de vue différeront avec ceux de la vie réelle.» Le terme «discours» se substituera à celui de *szujet* : «À ce niveau, ce ne sont pas les événements rapportés qui comptent, mais la façon dont le narrateur nous les a fait connaître.»³⁵

En réalité, les concepts de Todorov se rapprochent de ceux de Benveniste³⁶. Pour lui, les temps du verbe français se répartissent en deux systèmes distincts et complémentaires à la fois. Chacun d'eux ne comprend qu'une partie des temps du verbe; ces deux systèmes sont disponibles concurremment pour le locuteur. Il nomme l'un de ces plans «histoire» et l'autre «discours». Selon Benveniste, «l'histoire» est de nos jours réservée à la langue écrite. Les événements qu'il raconte relèvent toujours du passé, leur représentation se fait sans l'intervention d'un locuteur : Le mode d'énonciation historique exclut toute forme de la langue que l'on peut considérer comme «autobiographique»». L'historien ne dit jamais *je, tu, ici, maintenant*. Ce mode d'énoncé utilise la troisième personne du pronom personnel. Ses temps de prédilection sont l'aoriste, l'imparfait, le plus-que-parfait et le prospectif. Au contraire, le discours se conçoit comme le mode « [de référence] supposant un locuteur et un auditeur,

³⁵ TODOROV, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8, 1966.

³⁶ BENVENISTE, Émile, Les relations de temps dans le verbe français - Problèmes de linguistique générale II, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1966, pp. 237-250, citation p. 242.

et chez le premier, l'intention d'influencer l'autre en quelque manière.» Il emploie toutes les formes autobiographiques de la langue, de même que les trois temps exclus de «l'histoire» à savoir : le présent, le futur, le parfait. Le discours rejette l'aoriste considéré comme le temps par excellence de «l'histoire». Pour le théoricien, il faut éviter de penser que si «l'histoire» est réservée à la langue écrite, le discours est réservé spécifiquement à la langue parlée. Le discours peut être parlé autant qu'écrit. La langue donne au locuteur le choix du type d'énoncé désiré. Le discours peut émerger dans «l'histoire» lorsque sont reproduites les paroles d'un personnage ou lorsque l'historien commente ou juge les événements rapportés.

Plus tard, les concepts de Benveniste seront repris par Dominique Maingueneau³⁷, dans un souci d'éclaircissement. Pour ce linguiste, la plupart des gens ont jusqu'alors admis, en accord avec la grammaire, que «les personnes» et la «non personne» s'utilisaient indifféremment à tous les temps de la conjugaison des verbes. Pour la grammaire traditionnelle, je dormis, tu dormis, il dort équivalent naturellement à j'ai dormi, tu as dormi, il a dormi. Il en résulte aussi de cette conception que l'indicatif est un système homogène.

Maingueneau reconnaît à Benveniste le mérite d'avoir démontré l'inadéquation de la perspective traditionnelle, en faisant intervenir l'énonciation pour analyser l'indicatif. En accord avec Benveniste, il estime que les locuteurs n'ont pas un, mais deux systèmes distincts de temps. Mais au lieu d'utiliser, comme Benveniste, «histoire» pour désigner le premier système d'énoncé,

³⁷ MAINGUENEAU, Dominique, Éléments de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Bordas, 1990.

Maingueneau emploie le terme «récit». Il conserve ensuite le terme «discours». Il précise, par la même occasion, que les termes «récit» et «discours» ne devraient pas être considérés dans leur sens usuel mais plutôt comme des systèmes grammaticaux référant à des systèmes d'emploi des temps. Relève donc du discours : «Toute énonciation écrite ou orale qui est rapportée à son instance d'énonciation (Je - Tu - Ici/Maintenant), autrement dit qui implique un embrayage»³⁸. Le récit, en revanche, correspond : «à un mode d'énonciation narrative qui se donne comme dissociée de la situation d'énonciation»³⁹. Maingueneau insiste (beaucoup plus clairement que Benveniste) sur le fait qu'un énoncé-récit a toujours un énonciateur, un co-énonciateur, un moment et un lieu d'énonciation. Cependant, la trace de ces quatre éléments est effacée dans l'énoncé. Pour le théoricien, même si le passé simple ne s'emploie qu'à l'écrit, que le récit efface ses marques de subjectivité et d'intersubjectivité, ce dernier reste néanmoins un acte de communication. Il se trouve seulement que son énonciateur et son co-énonciateur sont des places présumées par l'institution littéraire, celles de narration et de lecture, et non un *je* et un *tu* immédiats.

Par ailleurs, Maingueneau ajoute que le récit n'implique pas qu'un effacement des indices déictiques personnels; il incarne aussi une dimension modale de l'énonciation. Sur le plan modal, le récit ne présente que des affirmations, des énonciations dissociées de l'énonciateur, et où les rapports avec le co-énonciateur sont inexistantes. Il n'y a pas de structure de dialogue.

³⁸ Ibid., p.33

³⁹ Ibid.

L'identification du récit n'est pas uniquement basée sur l'existence ou l'absence de tel ou tel trait. Ce n'est pas, par exemple, la présence de la «non personne» qui fonde le récit. C'est plutôt le fait que cette «non personne» ne s'oppose ni à *Je*, ni à *Tu*. La présence d'indices non déictiques ne constitue pas, elle non plus, un signe d'appartenance au récit. Maingueneau illustre cette situation par la phrase suivante : «Paul est revenu hier d'Amérique». Il estime que «la veille» peut être remplacée par le déictique «hier» sans que la grammaticalité de la phrase ne soit affectée.

Après ces éclaircissements, le linguiste passe à une analyse des deux systèmes grâce au tableau ci-dessous.

DISCOURS	RÉCIT
<p style="text-align: center;">Passé composé / Imparfait</p> <p style="text-align: center;">↑</p> <div style="text-align: center; border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;">Présent</div> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">Futur simple / Futur périphrastique</p>	<div style="text-align: center; border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 0 auto;">Passé simple / Imparfait</div> <p style="text-align: center;"> </p> <p style="text-align: center;">-</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p style="text-align: center;">(Prospectif)</p>
Oral et écrit	Écrit
Usage non spécifié	Usage narratif
Embrayeurs	Absence d'embrayeurs
Modalisation	Modalisation «zéro» (= assertion)

Le tableau reprend la répartition des temps faite par Benveniste. Le temps de base du discours est le présent. Celui-ci peut se répartir en fonction du moment de l'énonciation, en passé et futur. Dans le paradigme du présent de l'indicatif, s'ajoutent deux temps du passé : l'imparfait et le passé composé, ainsi que deux paradigmes de futur : le futur simple (comme, par exemple, dans viendra) et le futur périphrastique (va venir) . Par contre, le récit ne fonctionne que sur deux paradigmes : le passé simple et l'imparfait. Ce dernier temps est commun aux deux systèmes. L'imparfait et le passé simple sont deux formes aspectuellement complémentaires. Comme le récit ne possède pas d'embrayeurs, il n'utilise ni le présent, ni le passé, ni le futur. La présence du prospectif, en regard du futur du discours, n'implique pas, par conséquent, un futur du récit. C'est un «pseudo-futur» destiné à anticiper sur la suite des événements. Maingueneau se sert d'un énoncé comme : «le roi devait\allait mourir peu après» pour montrer qu'il ne s'agit pas, ici, d'un vrai futur projetant, à partir du présent, une modélisation subjective. On a affaire, dans ce cas-ci, à une anticipation visant à mettre en évidence une sorte de fatalité déjà connue du narrateur.

De prime abord et sans s'intéresser d'emblée au journal proprement dit, *Paulina 1880* est un roman où récit et discours se côtoient et s'interpénètrent continuellement. Le récit déborde constamment ses frontières pour venir s'intégrer dans celles du discours et vice versa.

Théoriquement, c'est le narrateur qui cède ou non la parole ou le pouvoir de narration à ses personnages. Ici, le narrateur semble avoir perdu ce

privilège puisque ses personnages s'arrogent le droit d'intervenir sans son autorisation. Alors que l'histoire qui se déploie révèle la dévotion de Sainte Catherine, Paulina intervient dans l'histoire, son discours ne porte pas les traditionnels guillemets prouvant que le discours du personnage est rapporté par le narrateur. Nous avons d'abord les marques du récit : des événements passés racontés à la troisième personne de l'imparfait : «Paulina jeune fille aimait surtout dans les églises les supplices des Saints.» (*P1880*, p. 26). Mais, dans cet énoncé, vient se greffer le discours du personnage qui se fait au présent, à la première personne : «Ce n'est pas moi qui ferais jamais une si belle épouse, je suis maigre, pas formée pour l'amour.» (*P1880*, p. 26). Le narrateur manifeste lui aussi constamment sa présence par ses commentaires sur l'action, sur les personnages.

Face à ce constat, il serait peut-être intéressant de poser l'hypothèse selon laquelle le discours et le récit proviendraient d'une même source plutôt que de deux instances énonciatrices différentes. C'est Paulina qui joue à ce jeu de dissimulation. Elle semble frappée d'un délire. Elle est incapable, de ce fait, de contrôler son langage. Comme Elisabeth D'Aulnière, dans *Kamouraska*, d'Anne Hébert⁴⁰, Paulina tente d'étouffer un secret. C'est pourquoi, elle essaie de se dissimuler. D'ailleurs, plus tard dans son journal, l'héroïne avouera cette duplicité : «Depuis mon enfance j'ai peur de moi parce que je suis double» (*P1880*, p. 181). Là encore, la cacophonie se poursuit.

⁴⁰ HÉBERT, Anne, *Kamouraska*, Paris, Seuil, 1970, 249 p.

L'héroïne incarne le dualisme. En effet, Jouve pense comme Baudelaire, que le péché est un préalable à la sanctification. L'individu est déjà en contact avec le mal par le biais du péché originel. Plus tard, lorsque ce mal originel entrera en contact avec le bien, il s'instaurera une situation de conflit. L'individu sera écartelé entre les exigences de l'esprit et celles de la chair qui entraîneront à leur tour une polarité asphyxiante. C'est au terme de ce conflit que va se libérer l'énergie émancipatrice permettant au moi d'accéder à sa pleine conscience, à son unification. C'est cet écartèlement qui va occasionner les discours incohérents. Sœur Blandine se sent la proie du mal parce que le désir de la chair et celui de Dieu la sollicitent ensemble et qu'elle n'est pas encore parvenue à les réconcilier. Ce passage obligatoire lui permettra de retrouver Dieu dans la profondeur du péché : «Me perdre était nécessaire.» (P1880, p. 184)

À l'instar du roman de Jouve, *Les faux-monnayeurs* mêle aussi les registres du discours à ceux du récit. Cette incursion a lieu dans le récit cadre.

Mais dans le journal proprement dit, c'est le discours qui est prédominant. En dehors du passé composé, Édouard se sert, dans son journal, de l'imparfait, un temps commun au récit et au discours. Le présent demeure malgré tout le temps le plus utilisé par le diariste. D'ailleurs, Benveniste considère avant tout le présent comme une catégorie générique regroupant aussi bien «aujourd'hui, hier et demain». Pour lui, «[...] le présent est proprement la source du temps». Cela est d'autant plus vrai lorsqu'Édouard utilise, par

exemple, hier ou dans deux jours, ces indices ne sont significatifs que par leur relation au repère du maintenant de l'énonciation.

Par ailleurs, la situation de héros-narrateur et de confident d'Édouard donne lieu à une multitude de discours. Il y a d'abord le compte-rendu qu'Édouard fait de la journée ou des journées antérieures. Dans ce cas particulier, le discours du diariste se focalise sur sa personne. C'est la fonction expressive qui se met en marche. Édouard se désigne par *je* et ne pose pas obligatoirement un *tu* qui pourrait co-référencer en s'instituant à son tour dans le discours comme un *je*. Édouard raconte simplement les faits pour leur valeur expressive sans entrer en contact avec un éventuel énonciataire. Mais inversement, dans certains cas, Édouard raconte au style direct, les conversations des personnages ayant pris part à un événement noté dans son journal. Il peut aussi rapporter, à l'occasion, des propos qu'il a tenus aux uns et aux autres. Ces échanges verbaux illustrent bien le jeu des personnes pronominales intervenant dans le discours.

En définitive, dans *Les faux-monnayeurs*, malgré la présence du récit cadre, l'énoncé-récit est inférieur à l'énoncé-discours. Le discours du narrateur second réussit quasiment à éclipser l'énoncé-récit qui n'apparaît plus que de manière sporadique.

Parallèlement, dans *Le nœud de vipères*, c'est le système du discours qui prédomine mais à la seule différence qu'il n'y a pas de mélange des deux types d'énoncés, comme nous l'avons constaté à certains moments dans l'œu-

vre précédente. Ces intrusions sont évitées par le fait qu'il n'existe pas de récit cadre, il n'y a que le journal.

Le discours se manifeste d'abord par les pronoms personnels, surtout par le *tu*. Ce *tu* oriente le discours de Louis vers son principal destinataire, Isa. L'emploi de cette deuxième personne donne au récit une allure de dialogue. En réalité, il s'agit d'un faux dialogue parce que le destinataire ne percevra pas le message qui lui est destiné. Isa restera, du début à la fin, une absente à qui aucune chance de co-référent ne sera donnée. Elle ne pourra pas à son tour s'instituer en *je* parce que le contact ne sera jamais établi. Malgré le fait que toute cette interpellation soit imaginaire, Louis n'en continue pas moins d'invoquer son épouse afin de tenter une connexion :

Marinette avait une trentaine d'années à cette époque, mais rappelle-toi son aspect de jeune fille. Elle s'était laissée marier docilement à un vieillard, l'avait subi sans révolte. Vous vous ne doutiez pas qu'elle dût se soumettre aisément aux exigences du veuvage. Vous comptiez pour rien la secousse de la délivrance [...] Non Isa ne craint pas que j'abuse de l'avantage qui m'est ici donné. (NV, p. 112)

Louis utilise ici les fonctions phatique et conative qui lui permettent en même temps d'interpeller son épouse pour attirer son attention sur ce qui se passait à l'époque dans la famille. Louis interpelle aussi d'autres absents tels que Marinette, sa belle-sœur, déjà décédée quand il commence sa rédaction. Il fait de celle-ci la destinataire momentanée d'un message conatif : «Que reste-t-il de toi, ce soir, Marinette, morte en 1900 ? Que reste-t-il d'un corps enseveli depuis trente années ?» (NV, p. 123). Hormis quelques brins de conversations rapportées, des dialogues simulés et quelques invocations au Très

Haut, le reste du discours se fait en circuit fermé sous la forme d'un monologue entre le rédacteur confiné dans sa solitude et son moi. Ainsi privé des avantages d'une véritable communication, il se contentera d'exprimer tout au long de son journal, d'abord sa rancœur puis sa culpabilité et son remords dans ce «procès perdu». Outre l'existence des pronoms qui permettent au diariste de se poser comme locuteur dans son journal, d'imaginer de ce fait la présence d'interlocuteurs imaginaires à qui il s'adresserait, les temps utilisés par Louis attestent aussi qu'il est dans le discours. Le roman se divise d'ailleurs en deux parties qui dévoilent, à l'exception du futur, l'existence de trois ensembles temporels. En ce qui concerne le futur, si pour Benveniste, ce temps fait partie de ceux admis dans le discours, celui-ci est en revanche exclu du journal. Très rarement, le diariste utilise le futur parce que sa nature d'être vivant au jour le jour, le lui interdit. Il ne peut se permettre d'anticiper, n'étant pas un demiurge. La première phrase du journal de Louis annonce pourtant un futur. Le diariste essaie d'imaginer sa famille après son décès. Mais tout ce qu'il prévoit n'aura pas l'occasion de se réaliser. Il ne mourra pas comme il le désire avant sa femme, il n'aura pas l'occasion de la voir veuve.

En dehors de ce futur hypothétique, il y a le présent qui apparaît d'abord comme un axe à partir duquel le diariste se projette tour à tour dans le passé ou l'avenir. Ce présent se décèle surtout en début et en fin de chapitre. Par exemple, au premier chapitre de la première partie, Louis relate sa situation au présent. Il est quatre heures et il est seul dans sa chambre à attendre que quelqu'un veuille bien venir débarrasser les restes de son repas (NV, pp. 12-13). Le présent sert aussi à assurer la transition entre le passé et l'avenir.

C'est aussi le temps qui permet au discours de devenir méditation. Le narrateur se met alors à commenter les faits auxquels il assiste. Mais la plupart des événements sont racontés au passé dans cette première partie. Au chapitre IV, Louis raconte à l'imparfait et au passé simple ce qui s'est tout juste passé la veille au soir de Pâques :

Je ne m'étais pas trompé. Ma présence au milieu de vous hier soir dérangeait vos plans [...] j'ai donné à tous le spectacle d'un excellent appétit. Tu as fait allusion à ma santé et à mon grand âge pour excuser la côtelette aux yeux des enfants [...]. (NV, p. 53)

Tout de suite après, au chapitre suivant, il utilise le passé historique pour raconter ce qui s'est passé, il y a quarante ans, lors de sa lune de miel. L'évocation de ce passé lointain est toujours étayée par des dates. Le va-et-vient entre ce présent, ce passé récent et lointain permet au diariste d'exposer sa situation. Cette exposition servira plus tard à préparer le nœud dramatique de la deuxième partie (la découverte du complot) et la division ternaire des temps du discours se renouvellera alors. Nous avons le présent de l'écriture, le passé proche, le passé lointain historique qui tourne désormais autour de 1930. Mais le diariste n'étaye plus son discours de dates.

La même répartition ternaire des temps du discours se retrouve dans *Le journal d'une femme de chambre* où Célestine se livre à une entreprise de reconstitution. «Au milieu de ces épreuves, je repense à mes places anciennes. Aujourd'hui c'est celle de la rue Lincoln que je regrette le plus.» (JFC, p. 93). Le passé lointain est rappelé sans cesse par la diariste qui ne se récrie pas en face des faits. Célestine impose son point de vue dans le discours par les fré-

quents commentaires qu'elle émet à propos de ces moments de bonheur révolus. Pourtant, les parties du roman qui ressemblent le plus à un journal sont celles où la diariste parle au présent et au passé composé. Le présent revient souvent ici comme c'était le cas dans *Le nœud de vipères*, comme un embrayeur qui donne au diariste l'occasion de revenir au passé lointain : «Et puis en voilà assez [...]j'ai tort de songer à ces choses qui me font mal [...] je reviens à mes petites histoires.» (JFC, p. 272).

Dans le même ordre d'idée que *Le nœud de vipères* et *Le journal d'une femme de chambre*; *Claudine s'en va* et *Le journal de Salavin* obéissent aux critères du discours. Mais, dans ces derniers journaux, chaque diariste ne s'en tient qu'à sa seule conversation avec lui-même plutôt qu'au dialogue avec d'autres instances. Parfois dans son discours, leur *je* s'adresse à l'autre partie d'eux-mêmes en la nommant *il*, comme s'il s'agissait d'une autre personne à laquelle il fait référence. Malgré tout, ces journaux rapportent des conversations d'autres personnages. Le discours se reconnaît dans l'un et l'autre des cas par les temps verbaux utilisés.

En effet, les discours se font presque intégralement au présent. Annie constate et expose sa situation du moment qui est dominée par la solitude. À partir du présent, elle remémore la sécurité qu'elle avait, enfant, à côté d'Alain qui est devenu, depuis peu, son époux. Elle utilise l'imparfait mais aussi le passé composé pour raconter non seulement ces souvenirs lointains de même que les faits qui précèdent le départ d'Alain ou surviennent après. Toutefois, ces «flashback» la ramènent toujours à son propre présent, à la réalité qu'elle

vit quotidiennement. À la fin du journal, le présent se mue en une vision prophétique de l'avenir. Annie entrevoit déjà l'imminence de son émancipation :

Il y a quatre mois que le lien, lentement rongé s'effiloche et cède [...]. Je me résigne à tout ce qui viendra. Avec une triste et passagère clairvoyance, je vois ce recommencement de ma vie. Je serai la voyageuse solitaire qui intrigue, une semaine durant, les tables d'hôtes, dont s'éprend soudain le collégien de vacances ou l'architecte des villes d'eaux [...] la dîneuse seule, sur la pâleur de qui la médisance édifie un drame [...] la dame en noir ou la dame en bleu, dont la mélancolie distante blesse et repousse la curiosité du compatriote de rencontre [...]. (CSV, p. 186)

Le discours de Salavin se cantonne aussi au présent comme il semble d'ailleurs le confirmer : «Aujourd'hui, 7 janvier, jour anniversaire de ma naissance, je prends la résolution totale de transformer ma vie.» (JS, p. 7). À partir de ce jour, c'est le présent qui importe au diariste. Il lui permet de se fixer chaque jour un objectif et de contrôler la mise en pratique de ses résolutions. Pour un meilleur rendement de son programme, il freine toute tendance à l'anticipation :

Il est tout juste me semble-t-il, de m'en prendre tout d'abord aux personnes de mon entourage immédiat. Ma mère et ma femme qui ont souffert de mes fautes passées, doivent être les premières à bénéficier du nouvel état des choses. Mais n'anticipons pas. La première partie du programme réserve des surprises comme j'ai pu le constater déjà. (JS, p. 30)

C'est cette attitude qui interdit au héros d'utiliser le futur dans son discours comme le diariste du journal précédent. En cours de rédaction, ce présent fictif du diariste, en principe destiné à coïncider avec le moment où il raconte, se transforme en présent de narration. Cette nouvelle forme de présent

est imposée par des exigences de précision. Il répond au souci du diariste de mettre plus en relief les anecdotes racontées :

Il est neuf heures du matin, j'arrive au bureau quelques instants avant mes collaborateurs. Je vérifie l'état de ma caisse qui se trouve logée dans le tiroir de ma table. Je laisse ostensiblement la clé sur la serrure. Cerbelot se frotte les paumes qu'il a toujours glacées [...] Et maintenant à nous ! (JS, pp. 55-57)

Les événements de cette citation que nous venons de rapporter, donnent l'impression d'être contemporains de leur énonciation. Tout se passe comme si les événements devenaient consécutifs à leur narration. Or, les faits racontés se déroulent le matin, au bureau. Et, c'est le soir que le diariste, qui n'est pas revenu de ses émotions, les raconte. Un présent de narration similaire apparaissait aussi dans *Le journal d'une femme de chambre* (JFC, pp. 75-88). Ces présents cachent en principe des passés composés.

En demeurant dans le domaine du passé composé, il serait maintenant intéressant de souligner l'utilisation quasi abusive de ce temps verbal par le curé d'Ambricourt dans son journal. En effet, si on examine les trois parties qui le composent, on se rend compte qu'elles sont dominées par ce temps. Par contre, le présent est moins fréquent dans le discours du curé. On en dénombre une quarantaine d'utilisations dans le journal. Le présent est toujours consécutif aux moments de méditation, aux moments d'écriture : «Il est une heure : la dernière lampe s'est éteinte.» (JCC, pp. 94-95), «Il est l'heure de la messe pourtant je veux encore écrire ceci [...]» (JCC, pp. 95-96), «Tandis que je griffonne ces pages sous la lampe que personne ne lira jamais, j'ai le sentiment d'une présence invisible qui n'est sûrement pas celle de Dieu.» (JCC, pp.

24-25). Le présent est aussi consécutif des relectures du journal : «Je relis ces lignes écrites au réveil ce matin.» (*JCC*, p. 84), «Je relis ces lignes écrites hier soir.» (*JCC*, p. 71). Cette faible proportion du présent dans le discours laisse supposer que le curé n'écrit pas instantanément ce qu'il vit, qu'il entre d'abord en contact avec les faits avant de les rapporter. Ce faible décalage entre le moment des faits et celui de leur mise en discours permet de limiter les risques d'in vraisemblance qu'aurait entraîné l'usage répétitif du présent. Cela aurait conduit le lecteur à se demander si le curé se promène avec son journal et note instantanément ses impressions. Or, les révélations du curé qui craint les indiscretions toujours possibles, réfutent cette éventualité. Les exigences du sacerdoce ne permettent pas non plus au jeune prêtre de rapporter immédiatement les menus détails de son existence. Ce n'est que plus tard que le journal se fait l'écho des événements. Les conversations qui abondent dans ce journal le singularisent aussi. En effet, quand on lit le journal, on ne manque pas de constater que celui-ci se développe à partir d'une série d'affrontements dialectiques dépassant parfois les limites de la vraisemblance. Il y a plusieurs discours à cause de la pluralité d'interlocuteurs qui entrent en relation avec le diariste. Un dialogue authentique s'engage entre le curé et ses proches et nous impose la présence constante d'autrui, que ce soit Chantal, la comtesse, le curé de Torcy ou le docteur Laville. Ce journal multiplie les récits rapportés et les conversations qui durent des heures.

En définitive, tous les exemples du présent corpus tendent à prouver que le journal est discours. Les personnes grammaticales et les temps verbaux confirment cette observation.

2.2 LA NARRATION INTERCALÉE

Dans son étude du temps de la narration, Genette démontre la prépondérance du temps de la chose racontée par rapport au lieu où cette chose ad- vient. Il précise que l'on peut raconter une histoire sans préciser où elle se passe. C'est dans les narrations au second degré que le cadre est indiqué par le contexte diégétique : «La principale détermination temporelle de l'instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire»⁴¹, à l'inté- rieur de laquelle il faudrait distinguer quatre types de narration :

- simultanée (récit au présent contemporain de l'action, c'est la plus courante).
- antérieure (récit la plupart du temps au futur, mais que rien n'interdit de con- duire au présent, c'est la moins fréquente).
- ultérieure (récit au passé, c'est la plus simple). Cette forme de narration «[...] possède à la fois une situation temporelle par rapport à l'histoire passée et une essence intemporelle puisque sans durée propre»⁴². Cela revient à dire que dans une narration ultérieure, on sait que l'acte narratif est posté- rieur aux événements qu'il raconte. Ces événements ont leur durée propre, indépendante de celle de la narration intemporelle.
- intercalée (entre les moments de l'action, c'est la plus complexe) permet une étroite collaboration entre l'histoire et la narration fondée sur la plus petite distance temporelle. Dans ce dernier type de narration, le narrateur prend une distance plus ou moins grande avec ce qu'il raconte. La signification de

⁴¹ GENETTE, *op cit.*, (1972), p. 228.

l'œuvre peut dépendre de cette distance. Lorsque Genette définit cette forme de narration, il omet de spécifier clairement qu'elle est la synthèse de toutes les trois autres qui se retrouvent en elle. On remarque d'ailleurs, dans les journaux analysés, qu'une séquence peut démarrer sur le mode de narration simultanée et se poursuivre en narration ultérieure ou antérieure. À la fin de la même séquence, le diariste peut recommencer à raconter en narration simultanée. *Le nœud de vipères* est, par exemple, un texte où le souvenir est mêlé inextricablement au présent. Le journal est rédigé au départ, selon le mode de la narration ultérieure. Louis, le diariste, jette d'abord un regard ultime sur son existence passée. Au début de son journal, il raconte des faits antérieurs à 1930. En 1885, Louis, qui vient de se marier à 23 ans, apprend pendant sa lune de miel avec sa nouvelle épouse, que celle-ci lui aurait préféré Rodolphe, son amour d'adolescence. Quarante-cinq ans se sont écoulés depuis le moment de cet impardonnable aveu et le moment où le diariste entreprend de le relater. Malgré les années, le souvenir de cet affront est resté vivace à cause de la haine qui a continué de l'entretenir. Louis compare sa rancœur à : «ce mouvement de marée qui est celui de la haine dans [son] cœur. Et tantôt elle s'éloigne et [il s']attendrit [...]. Puis elle revient, et ce flot bourbeux [le] recouvre.» (NV, p. 87.). Sous un apparent désordre, les événements sont racontés, malgré tout, les uns après les autres, comme il est de coutume dans une narration ultérieure. Le tableau de vie se dessine sous forme de séquences : adolescence, fian-

⁴² *Ibid.*, p. 234.

çailles, mariage, vie de famille, professionnelle, mort d'êtres chers. Les événements s'enchaînent graduellement avec une précision édifiante.

Dans cette même partie, le diariste passe de la narration ultérieure à la narration simultanée lorsqu'il se met à raconter les faits récents. À partir de ce moment, un faible décalage sépare le moment de l'événement d'avec sa narration. Cette proximité est signalée par les présents, mais surtout par les passés composés. À la fin du chapitre IV, on entend Louis raconter comment il vient de surprendre un autre complot de sa famille, envisageant de le dépouiller de ses biens. Le complot se trame durant la journée de Pâques; le diariste confie les faits à son journal durant la nuit :

Depuis aujourd'hui, depuis cette journée de Pâques, après cette offensive pour me dépouiller, au profit de votre Philli et lorsque j'ai revu au complet cette meute familiale assise en rond devant la porte et m'épiant, je suis obsédé par la vision des partages [...] J'entends votre troupeau chuchotant qui monte l'escalier. Vous vous arrêtez; vous parlez sans crainte que je me réveille [...]. (NV, p. 87)

Un décalage similaire caractérise le souvenir de la nuit de la grêle et son évocation dans le journal. Le diariste est réveillé au cours de la nuit par une forte tempête. Cet épisode couvre d'ailleurs tout le chapitre XI. Il sous-entend plusieurs moments d'écriture au cours desquels le diariste viendra tour à tour rapporter à Isa ses impressions mêlées d'invocations. Dans un premier moment d'écriture, il raconte comment la tempête l'a d'abord réveillé et comment il a ensuite lu son journal avant de commencer à écrire. Le premier moment de la narration se situe vers minuit. Le second reprend à l'aube. Louis a entre-temps pris un moment de répit dans son fauteuil :

La tempête semble finie. Les étoiles d'avant l'aube palpitent. Je croyais qu'il repleuvait mais ce sont les feuilles qui s'égouttent. Si je m'étends sur ma couche étoufferais-je [...] Pourtant je n'en peux plus d'écrire. (NV, p. 152)

Cette citation rend bien compte des différentes phases de la narration, à l'intérieur d'une même séquence. Mais ces phases sont davantage signalées par les blancs typographiques annonçant non seulement de nouveaux paragraphes, mais aussi par la suspension ou la reprise de cette narration. La mention du «ce soir» à la page 153 nous ramène, par exemple, au troisième moment de la narration des événements de la nuit de grêle. Après son affaïssement à l'aube, Louis n'a repris sa narration qu'en soirée. Il est resté toute la journée sans écrire, ce n'est qu'en soirée qu'il a pu conclure sa méditation sur la propriété et le détachement.

Cette narration intercalée, observée dans la première partie à cause de la coexistence du passé simple, du présent et du passé composé, lors du rapprochement des événements de 1885 avec ceux de 1930, se précise dans la seconde partie. Mais le passé lointain disparaît du journal. Le diariste a terminé d'exposer sa situation de 1885. Il ne se préoccupe dorénavant que des faits récents et des faits moins éloignés. Le décalage entre le temps de l'histoire et celui de la narration se réduit. Nous pouvons dire en accord avec Genette que l'histoire a rejoint la narration parce que le compte-rendu suit de près l'événement qu'il relate.

La même coexistence, observée dans *Le Nœud de vipères*, entre présent et passé, s'observe aussi dans *Le journal d'une femme de chambre*. Dès

son arrivée au Prieuré, la diariste commence un journal dans lequel s'enchevêtrent pêle-mêle les expériences de ses séjours antérieurs dans d'autres maisons et son vécu quotidien au Prieuré.

Certains épisodes antérieurs couvrent parfois des chapitres entiers du journal. Tout comme Louis, Célestine est obsédée par la nostalgie du passé. C'est là où réside le paradoxe du personnage, car à quoi bon raconter des souvenirs douloureux au lieu de les oublier ? La réponse est que Célestine voit pourtant dans ce passé douloureux l'illusion d'un avenir. Le fait pour la diariste de raconter des faits remontant à des décennies immémoriales est pour elle synonyme de porte-bonheur.

Parallèlement, dans le *Journal de Barnabooth*, la narration est aussi intercalée puisqu'en une seule journée, le diariste peut raconter des faits en rapport avec son présent, son passé récent et lointain. Barnabooth ne donne cependant pas la même amplification aux faits du passé comme c'est le cas pour les deux autres diaristes. Barnabooth ne se rappelle le passé lointain que pour le confronter au présent. La plupart du temps, il raconte le soir, des événements du matin ou de l'après-midi. Dans ce genre de reportage après coup, c'est le passé composé qui demeure le temps de prédilection de la narration. Il réduit l'écart entre l'épisode et sa narration dans le journal. Il existe aussi des situations dans lesquelles l'événement et la narration interviennent concurremment. Il s'agit là de la narration simultanée, cette situation d'instanéité entre histoire et narration est courante dans ce journal, surtout quand Barnabooth monologue intérieurement. C'est ce qui se produit, par exemple le

3 mai, lorsqu'il reprend son journal après l'avoir interrompu trois jours consécutifs. Au moment où il est en train de souper dans ses appartements, un flot de pensées qu'il note immédiatement, envahit sa conscience. Dans bien des cas aussi, cette simultanéité entre histoire et narration est plus simulée que réelle. Il s'agit des instants où le diariste utilise le présent de narration pour relater un fait plus ou moins éloigné dans le temps. C'est ce qui arrive, par exemple le soir du 27 avril lorsque, rentrant d'une promenade dans Florence, Barnabooth entame une réflexion sur la population cosmopolite des grandes villes. La réflexion est concomitante à la narration, mais la suite de cet épisode qui fait allusion à certaines villes visitées dans le temps, et qui est pourtant raconté au présent, remonte au contraire, à un passé indéterminé : «Je me rappelle toute cette vie toute pure; où l'on est entre Italiens, avec un petit nombre d'idées qu'on chérit.» (JAOB, p. 53), «Je revois un moment d'après-midi à Bari : une pluie longue et clamante dans les larges rues claires; elle fait reverdir les volets des hautes maisons neuves et les palmiers du square.» (JAOB, p. 54)

À l'instar du *Journal de Barnabooth, Paulina 1880* est également rédigée en narration intercalée. La confession que Paulina rédige tient compte des fautes commises lorsqu'elle vivait à Milan. La diariste se préoccupe aussi du comportement des autres religieuses à son endroit pendant qu'elle vit au couvent.

Avec *Claudine s'en va* et *Le journal de Salavin*, nous demeurons toujours dans la narration intercalée. En effet, dans *Le journal de Salavin*, l'exa-

men de conscience est toujours simultanément à l'écriture. De cette narration simultanée, on passe à la narration ultérieure à l'intérieur de la même séquence parce que le diariste ne se contente pas uniquement de raconter ses transformations morales; il se souvient des faits antérieurs qui ont contribué à cette transformation. Le journal du 7 janvier est d'ailleurs, à lui tout seul, la synthèse de trois moments importants de la vie de Salavin. Le 7 janvier, à sa table de travail, le personnage élabore son projet d'édification; il parle au présent. Le souvenir de la mort de son fils survenue une trentaine d'années auparavant lui revient aussi en mémoire. Il note par ailleurs que c'est à partir de ce jour fatal qu'il a perdu la foi (JS, p. 8). L'emploi du passé composé nous ramène ensuite aux dernières semaines qui ont précédé le début de la rédaction.

Pour ce qui est d'Annie, la journée du départ d'Alain n'est pas encore terminée quand elle commence son journal. La rédaction n'est donc décalée de l'événement que de quelques heures : «La journée de son départ n'est pas encore terminée que me voici écrivant dans le cahier [...]» (CSV, p. 11). La narration peut aussi être simultanée à l'événement. C'est le cas de l'épisode du bar immédiatement raconté au présent (CSV, pp. 46-52). Le journal rapporte à la fois la solitude actuelle et les souvenirs des années passées dans la sécurité auprès de l'époux absent. La crainte d'affronter toute seule le monde extérieur est parfois si grande chez la diariste qu'elle prévoit ce qui va lui arriver. Plus tard, vers la fin de son journal, c'est toujours ce pouvoir de l'imagination qui permettra, par exemple, à Annie de raconter par anticipation ce que deviendra sa vie après sa fugue.

Je me résigne à tout ce qui viendra. Avec une triste et passagère clairvoyance. Je vois ce recommencement de ma vie. Je serai la voyageuse solitaire qui intrigue une semaine durant, les tables d'hôte, dont s'éprend soudain le collégien en vacances ou l'arthritique des villes d'eaux [...], dont on retrouve le corps outragé et sanglant [...]. (CSV, pp. 186-187)

Comme tous les journaux précédents, *Le journal d'un curé de campagne* est en narration intercalée. Chaque événement entre d'abord en contact temporel avec l'instance narratrice avant d'entretenir un rapport avec d'autres. Si le narré (ensemble des événements racontés par le curé) dépend de la narration, il est cependant difficile d'affirmer avec précision à quel moment le curé écrit. Aussi va-t-il falloir avant tout déterminer les moments où celui-ci écrit et les confronter aux événements. Cela nous permettra d'évaluer ensuite la distance entre le narré et la narration.

Malgré le fait que ce journal s'ouvre parfois sur un commentaire précisant les événements de la veille : «Je relis ces lignes écrites hier au soir [...]» (JCC, pp. 21-25-34-65, etc.), ces repères n'arrivent pas à nous donner les précisions nécessaires pour confronter le moment de la narration avec celui de l'événement. Mais malgré cette lacune, ces maigres indices demeurent malheureusement les seuls dont nous disposons pour déduire la fréquence des actes d'écriture du jeune prêtre de campagne. Les indications temporelles directes : «[...] six heures et demie», «Il est une heure» (JCC, p. 94), «Je viens de faire une rencontre [...], je regarde flamber avant d'écrire» (JCC, p. 215), présentent la journée de vingt-quatre heures comme l'unité temporelle de base de la narration. Mises à part les activités liées à son sacerdoce, le curé tient régulièrement au fil des jours, un journal. Il mentionne d'ailleurs à maintes re-

prises la nécessité de ne pas faillir à cette tâche. Au début du journal, il veut noter au jour le jour les secrets de son insignifiante existence. Au moment de son agonie, il continue à écrire dans celui-ci au point de friser l'invéraisemblance.

La journée de vingt-quatre heures imposée comme l'unité temporelle de base de la narration et le principe d'une régularité approuvé, il est important d'interroger le texte pour savoir si le curé écrit une ou plusieurs fois dans la journée. Les informations glanées de ci de là dans le journal, laissent supposer une narration désordonnée à plusieurs moments de la journée ou de la nuit : *le matin, en après-midi, en début de soirée, au milieu de la nuit ou à l'aube*. Un rapide décompte de ces moments permet cependant de remarquer la prépondérance nocturne. Le curé semble préférer ce moment aux autres à cause des contraintes de son ministère qui ne lui laissent pas toujours le loisir de tenir son journal à un autre moment de la journée. Au cours de ces mises au point, le curé revient chaque fois sur ses activités d'écrivain. Malgré ce besoin constant de précision, la temporalité de la narration, tout comme celle des événements, demeurent malheureusement floues. Ce flou est évident lorsqu'on examine, par exemple, l'épisode de la visite effectuée à Torcy par le curé d'Ambricourt. Au début du journal, le curé raconte qu'il a rendu visite à son homologue de Torcy, *hier*. Cette affirmation n'est séparée d'avec la décision prise le matin même «[...] de ne pas poursuivre le journal au 25 novembre prochain» (JCC, pp. 10-11) que par un mince blanc typographique. La date de cette visite reste difficile à déterminer, tout comme la mention de *ce «matin»*. Sommes-nous le 25 au soir ou au contraire le 24 ? Si nous sommes le 24 no-

vembre, le *hier* renvoie à la journée même qui fait déjà partie du passé, c'est-à-dire le 23. On peut supposer qu'il s'est rendu à Torcy le 23 avant de commencer son journal. Si par contre nous sommes le 25 novembre, c'est que le *hier* renvoie à la journée même qui fait déjà partie du passé dans l'esprit du curé, vue l'heure très avancée de la nuit où il écrit. Il reste que tout le journal est rédigé dans ce style qui entretient le flou temporel entre le moment de la narration et celui de l'événement. Cette tactique donne l'illusion d'une régularité malgré l'absence de dates qui auraient confirmé ou infirmé cette hypothèse. La fréquence d'utilisation de l'adverbe *hier* ou *ce matin*, mêlée au passé composé, contribue elle aussi à donner cette impression qu'un fait raconté n'est décalé d'avec sa narration que de quelques heures, parfois d'un jour. Le journal du curé donne l'illusion d'être rédigé selon la technique du «direct et du différé» : un événement survient et est immédiatement raconté. Le diariste peut aussi prendre un certain recul et raconter les faits après coup.

Au terme de cette analyse du temps de la narration, nous avons d'abord remarqué que tous les journaux de ce corpus exploitent majoritairement la narration intercalée.

Le diariste raconte à la fois des faits passés et récents en utilisant alternativement le présent, le passé composé et le passé simple. Le diariste fait aussi appel à d'autres instances qui, à leur tour (mais seulement) au niveau métadiégétique, vont raconter des expériences antérieures au journal.

2.3 L'ELLIPSE TEMPORELLE

Comme la pause descriptive, la scène et le sommaire, l'ellipse fait partie des quatre mouvements narratifs du tempo romanesque. Il existe deux formes d'ellipses : l'ellipse temporelle et l'ellipse latérale (omission d'un événement au cours de la narration). La figure de l'ellipse revêt deux caractéristiques, selon qu'on l'observe du point de vue temporel ou formel. Du point de vue temporel, l'analyse des ellipses oblige à observer le temps de l'histoire passée sous silence, à se poser la question de savoir si cette durée éliée est clairement définie. Lorsqu'elle l'est, l'ellipse est déterminée; lorsqu'elle ne l'est pas, l'ellipse est alors indéterminée. Genette illustre cette caractéristique à partir d'un épisode de *La recherche* où il démontre qu'entre la fin de Gilberte et le début de Balbec, se place une ellipse de deux ans clairement déterminée : «J'étais arrivé à une presque complète indifférence à l'égard de Gilberte quand, deux ans plus tard, je partis avec ma grand-mère pour Balbec.». Par contre, les séjours de Marcel en maison de santé sont indéterminés. Le héros parle évasivement de «longues années», de «beaucoup d'années».

Du point de vue formel, Genette distingue trois catégories d'ellipses :

- a) Les ellipses explicites qui procèdent par indication (déterminée ou non) du laps de temps qu'elles élient. Ces ellipses s'apparentent aux sommaires du genre «deux ans passèrent». C'est cette indication qui constitue l'ellipse en tant que segment textuel. La deuxième catégorie de ces ellipses procède par élision pure et simple avec indication du temps écoulé à la reprise du récit type : «[...] deux ans plus

tard». Cette forme est plus rigoureusement elliptique comparée à l'autre, quoique tout aussi explicite, et nécessairement plus brève. Genette souligne que l'une ou l'autre de ces formes peut ajouter à l'indication purement temporelle une information de contenu diégétique du type «quelques années de bonheur, se passèrent» ou encore «après quelques années de bonheur». Ces ellipses sont très fréquentes dans la narration romanesque. Stendhal en fait fréquemment usage dans *La chartreuse de Parme*. Fielding, tout en se vantant d'être le premier à varier les rythmes du récit et à éluder les temps morts, justifie l'élision des douze années de vie de Tom Jones par le fait que celles-ci n'avaient rien d'important pour mériter d'être racontées.

- b) Quant aux ellipses implicites, ce sont celles dont la présence n'est pas facilement repérable pour un lecteur peu attentif.
- c) Enfin, de toutes les ellipses que nous venons d'examiner, l'ellipse hypothétique est de loin la plus implicite. Elle soulève de véritables problèmes de localisation dans le récit.

Les catégories d'ellipses établies, il est de notre ressort de voir les applications de celles-ci dans notre objet d'étude. En effet, les caractéristiques formelles et temporelles de l'ellipse se rencontrent dans bon nombre de journaux fictifs de cette période.

À l'exception de Salavin qui justifie les creux dans son journal par l'absence d'événements importants et ne trouve plus de ce fait le besoin d'y revenir, la plupart des ellipses contenues dans la majorité des journaux sont comblées par des analepses internes complétives. Un mois après avoir interrompu son journal, Barnabooth revient en arrière pour réparer cette maille rompue et expliquer tout ce qui s'est passé durant cette époque (*JAOB*, pp. 309, 327-332). Dans le journal de ce diariste, comme dans beaucoup d'autres de cette période, les ellipses sont repérables facilement, Elles sont explicites et déterminées. Lorsque le diariste ne mentionne pas la rupture, le journal lui-même se charge de la mentionner avec l'aide des dates. C'est à partir de ces dates que l'on peut évaluer la durée d'interruption du journal. Ce sont les dates en en-tête du journal de Célestine qui permettent au lecteur de se rendre compte qu'une ellipse de huit à neuf mois sépare le compte-rendu du 26 novembre et la reprise de mars 1900 :

Voici huit mois que je n'ai écrit aucune ligne de ce journal - j'avais autre chose à faire et à quoi penser - et voici trois mois que Joseph et moi nous avons quitté Le Prieuré, et que nous sommes installés dans le petit café près du port à Cherbourg. (*JFC*, p. 369)

Nous remarquons que cette ellipse est partiellement comblée. La diariste procède à une sorte de narration sélective, c'est-à-dire qu'elle choisit de privilégier certains faits au détriment d'autres. La dernière date du journal laisse supposer que cinq mois séparent le vol de l'argenterie, le 24 décembre, et le départ du Prieuré en avril. Ce long moment n'est comblé qu'en partie par une analepse interne racontant uniquement le jour du vol et l'atmosphère de suspicion des derniers moments. Le reste des faits survenus au cours de cette

longue période est éli­dé. Des trois mois écoulés depuis l'installation au petit café, nous n'avons aussi qu'une narration partielle au présent itératif.

Certaines pages du *Journal d'un curé de campagne* contiennent, comme celles du *Journal d'une femme de chambre*, quelques ellipses explicites. Mais à comparer aux ellipses implicites indéterminées, elles sont infimes. Cette inégale répartition entre ellipses déterminées et indéterminées fait apparaître la structure très particulière de ce journal : la première et la deuxième partie sont perturbées par des ellipses indéterminées. Le milieu de la deuxième partie qui s'étend jusqu'au réveil du prêtre après son malaise (*JCC*, pp. 113-190), est plus linéaire, les séquences (ensembles d'événements non interrompus par une ellipse), sont plus longues que dans la première partie et dans le début de la seconde. Les quelques ellipses qui s'y greffent sont souvent déterminées. La linéarité perturbée au milieu de cette deuxième partie est rétablie dans la troisième. Cette dernière partie est composée de deux longues séquences : la journée de consultation à Lille et la nuit d'agonie. Une ellipse déterminée sépare ces deux séquences. En fin de compte, ce journal compte plus d'ellipses indéterminées que déterminées. Cette inégale répartition pose de sérieuses difficultés au niveau de la chronologie qui devient presque impossible à établir avec précision. Le curé ne semble pas conscient des lacunes qu'il crée à chaque instant dans sa narration. La deuxième partie du journal peut entièrement servir de référence pour mettre à nu les innombrables lacunes chronologiques. Nous ne choisirons cependant qu'une seule de ces lacunes qui du reste, est la plus flagrante. Le journal débute le 25 novembre. Il doit durer un an, mais il n'a malheureusement qu'une durée éphémère de trois mois. Il

est interrompu brusquement au mois de février, suite au décès subit du rédacteur. Ce laps de temps ne laisse cependant pas deviner l'élosion importante qui s'est opérée entre temps. N'est-il pas curieux qu'un prêtre ignore un événement aussi important du calendrier liturgique que Noël ? Aucun empêchement ne permet de justifier cette longue interruption. Le curé est simplement passé sur Noël et le Jour de l'an. Il est donc resté un long mois sans tenir son journal. Pareille omission ne serait pas passée inaperçue si le journal avait été daté.

Un glissement aussi subtil que celui-ci se repère similairement dans *Le Nœud de vipères*. En effet, le chapitre X de ce journal fait d'abord explicitement mention de la durée exacte d'interruption du récit : «Je reprends ce cahier après une crise qui m'a tenu près d'un mois sous votre coupe.» (NV, p. 136). À la reprise du récit, l'ellipse est comblée partiellement par une analepse interne relatant le souvenir du beau-petit-fils du diariste venu fouiller dans sa chambre, une nuit. Le lecteur ne sera pas admis à connaître le reste des événements qui se sont déroulés au cours de ce long mois de maladie. Après ce bref rappel, le diariste reprend le fil de ses souvenirs. Et c'est à partir de la deuxième partie que survient une nouvelle interruption déclarée mais indéterminée quant à sa durée :

J'ai rouvert ce cahier. C'est bien mon écriture. J'en examine de tout près les caractères, la trace de l'ongle de mon petit doigt sous les lignes. J'irais jusqu'au bout de ce récit [...] mais je devrais en supprimer bien des pages dont la lecture serait au-dessus de leurs forces. (NV, p. 197)

Cette révélation permet d'identifier la faille dans la continuité temporelle du journal sans dire avec précision quand celle-ci s'est produite.

Cependant, une remontée dans le temps à partir du télégramme d'Hubert, donne des indices. En effet, ce télégramme daté du 23 et annonçant les obsèques le jour même à neuf heures, est précédé de deux autres expédiés l'avant-veille. Ces derniers annoncent l'hémorragie cérébrale suivie du décès d'Isa (NV, p. 219). L'épouse de Louis est donc morte le 20 juillet, ses funérailles ont eu lieu trois jours plus tard, c'est-à-dire le 23. Le diariste qui se trouvait à Paris a dû voyager dans la nuit du 22 au 23 juillet pour y assister. Jusqu'à là, il n'y a pas de problème chronologique, mais le doute s'installe à partir du chapitre XVIII lorsque le diariste avoue avoir fouillé la cheminée de sa femme, le lendemain de son retour à Calèse, un matin de septembre. Lorsqu'on se rappelle que le décès d'Isa est survenu aux abords du 20 juillet, et qu'on entend son époux affirmer qu'il s'est rendu dans la chambre de celle-ci le lendemain, on est amené à croire que ce dernier se trompe de date et qu'au lieu de septembre, c'est de juillet dont il est question. À cause du manque de précision du diariste, le lecteur est induit à penser que celui-ci est revenu à Calèse où les obsèques ont eu lieu, sans se rendre compte qu'il s'est arrêté à Bordeaux. Il faut attendre le compte-rendu rétrospectif d'un autre voyage que Louis a effectué précipitamment dans cette ville, au cours duquel on l'entend raconter comment sa fille Geneviève l'a entraîné dans la salle d'attente où il s'est évanoui le jour des obsèques, pour comprendre (NV, p. 256). À partir de ce moment, il n'y a plus de doute que les obsèques ont eu lieu à Bordeaux plutôt qu'à Calèse où le diariste est resté tout le mois d'août. Ce n'est qu'en

septembre qu'il est reparti à Calèse et, le lendemain de son retour, il a visité la chambre de sa défunte épouse. Durant tout le mois d'août, il n'a pas tenu son journal. Lorsqu'on continue la lecture du journal, on se rend à l'évidence que la notation n'est pas toujours concomitante à l'événement, que les dates ne correspondent pas aux faits.

En effet, le présent n'intervient que trois fois dans cette deuxième partie : une première fois lorsque Louis médite sur sa confession, une seconde fois quand il parle de sa situation après les partages, une dernière fois avant que la mort ne le surprenne à sa table de travail. En majorité, le récit a recours dans cette partie, à l'analepse interne. Dès cet instant, nous sommes obligée de revenir sur l'hypothèse avancée plus tôt selon laquelle le diariste aurait arrêté le journal en juillet pour le reprendre en septembre. Au contraire, après le décès de sa femme et le partage de l'héritage survenu quelques jours plus tard seulement, Louis préoccupé par sa réconciliation avec ses enfants, n'a plus eu le temps de se consacrer à son journal. Il s'est contenté de vivre les événements sans les raconter. Ce n'est que plus tard qu'il comprendra la nécessité de poursuivre ce journal (*NV*, p. 197). Les événements de cette seconde partie ont tous été racontés en un seul jour. Nous abandonnons donc l'hypothèse d'une interruption uniquement durant le mois d'août. Le journal a été interrompu durant quatre mois, du 23 juillet au 24 novembre. C'est donc le 24 novembre que Louis entreprend cette narration rétrospective. À plusieurs moments de cette journée, il est revenu noter tous ses souvenirs, ne s'interrompant que pour contempler la prairie (*NV*, p. 242), les champs de vigne (*NV*, p. 244). C'est probablement cet effort de remémoration avec l'extrême exaltation

qu'il a provoquée qui ont fini par avoir raison du cœur du rédacteur en cette nuit fatidique du 23 au 24 novembre. En réalité, si cette partie du journal avait été datée comme la précédente, le lecteur n'aurait pas été contraint d'émettre toutes ces hypothèses, la période de suspension aurait été clairement identifiée.

Au terme de cette analyse sur les ellipses temporelles, nous avons constaté que tous les journaux de ce corpus avaient recours sans exception à la technique de l'ellipse temporelle. La durée de suspension du journal peut aller d'une journée à plusieurs mois.

Nous avons constaté, par la même occasion, qu'il y a des ellipses qui ne sont pas comblées et d'autres qui le sont grâce aux analepses internes. Dans le premier cas, le diariste reste complètement muet en reprenant son récit et raconte d'autres événements moins incriminants. C'est ce qui s'est passé dans *Le journal d'un curé de campagne*. Durant la période de Noël, le curé est très troublé, il lutte contre le désir de se suicider. Certaines pages de son journal sont raturées et d'autres sont déchirées. Le curé veut dissimuler cette réalité qui lui est insupportable. Il est conscient du fait que se suicider est un crime contre Dieu et l'Église. C'est pour cette raison qu'il se résout à taire ses impulsions et à ne rien raconter à Noël. Plus tard, lorsque le journal reprendra, le curé ne reviendra pas sur cet antécédent et parlera, au contraire, de ses ennuis de santé, de la difficulté de gérer sa paroisse. Pour découvrir ce qui s'est réellement passé pendant cette période, le lecteur devra lui-même tenter de décoder le texte.

Par contre, dans le deuxième cas, la présence de l'analepse interne est pertinente. Par les informations qu'elle va apporter, elle permettra au lecteur d'obtenir la clé des énigmes qui lui étaient jusque là insolubles. Dans *Le journal d'une femme de chambre*, Célestine cache qu'elle soupçonne Joseph d'avoir volé l'argenterie et de l'avoir revendue pour leur permettre de s'installer plus tard, dans le petit café. Elle s'abstient aussi d'exprimer sa joie à la suite de ce vol. Célestine décide de suspendre la rédaction de son journal, et de le mettre à l'abri. Ces précautions sont nécessaires car, si le journal venait à être découvert, son contenu pourrait servir de preuves accablantes contre elle et Joseph. Plus tard, lorsqu'elle se retrouve loin de cette maison, et qu'elle est «lavée» de tout soupçon, elle peut faire la lumière sur cette affaire. Ce retour en arrière lui donne la possibilité de respecter la promesse de sincérité qu'elle a faite au lecteur. Le reste de sa vie des cinq derniers mois n'est pas racontée parce que la diariste la juge sans intérêt.

2.4 LES ANALEPSES INTERNES ET EXTERNES

La charte du journal intime autorise le diariste à ne raconter dans son journal que les seuls faits survenus au cours d'une journée. C'est la norme. Cependant des écarts par rapport à cette norme peuvent intervenir lorsque le diariste outrepassé cette loi en insérant dans son compte-rendu journalier des faits antérieurs. Dans ce cas, comme le considère Genette, nous avons deux récits : *un récit premier* constitué par la narration quotidienne et *un récit temporellement second* subordonné au récit premier. Pour Genette, le récit premier

est donc «le niveau temporel de récit par rapport auquel une anachronie se définit comme telle»⁴³. Il constate aussi que :

[...]les emboîtements peuvent être plus complexes et qu'une anachronie peut faire figure de récit premier par rapport à une autre qu'elle supporte, et plus généralement, par rapport à une anachronie, l'ensemble du contexte peut être considéré comme récit premier⁴⁴.

Pour illustrer cette différence entre récit premier et récit second, Genette cite en exemple la blessure d'Ulysse. Pour lui, le récit de cette blessure porte sur un épisode antérieur au point de départ du récit premier de *L'odyssée*. Cette analepse est externe car son amplitude (durée d'histoire qui peut être plus ou moins longue) reste extérieure à celle du récit premier. Dans le même ordre d'idée, le théoricien veut apporter des éclaircissements sur une distinction qui paraît futile au premier abord mais qui a toute son importance.

En effet, les analepses internes et externes se présentent de façon différente à l'analyse narrative. Les analepses externes ne risquent pas, par exemple, d'interférer avec le récit premier qu'elles complètent dans le but d'éclairer le lecteur sur certains antécédents. Ce qui n'est pas le cas pour les analepses internes qui ont la caractéristique d'avoir un champ temporel intégré dans celui du récit premier. Genette tient encore une fois à marquer la différence entre ce genre d'analepses internes homodiégétiques et les analepses internes hétérodiégétiques (portant sur un contenu diégétique différent du récit premier). Les analepses internes homodiégétiques se divisent en deux sous-

⁴³ ibid., p. 90.

⁴⁴ ibid.

groupes. Le premier est désigné par les termes d'analepses complétives ou *renvois*. Ce sont des «flashback» qui viennent combler après coup certaines lacunes ou certaines omissions du récit premier. L'analepse interne complétive peut aussi à l'occasion réparer une ellipse temporelle. Le second sous-groupe est dénommé analepses répétitives ou *rappels*. Ici, le récit revient constamment sur ses propres traces. Genette souligne la présence très réduite de ces analepses dans le récit. Chez un écrivain comme Proust, elles ont pour fonction de modifier, après coup, l'interprétation d'un événement. Souvent, le personnage revient sur ses propos pour les réviser et leur donner une interprétation qui n'est pas forcément meilleure que la précédente. Enfin, la dernière catégorie d'analepses, la seule à ne pas présenter de risques d'interférence, regroupe comme nous l'avons vu plus haut, les analepses internes hétérodiégétiques. Elles servent à mettre la lumière sur le passé récent d'un personnage nouvellement introduit dans la diégèse. Flaubert use d'ailleurs de ce genre de rétrospection pour évoquer les années de couvent d'Emma Bovary.

En définitive, l'analepse se définit comme un retour en arrière (soit un récit d'événements, soit la remémoration d'états ou d'habitudes révolus) par rapport au point du récit premier où l'on se trouve au moment de la rupture de l'ordre de succession des événements. Cela étant dit, il faudrait maintenant voir la place et la fonction de ces catégories d'analepses dans le journal.

Le Nœud de vipères se caractérise par de nombreux retours en arrière. On ne manque pas d'être surpris par la très faible proportion du récit premier

(dans la première partie) dans un roman censé être un journal fictif. La fonction d'un journal n'est-elle pas de mettre l'accent sur le présent, de tenter de saisir chaque instant du vécu immédiat ? Mais l'originalité de ce journal réside dans l'enchevêtrement du passé et du présent. Ce journal ne progresse pas de façon linéaire, mais procède à un fréquent va-et-vient entre le passé et le présent. Nous avons donc le récit premier à proprement parler. C'est le journal qui débute le jour du soixante-huitième anniversaire de naissance du diariste. Ce récit premier est sans cesse interrompu par l'immersion du récit second qui occupe majoritairement la première partie du journal. Les événements qui le constituent sont de deux genres : ceux qui se sont passés avant le début de la rédaction et ceux qui se déroulent au moment de celle-ci, mais ont cependant pris du retard par rapport à elle. Les analepses externes permettent au diariste de rappeler aux destinataires du journal les faits connus et inconnus qui selon lui, ont contribué à la brouille actuelle. Chaque évocation du passé est étayée par des dates qui sont non seulement des repères pour les destinataires du journal, mais aussi pour les lecteurs qui peuvent en mesurer la portée (distance temporelle séparant un événement passé avec le moment de sa remémoration) des faits rapportés.

Par contre, dans la deuxième partie du journal, la majorité de ces analepses sont des analepses internes complétives. Elles sont destinées à refaire la lumière sur des épisodes tus involontairement. Le chapitre XII nous révèle par exemple, que Louis a quitté précipitamment Calèse pour Paris. Nous ignorons pourtant les raisons qui conduisent à ce départ précipité, jusqu'à ce que le rédacteur raconte, rétrospectivement le 13 juillet, qu'il a découvert un com-

plot de sa famille visant à l'interner. De retour à Calèse, Louis procède de manière similaire pour raconter ce qui s'est passé à Paris avant qu'il ne reçoive le télégramme lui annonçant le décès d'Isa. Les événements se sont tellement précipités depuis l'annonce de ce décès que le diariste n'a pas eu l'opportunité de tenir régulièrement son journal.

À l'instar du rédacteur du *Noeud de vipères*, la rédactrice du *Journal d'une femme de chambre* revient aussi en arrière. Mais, l'importance accordée aux analepses externes est majeure par rapport à celle accordée aux analepses internes destinées à combler le retard de un ou plusieurs jours, accusé par le journal.

L'abondance de cette catégorie de retours en arrière est liée à la vocation du journal qui veut profiter de cette tribune pour dévoiler les injustices subies par les domestiques. Ces retours en arrière constituent alors la somme des expériences nécessaires au témoignage de la diariste.

Par contre, dans *Le journal de Barnabooth*, les retours en arrière agissent comme des baromètres permettant au diariste d'évaluer, après coup, les événements vécus antérieurement. Barnabooth découvre que Flora Bailly, dont il était récemment épris, est une prostituée mandatée par son précepteur Cartuyvel pour le séduire afin de prouver son immaturité. Cette révélation provoque l'abattement moral du héros désormais conscient de ses illusions. Ce choc réveille instinctivement un souvenir similaire vieux de six ans. Le héros a vécu son premier échec sentimental à 17 ans. Il avait l'excuse de la jeunesse

à cette époque, mais ses nouveaux déboires avec Flora lui révèlent qu'il est toujours le même. Chacune de ses tentatives pour prendre en mains sa destinée s'est toujours soldée dans le présent et le passé par un échec, un peu comme quelqu'un qui aurait été marqué du sceau de la fatalité.

Aux dires du diariste, certains événements importants du quotidien sont consignés dans le journal pour les préserver non seulement de l'oubli, mais pour être réévalués le moment venu. Ceux-ci agiront alors comme des analepses internes répétitives car le diariste reviendra sur eux, très souvent pour les ré-interpréter dans une nouvelle perspective.

D'ailleurs, c'est dans ce souci de faire profiter le quotidien des expériences du passé que se justifient les analepses qui interviennent dans l'histoire du marquis. L'enfance et les antécédents amoureux du marquis de Putouarey remontent très loin dans le temps avant la naissance de Barnabooth. Ce dernier exige néanmoins un compte-rendu détaillé des faits afin de bénéficier de ces expériences d'aîné. Et plus tard dans le journal, lorsqu'il fera son examen de conscience : «Il lui faudra détruire tout ce que l'expérience des autres avait construit en [lui] ! La morale et les idées de ses éducateurs pour ne pas abdiquer sa propre personnalité» (*JAOB*, p. 265). Mais pour l'instant, ces expériences lui sont encore nécessaires pour se former. C'est en confrontant le vécu de son précepteur Don Jean Martin, celui de Putouarey ou même celui de Stéphane que Barnabooth fera le tri des bons et des mauvais enseignements.

Au terme de cet examen sur les anachronies narratives, nous avons remarqué conformément à la théorie de Genette que le journal constitue le récit premier. Cette hypothèse est confirmée par les dates qui encadrent le journal et offrent la possibilité de suivre la chronologie de l'histoire. Cependant, cette chronologie est interrompue de temps à autre par l'émergence d'un récit temporellement second : les analepses. Ces dernières se regroupent en deux catégories : les externes et les internes. L'existence de ces analepses de nature différente nous a permis ensuite de regrouper à notre tour les journaux de la présente période en fonction de la dominante de l'une ou l'autre de ces figures.

Nous avons donc observé l'existence de deux catégories et d'une exception. La première catégorie rassemble *Le journal d'un curé de campagne*, *Claudine s'en va* et *Le Journal de Salavin*. Nous avons baptisé les journaux de cette catégorie «journaux évolutifs». Dans ces journaux, le diariste progresse dans sa rédaction en ne rapportant que les seuls faits intervenus dans la durée légale des vingt-quatre heures. Il peut revenir, le cas échéant, combler un retard de plusieurs jours ou rarement d'un mois. Il peut aussi à l'occasion procéder à une révision de son jugement. Mais son passé ne revient plus l'obséder au point de compromettre sa narration journalière.

La deuxième catégorie comprend *Le Nœud de vipères*, *Le journal d'une femme de chambre*, *Le journal de Barnabooth* et *Paulina 1880*. Ces journaux sont construits à partir d'un fréquent aller-retour entre le passé et le présent.

Le diariste revient constamment sur des épisodes qui se sont déroulés avant l'initiative de tenir un journal.

Enfin, puisque *Le journal d'Édouard* ne peut être intégré dans aucune de ces catégories, il constitue l'exception. En examinant les deux cahiers qui composent le journal, on remarque qu'un compte-rendu immédiat est fait sur les anecdotes journalières. Si le journal (surtout le premier cahier) n'avait pas été intégré dans le roman, il aurait ressemblé aux journaux de la première catégorie où les diaristes ne reviennent que rarement en arrière. Ce cahier et le suivant se seraient échelonnés chacun sur une année. Mais inséré à l'intérieur du roman, la situation du journal devient toute différente. Placés en position de complémentarité, les cahiers d'Édouard doivent assumer des fonctions que le roman ne peut pas remplir, c'est le cas pour les longs retours sur le passé des personnages.

Le bilan de ce chapitre consacré à l'énonciation et à la temporalité du journal fictif présente avant tout cette forme d'écriture comme un discours au sens de Benveniste pour qui, l'énoncé-récit permet au narrateur de prendre une distance vis-à-vis des événements qu'il raconte. Dans notre corpus, l'apparition de ce mode d'énonciation est d'abord liée à la présence des romans encadrant certains journaux. Ce genre de récit cadre est généralement conçu selon les normes classiques privilégiant le passé simple. Le narrateur y parle

sous le couvert de la troisième personne. Nous avons cependant remarqué l'intrusion du discours dans l'énoncé-récit. Cette intrusion advenait lorsque l'anonyme narrateur extradiégétique se dévoilait par des commentaires ou rapportait les paroles des personnages. Dans le journal proprement dit, ce système d'énoncé n'apparaît qu'en de rares occasions lorsque le diariste prend un certain recul par rapport aux événements racontés. Il existe cependant des cas dans le journal où le passé simple, au lieu de marquer cette distance, contribue plutôt à donner une certaine littéralité au discours. Le contact entre le diariste et les faits qu'il raconte est maintenu parce que celui-ci raconte les événements à chaud, d'une façon instantanée. La relation entretenue par le diariste avec les faits rapportés dans le discours est aussi renforcée par l'emploi de la première personne *je*. Cette personne pose dans son élocution une autre personne susceptible de devenir *tu*, capable ou non de co-référencer dans le discours.

En dehors des personnes, les temps verbaux contribuent parallèlement à renforcer ces rapports. Les temps les plus fréquents du discours dans ce corpus sont le présent, le passé composé et l'imparfait. Si le présent occasionne souvent des problèmes de vraisemblance, il demeure avant tout la source de tous les temps du discours. Il actualise le discours en le rendant plus proche de sa source d'émission. L'impression qui en ressort est celle d'un diariste en train de vivre l'expérience à l'instant où il raconte. Le discours se fait aussi au passé composé parce que le diariste considère qu'un certain temps s'est déjà écoulé entre le moment où il a vécu et celui où il se met à le consigner dans le journal. Malgré tout, l'événement est encore d'actualité

parce qu'il s'est déroulé au cours des vingt-quatre heures légalement imposées par le genre, il n'a pas été seulement rapporté à chaud.

En poursuivant l'analyse, nous avons constaté que les temps fondamentaux du discours s'avéraient être aussi les plus indispensables dans la narration intercalée. Le diariste raconte les événements de la journée et ceux de la veille au passé composé. Les conclusions et les réflexions nées du compte-rendu se font à leur tour au présent. Le diariste peut passer du présent au passé composé et vice-versa sans que le procédé n'entraîne de contradiction au niveau du récit. La langue prévoit ce genre de transfert instantané. Dans l'un ou l'autre des cas, le temps de la narration demeure plus ou moins proche de celui de l'histoire (événement). Mais, au fur et à mesure que la narration progresse au point de ne plus privilégier uniquement le passé composé et le présent, permettant de raconter les faits «à chaud», que le passé simple intervient aussi, cette proximité s'amenuise parce que le rédacteur se met à raconter des faits révolus. Ces faits écoulés reviennent en scène grâce à l'appui des analepses externes, celles-ci, à cause de leur densité et de leur importance, vont rompre obligatoirement l'ordre de succession des événements dans le journal qui perd, par la même occasion, sa linéarité. Or, nul n'ignore que l'enchaînement ininterrompu du journal fait que la proximité entre le temps de la narration et celui de l'histoire est maintenue parce que le diariste a la possibilité de consigner les faits au jour le jour. Mais, le retour aux événements d'avant le journal provoque le retard du temps de la narration qui n'arrivera plus à maintenir sa proximité avec celui de l'histoire. La situation ne s'améliore pas non plus avec l'apparition de l'ellipse temporelle. Cette figure,

nous l'avons vu, élide le temps de l'histoire. Il arrive cependant dans bien des cas, qu'une analepse interne complétive vienne réparer l'élosion temporelle par la qualité des informations qu'elle apporte sur la période passée sous silence. Mais il peut aussi arriver que l'ellipse ne soit pas réajustée par une analepse interne complétive. Le creux opéré dans l'histoire demeure dans ce cas.

Au cours de cette période, on peut dire qu'il y a une discordance entre le temps de la narration et celui de l'événement dans le journal. Cet écart est imputable, en partie, à de nombreux phénomènes tels que les ellipses, les analepses externes rapportant des événements survenus avant la décision de tenir le journal. Mais, il est surtout la conséquence de la transformation du journal en confession. Généralement, dans la confession, le «pénitent» ne reconnaît ses fautes que longtemps après les avoir commises. D'ailleurs, lorsqu'on observe minutieusement le récit, on ne manque pas de constater que la notation quotidienne ne sert que de relais aux événements rétrospectifs. C'est un prétexte qui permet au rédacteur de révéler progressivement ses fautes.

DEUXIÈME PÉRIODE
1942-1959

CHAPITRE 3

LES MÉMOIRES

À partir de 1934, Maurice-Edgar Coindreau traduit et diffuse le roman américain en France. Dans ce type narratif, le héros évolue devant le lecteur sans que celui-ci ne soit admis à connaître ses motivations. Pour certains critiques, *L'étranger* publié par Camus en 1942 est le premier roman écrit sous cette forme en France. Mais la vague du roman américain n'explose véritablement dans le grand public qu'à partir de 1945 avec le livre de Jean-Louis Bory, *Mon village à l'heure allemande* (prix Goncourt 1945). Cet engouement est néanmoins de courte durée.

Peu après 1950, le public littéraire français s'intéresse à un autre type romanesque venant d'apparaître : le nouveau roman. Cette nouvelle forme considère l'œuvre du créateur comme une «composition» et non une reproduction du réel. Le romancier construit d'abord les figures de son œuvre. Ce n'est qu'ensuite qu'il donne à ces figures un sens romanesque. Cette ten-

dance littéraire ne s'affirme concrètement qu'à partir de 1953 avec l'apparition du premier roman d'Alain Robbe-Grillet, *Les Gommages* et avec celui de Michel Butor *Passage de Milan*, en 1954. Plus tard, quelques écrivains ayant pratiqué d'autres genres vont se «reconvertir» et se joindre à Robbe-Grillet et Butor. Robert Pinget fait partie de cette catégorie d'auteurs avec son roman *Graâl Flibuste* (1956). Claude Simon avec *Le vent* (1957) et Claude Mauriac avec *Le dîner en ville* (1959) sont aussi intéressés par la nouvelle vague.

Cependant avant eux, Albert Camus avait déjà publié, en 1942, *L'étranger*. Dans ce roman, Meursault un modeste employé de bureau algérois, reçoit un télégramme lui annonçant la mort de sa mère. Meursault se rend aux obsèques de cette dernière. À son retour, il s'éprend de Marie, une ancienne collègue, et passe son week-end avec elle. Deux semaines plus tard Raymond, le voisin de palier de Meursault, les invite à passer une fin de semaine chez un de ses amis à la plage. Pendant qu'ils s'y rendent, ils sont suivis par des Arabes. Meursault tue l'un d'eux. S'ensuit un procès au terme duquel il est condamné à mort.

Dans la première partie, Meursault raconte les faits au fur et à mesure qu'ils se produisent, comme il est d'usage pour un journal. Mais, dès la deuxième partie l'impression de lire un journal se dissipe. Meursault fait dorénavant le tri de ce qu'il raconte. À ce niveau, le journal ressemble plutôt à des mémoires qu'à un véritable journal.

Il en va autrement, dans *Un beau ténébreux* de Julien Gracq, Gérard note dans son journal chacune des journées écoulées à l'Hôtel des Vagues. Cependant, l'arrivée sur la plage d'un estivant pour le moins curieux, Allan, intrigue Gérard qui se met à enquêter sur le nouveau venu. Toutes les tentatives pour démystifier Allan s'avèrent vaines. Découragé, Gérard confie peu après son journal à un inconnu qui le publie.

Quant à *L'emploi du temps* de Michel Butor⁴⁵, il met en vedette Revel, un jeune stagiaire français engagé dans une maison d'exportation anglaise. Débarqué depuis sept mois à Bleston, une ville industrielle du nord de la Grande-Bretagne, Revel entreprend de rédiger un journal dans lequel il revient progressivement sur les premiers moments de son séjour.

En ce qui concerne *Le journal du voleur* de Jean Genet⁴⁶, la similarité des patronymes de l'auteur avec ceux du rédacteur du journal suscite des doutes sur la fictionnalité des faits racontés. Le prétendu journal demeure malgré tout un document qui permet aux lecteurs, le moment venu, de connaître le passé du diariste. Le document est considéré par son rédacteur comme un journal, mais celui-ci n'y consigne que des aventures révolues.

Enfin, *Le journal d'une bourgeoise* de Geneviève Gennari⁴⁷, est comme son titre l'indique, le récit de la vie au jour le jour d'une femme de la haute société après le décès de son époux. Ce journal ne contient pas de dates.

⁴⁵ BUTOR, Michel, *L'emploi du temps*, Edition de Minuit, Paris, 1956.

⁴⁶ GENET, Jean, *Journal du voleur*, Paris, Gallimard 1949.

⁴⁷ GENNARI, Geneviève, *Journal d'une Bourgeoise*, Grasset 1959.

L'élément enclencheur est le décès du mari. C'est à partir de ce seul repère que le lecteur doit suivre le déroulement de l'action.

Comme ce fut le cas au cours de la période précédente, nous procéderons dans l'analyse qui suit à l'examen de la structure narrative, de la voix, de la destination du journal et de la mise en abyme.

3.1 RÉCITS À UN NIVEAU ET À FOCALISATION INTERNE FIXE

A l'instar du corpus des années 1900 à 1936, celui des années 1942 à 1959 présente aussi, comme le démontre le tableau ci-contre, des romans ayant une structure en paliers.

ROMANS	NIVEAUX	FOCALISATIONS DOMINANTES
<i>L'étranger</i>	Diégétique	Focalisations externes
<i>Un beau ténébreux</i>	Diégétique Méta-métadiégétique	Focalisations externes
<i>Journal du voleur</i>	Diégétique	Focalisations internes
<i>Journal d'une bourgeoise</i>	Diégétique	Focalisations internes
<i>L'emploi du temps</i>	Diégétique	Focalisations internes

Le premier roman du tableau est *L'étranger*. Même si Meursault ne se met pas dans la situation d'un narrateur-auteur capable de s'adresser à un

éventuel public, il n'en est pas moins extradiégétique. Meursault joue d'ailleurs le jeu de celui qui est en même temps dans le récit et hors de celui-ci. Il est extra-autodiégétique. Cette position ambivalente est imputable à la technique narrative utilisée par Camus. C'est à ce propos que M.G. Barrier⁴⁸ parle «d'une écriture neutralisante».

D'après lui, le langage utilisé ne permet pas à Meursault d'avoir une opinion personnelle. Ce langage se déploie au contraire comme une mécanique irréversible. Meursault doit paraître aux yeux du lecteur comme un être impersonnel, passif, innocent des crimes qu'on lui reproche d'avoir commis. Autrement dit, s'il ne se défend pas c'est qu'il ne se sent pas concerné par ce qui lui arrive. Il est l'otage d'un système. Le narrateur, dans certaines étapes de son récit, donne l'impression d'être absent de la salle des assises. Il semble se considérer comme une partie intégrante du monde extérieur. La technique behavioriste renforce cette impression. Contrairement au narrateur du journal classique qui transmet ses sentiments au fil des pages, il est impossible de savoir ce que pense Meursault. Il est purement objectif.

Sans sélection préliminaire, Meursault enregistre, telle une caméra, tout ce que son regard perçoit. Il semble ne pas réfléchir et se contente de rapporter des détails insignifiants. Pendant la veillée mortuaire, il ne pleure pas mais aucun geste de l'assistance ne lui échappe. «Je n'ai plus beaucoup fait attention à lui. Il est sorti, est revenu, a disposé des chaises.» (*ET*, p. 17), «Une des femmes s'est mise à pleurer. Elle était au second rang cachée par une de ses

⁴⁸ BARRIER, M.G., L'art du récit dans L'étranger d'Albert Camus, A.G Nizet, Paris, 1962, pp. 11-15.

compagnes [...] Elle pleurait à petits cris, régulièrement : il me semblait qu'elle ne s'arrêterait jamais» (*ET* p. 19).

Cependant, le lecteur n'est pas longtemps dupe. Il se rend compte des failles de cette technique. Si Meursault apparaît parfois comme un être primaire et absent, c'est que son créateur l'a voulu ainsi. S'il a été imposé à Meursault d'être sans réactions, cela ne signifie pas qu'il n'a pas de sentiment. Il prouve donc, contre toute attente, qu'il fait partie de ce monde dans lequel on a trop tendance à l'exclure. Malgré ses réticences, Meursault prend, par exemple, la responsabilité de décliner son identité afin de ne pas faire condamner un autre à sa place : «On m'a fait décliner mon identité [...]. J'ai pensé au fond que c'était nécessaire, parce qu'il serait trop grave de juger un homme pour un autre» (*ET*, p. 134).

Meursault se dit profondément choqué d'être tenu à l'écart de son propre procès : «Une chose pourtant me gênait [...] J'étais parfois tenté d'intervenir [...] en quelque sorte, on avait l'air de traiter cette affaire en dehors de moi.» (*ET*, p. 151). Meursault n'est donc pas un simple spectateur incapable de juger. Son refus de rencontrer l'aumônier témoigne qu'il a pris conscience de la gravité de sa situation et qu'il accepte néanmoins son sort «Je mourrai donc [...] Mais tout le monde sait que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Dans le fond, je n'ignorais pas que mourir à trente ou à soixante-dix ans importe peu ...» (*ET*, p. 173).

Meursault n'est donc pas si indifférent qu'on l'imagine. Il peut même être capable de porter attention à ce qui se passe autour de lui. Il analyse, par exemple, l'histoire du Tchécoslovaque et donne son point de vue. Il estime que le Tchécoslovaque a mérité son châtimeⁿt. Il avait quitté son village pendant vingt-cinq ans. Il était revenu riche et s'était présenté aux siens sous une autre identité. Ces derniers l'avaient assassiné pour le voler.

À l'opposé de *L'étranger* qui présente un niveau unique de narration et dans lequel le narrateur utilise majoritairement la focalisation externe, *Un beau ténébreux* est un récit à plusieurs niveaux narratifs. Au premier niveau, se trouve un narrateur extra-hétérodiégétique. Celui-ci parle brièvement de Gérard. Il explique dans quelles circonstances il a rencontré ce dernier.

Au deuxième niveau (métadiégétique), Gérard le diariste, est à la fois narrateur et personnage focal. À l'ouverture du journal, Gérard est titulaire d'une focalisation interne. Il dévoile ses impressions sur L'Hôtel des Vagues, fait part, par la même occasion, de son sentiment de désœuvrement. Mais avec l'arrivée du mystérieux Allan qui suscite la curiosité de tous les estivants, Gérard se désintéresse de lui-même. Tout se noue désormais autour d'Allan. Il faudrait souligner que cette situation n'est pas courante dans le journal intime où les convictions personnelles du diariste, l'image qu'il se fait des autres sont filtrées dans sa conscience. Jamais un personnage second ne subtilise au diariste le statut de héros; c'est pourtant ce qui se passe ici.

Puisque Gérard n'est pas pourvu d'omniscience, un code de focalisation externe va s'imposer vis-à-vis d'Allan. Gérard n'arrivant pas à percer le secret de l'énigmatique Allan, raisonne par suppositions : «La voix d'Allan se fit encore plus neutre, plus blanche et depuis quelque temps déjà d'ailleurs il m'était difficile de deviner s'il restait sérieux ou s'il plaisantait.» (BT, p. 64), «J'avais visiblement cessé d'exister pour lui.» (BT, p. 66)

Le journal contient une lettre de Gregory expliquant à Gérard quel type d'enfant était Allan. La lettre se trouve à un troisième niveau. Gregory avoue ne s'en tenir qu'à ce qu'il a «su» d'Allan, à ce qu'il a «vu» de ses propres yeux étant donné qu'il court tant de légendes sur ce dernier. (BT, p. 50). L'utilisation de locutions modalisantes : *peut-être, paraître, comme*, etc... démontre que Gregory n'a qu'une vision très approximative d'Allan : «C'est au collège que j'ai connu Allan. Comme si c'était hier, je revois son arrivée parmi nous. Nous étions stupéfaits de son élégance, de sa désinvolture, de ses poussées [...] vers le plaisir sous toutes ces formes.» (BT, p.50). Au même niveau, Kersaint et Christel, qui sont interrogés par Gérard, utilisent aussi les focalisations externes pour parler d'Allan. D'après nous, ce code de focalisation est en relation directe avec l'enjeu principal du récit visant à maintenir l'opacité du personnage qui ne peut être vu que du dehors.

Alors qu'*Un beau ténébreux* comporte trois niveaux narratifs, *Le journal du voleur*, n'en compte qu'un seul. Jean, le diariste, est narrateur-auteur. Il fait constamment des «clins d'œil» aux lecteurs et raconte ses aventures de bagnard dans les prisons européennes. Dans ce genre de récit où le diariste est

à la fois narrateur et héros, la focalisation interne sur le narrateur est aussi une focalisation sur le héros. On constate néanmoins que ce principe comporte certaines exceptions, notamment lorsque la narration est postérieure aux événements. C'est ce qui se passe dans *Le journal du voleur* et même dans *L'emploi du temps*.

Dans ces deux journaux, la focalisation interne va se définir par rapport à la situation présente des diaristes en tant que «narrateurs» et non plus par rapport à leur histoire passée de héros même si, au départ, il y avait une identité de «personne».

Dans son journal, Revel essaie, par la reconstitution, de remonter aux premiers jours de son séjour. Il veut déceler à partir de quel moment, ses ennuis présents ont commencé. Autrement dit, c'est le point de vue du narrateur qu'il importe de connaître : «Les événements qui nous frappent provoquent une mise en lumière progressive de ce qui a mené vers eux.» (*EMT*, p. 411). Jean émet, de la même façon, le vœu d'être jugé non plus sur son passé de voleur mais sur son présent d'homme réhabilité : «Qu'on sache que les choses furent ce que je les dis mais l'interprétation que j'en tire, c'est ce que suis devenu.» (*JV*, p. 76).

À l'instar de Jean qui monopolise la parole uniquement au niveau diégétique, Revel est aussi narrateur premier. Il est extradiégétique et assume l'ensemble de la narration. Il raconte son histoire à Bleston. Au fil des pages, il

dévoile sa rancœur à l'égard de cette ville maudite et ensorcelante. Il est détenteur de la focalisation interne.

Comme dans *Le journal d'une bourgeoise*, Sylvestre est la seule détentrice de la focalisation interne. À partir de ses propres aveux, il est possible de découvrir la personnalité et les motivations profondes de la rédactrice. Sylvestre, la diariste, a sacrifié ses idéaux de gloire à la vie de sa famille. On découvre que son chagrin n'est pas seulement causé par la mort de son mari. Sylvestre est triste aussi parce que cette mort la plonge dans la solitude. Il n'est plus possible pour elle de se refaire une vie sociale. Il est trop tard pour réaliser ses ambitions. «Depuis que je suis veuve, c'est drôle, la vie d'une femme seule me semble hérissée de difficultés dérisoires [...] Mais en attendant, je trouve dur de payer cet impôt que je ne soupçonnais pas.» (JB, p. 76).

En observant ce journal et tous les précédents, on remarque trois types principaux :

- Le journal se trouve au deuxième niveau du récit. La focalisation est d'abord interne quand le narrateur dévoile ses sentiments. On passe ensuite à une focalisation externe lorsque le diariste se met à s'intéresser aux faits et gestes d'un autre personnage de la diégèse. C'est le cas du journal de Gérard dans *Un beau ténébreux*.
- Le journal constitue la diégèse. Le diariste est héros et personnage focal. Il est cependant impossible de savoir ce que ce diariste pense au plus pro-

fond de lui. La focalisation est externe. *L'étranger* fait partie de ce type de journal.

- Le journal n'est pas encadré par un récit premier. Il constitue, à lui tout seul, le noyau principal du récit. Le diariste est, du début à la fin, héros et personnage focal. La focalisation interne est fixe, dans ce cas. *Le journal d'une bourgeoise*, *L'emploi du temps*, *Le journal du voleur* font partie de ce dernier type de journaux.

3.2 NARRATEURS AUTODIÉGÉTIQUES ET HOMODIÉGÉTIQUES

Cette étude du narrateur débutera par *L'étranger*. Quand on commence l'analyse de ce journal, on ne manque pas d'être surpris par l'utilisation de la première personne pour un récit objectif. Traditionnellement, c'est la troisième personne qui est utilisée pour ce type de récit. La première personne est généralement employée pour le récit subjectif. Nous remarquons cependant un mélange de ces deux «personnes» dans le journal. Meursault se considère à la fois une «personne» et une «non personne».

En tant que personne, le *je* de Meursault prend en charge la narration. Mais paradoxalement, en se considérant comme une «non personne», le *je* s'exclut de ce qu'il rapporte. À son tour la «non personne» (*il*) est incapable d'acquérir une véritable autonomie, de s'extérioriser car elle est minée de l'intérieur par la «personne»⁴⁹. À cause de ce ballottement, on ne peut pas dire que Meursault est autodiégétique. Il est, au contraire, homodiégétique et agit

⁴⁹ PINGAUD Bernard, *L'étranger d'Albert Camus*, Gallimard, 1992, p. 92.

comme s'il était le témoin de sa propre histoire. C'est la focalisation qui change. La situation est exceptionnelle car le diariste est rarement réduit à ce rôle secondaire dans son propre journal. La position du narrateur est imputable encore une fois à la technique béhavioriste. Au premier abord, Meursault semble impassible à ce qui l'entoure. Alors qu'il est accusé de crime et qu'il encourt la peine de mort, il ne fait rien pour assurer sa défense. Le narrateur surprend par la froideur avec laquelle il raconte les faits comme s'il s'agissait du procès d'un autre : «Même sur un banc d'accusé, il est toujours intéressant d'entendre parler de soi.» (*ET*, p. 151), «Il m'a demandé [...] si j'avais le trac. J'ai répondu que non. Et même dans ce sens, cela m'intéressait de voir un procès. Je n'en avais jamais eu l'occasion dans ma vie.» (*ET*, p. 128).

L'utilisation du style indirect libre renforce aussi cette impression du témoin parlant d'une affaire à laquelle il a assisté :

Il m'a demandé si j'avais eu de la peine ce jour-là [...]. J'ai répondu qu'il m'était difficile de le renseigner. Sans doute j'aimais bien maman, mais cela ne voulait rien dire, tous les êtres sains avaient plus ou moins souhaité la mort de ceux qu'ils aimaient [...]. (*ET*, pp. 101-102)

L'impassibilité du narrateur s'explique aussi par la distance qui sépare le meurtre du jugement. Meursault a déjà passé tant de mois en prison au point de s'être aguerri. Le Meursault qui a tué l'Arabe est différent de celui qu'on est en train de juger dans ce tribunal. Cette mutation provoque la scission du narrateur et du héros.

Alors que Meursault monopolise son récit du début à la fin, plusieurs narrateurs prennent la parole à la demande de Gérard, le diariste d'*Un beau ténébreux*. Le journal de Gérard est d'abord encadré par un prologue à l'intérieur duquel un *je* anonyme prend la parole. Dès que le journal commence, la présence de ce narrateur s'estompe brusquement pour ne réapparaître qu'à la fin du dit journal. Avant l'arrivée d'Allan, le journal met l'accent sur une seule personne qui ne rapporte les faits, ne parle des autres que «[...]pour leur réfraction ou leur résonance dans sa conscience.»⁵⁰. Gérard demeure le seul sujet dont traite son écrit. Délaissant son étude sur Arthur Rimbeau, Gérard trouve, par le biais de l'introspection, une raison valable à sa présence dans cette station balnéaire. Puisque le discours est centré sur le *moi* du diariste, et qu'il est l'émanation de ce même *moi*, il y a lieu de parler de narration autodiégétique. Cependant, après l'arrivée d'Allan, Gérard passe de la position privilégiée de héros à celle de simple personnage, spectateur impuissant d'un drame en train de se jouer sous ses yeux. Tout en demeurant l'auteur du journal, Gérard devient homodiégétique. Il se borne désormais à rapporter les faits et gestes d'Allan :

En quelques jours Allan est devenu le dieu de la bande straight [...] Je l'observais ce matin au plongeur [...] oui j'ai bien regardé Allan à cette minute, ses yeux mi-clos sur un songe voluptueux, cette face secrètement ravie[...] (BT, p. 49),

«Je crois bien que j'ai rêvé d'Allan : cet être qui m'absorbe depuis huit jours va-t-il forcer jusqu'à mon sommeil ? » (BT, p. 73). Le narrateur ne se contente plus pour constituer «sa fiche policière» que de ses seules in-

⁵⁰ GIRARD, Alain, Le journal intime, Presses Universitaires de France, 2e édition, 1986, p. 4.

formations. Il interroge aussi tous ceux qui ont côtoyé Allan. D'autres voix s'intègrent de ce fait dans le journal. L'unité du *je* éclate au profit d'une multitude d'entités. Le *je* devient désormais un carrefour, le lieu discursif où s'entrecroisent tous les «moi» qui apportent leur témoignage à tour de rôle. Gregory, Kersaint, Christel entrent en scène en tant que narrateurs homodiégétiques et racontent ce qu'ils savent d'Allan. Cette polyphonie narrative entraîne une distorsion dans le genre du journal qui ne fait entendre à l'origine qu'une seule voix au lieu de plusieurs. Le journal devient impersonnel parce que trop ouvert et tourné vers autrui plutôt que vers soi.

À l'inverse du journal de Gérard qui favorise la pluralité des voix narratives en son sein, et dans lequel le rédacteur finit par être débouté de son privilège de héros, celui de Revel ne fait entendre que la voix de ce dernier. Revel veut se préserver de l'influence maléfique de la ville grâce à la rédaction de son journal : «[...] Alors j'ai décidé d'écrire pour m'y retrouver, me guérir, pour éclaircir ce qui m'était arrivé dans cette ville haïe, pour résister à son envoûtement, pour me réveiller de cette somnolence qu'elle m'instillait [...]» (*EMT* p. 290). C'est toujours Revel qui prend le parti de raconter l'histoire de Thésée et celle d'Ariane.

Parallèlement, Jean et Sylvestre sont chacun narrateur-héros dans leur journal. Dans *Le journal d'une bourgeoise*, par exemple, en l'absence du nom, le prénom associé au *je* finit malgré tout par convaincre de l'identité du *je* narré avec le *je* narrant. En effet, le journal consiste dans le monologue d'une veuve racontant ses tribulations. Dans le même ordre d'idées, plusieurs in-

dices renforcent dans *Le journal du voleur*, l'idée d'une instance unique qui serait l'objet et le sujet du discours narratif. Le narrateur utilise la première personne, ses nom, prénom et date de naissance. Il précise par la même occasion qu'en plus de renseigner sur son évolution morale, son journal est aussi une œuvre d'art. Même si plusieurs aventures sont racontées, plusieurs personnages mentionnés, le diariste veut montrer qu'il est lui-même la principale matière de son journal : «Que j'utiliserai les mots non afin qu'ils dépeignent mieux un événement ou son héros, mais qu'ils vous instruisent sur moi-même.» (JV, p. 17). Autrement dit, les autres ne sont que de simples figures de référence, des points de repère. Ce n'est pas la part qu'ils ont pris dans les événements qu'il importe de connaître. Ce que le lecteur doit plutôt savoir, c'est le rôle que lui, le diariste, a joué, le comportement qu'il a adopté devant certaines situations, les enseignements qu'il a pu tirer du contact avec autrui.

En observant ces derniers exemples et les premiers de ce corpus, il en résulte que deux tendances se démarquent à l'intérieur même du statut homodiégétique. Dans la première sous-catégorie, phénomène assez curieux dans ce genre poussant à fond le narcissisme, le diariste se détourne de lui-même. Au lieu d'être le centre et le motif de son récit, il se transforme en une sorte de conteur relatant au fil des jours des aventures qui ne sont pas les siennes. Il est détrôné par le personnage qui prend de plus en plus d'importance dans son récit. Le journal perd un peu de sa personnalité et devient, par

la faute du diariste, l'équivalent d'un journal externe⁵¹. *L'étranger* et *Un beau ténébreux* se rangent dans cette sous-catégorie.

La deuxième sous-tendance s'avère être par contre, la plus courante de cette période. Antérieurement, nous avons décelé les prémices de cette tendance caractérisée par une instance unique qui s'arroge l'exclusivité du discours et rapporte ses propres aventures. *Le journal d'une bourgeoise*, *L'emploi du temps*, *Le journal du voleur* sont les trois journaux de cette période à présenter cette caractéristique.

3.3 LA DESTINATION DU JOURNAL À SOI-MÊME

La question du destinataire se pose de manière complexe dans *L'étranger*. La rédaction de tout journal est toujours reliée à un enjeu. Le journal naît souvent du besoin de s'observer intérieurement. Une telle entreprise nécessite des qualités telles que le souci de rigueur et la détermination, qui permettent au diariste d'échapper au découragement nuisible à la poursuite du journal. L'attention accordée à soi et au monde, permettant au rédacteur de prendre conscience de sa singularité, est aussi nécessaire. Meursault semble dénué de toutes ces qualités. Pas une seule fois, il ne dévoile les raisons qui l'ont pourtant poussé à rédiger le journal que le lecteur a sous les yeux. Meursault est étranger à lui-même et aux autres. Il affiche un grand et très étonnant détachement. Dans un sens, c'est un être asocial. On imagine mal un individu aussi dépourvu d'ambition, s'engager dans la rédaction d'un journal. Il n'en

⁵¹ Voir à ce propos, la distinction établie par Gusdorf entre «journal interne» et «journal externe» dans

demeure pas moins que le journal existe, le lecteur peut le lire. La question de sa destination est donc entière. On peut adopter une solution de facilité et penser que Meursault a subi une transformation depuis le début du procès. Avant sa captivité, il était indifférent à tout ce qui l'entourait. Mais à la longue, face à l'attitude des jurés, l'indifférence du condamné se mue en révolte. À partir de cet instant, il est possible de déduire que Meursault se met à écrire pour tenter de comprendre ce monde étrange dans lequel il vit. Le journal lui devient donc d'une grande utilité et peut être rangé dans la catégorie des documents autodestinés.

À l'inverse du journal de Meursault, celui de Gérard est destiné à être lu par autrui. Alain Girard⁵² définit le journal comme une exploration de soi à partir du langage où le moi se dessine progressivement et sans préméditation :

L'auteur du journal ne cherche pas à connaître les nouvelles du dehors, mais lui-même. Ce n'est pas la vie des autres qu'il observe, c'est lui-même qu'il épie. Il ne cherche pas à se repérer dans l'entrelac des événements, mais dans les replis de son cœur [...] Il est lui-même le véritable sujet dont traite son écrit [...]». L'écriture du journal permet de saisir jour après jour l'intimité de l'être, c'est une écriture non structurée qui ne s'adresse à aucun public : [...] Une rédaction au fil des jours [...] un ensemble s'élabo- rant progressivement [...] l'aptitude à embrasser par la relecture, la totalité de son existence, un destinataire qui n'est nul autre que le rédacteur [...] l'exclusion de tout lecteur externe assurant l'intimité réelle de l'entreprise⁵³.

Le début du journal de Gérard répond au départ à tous ces critères. Le rédacteur rédige d'abord son journal pour tromper sa solitude. Le dit journal

son ouvrage La découverte de soi, pp. 39-42.

⁵² GIRARD, op cit., p. 19.

⁵³ Ibid., p. 47.

ressemble à tous les autres journaux par son style dépouillé et sans organisation. Gérard qui est pourtant un imminent critique littéraire ne semble pas s'occuper outre mesure de la syntaxe :

Ce matin promenade à pied à Kerantec [...] en revenant par le chemin de la grève rencontré des jeunes gens de Kerantec, par deux qui venaient danser, sérieux, presque graves. Les cheveux des filles volaient dans le grand vent [...]. (BT pp. 15-16)

Ce journal débute le 29 juin et ne s'adresse au départ qu'à son rédacteur qui ne parle des autres, que pour leur résonance ou leur réfraction dans sa conscience. Comme tous ceux qui s'adonnent à cette pratique, Gérard finit par se rendre compte de l'inutilité de tout ce qu'il entreprend :

La littérature m'ennuie. Et il y encore plus grave : je vieillis, et il me semble que j'ai imperceptiblement glissé du temps que l'on passe à vivre à celui que l'on passe à voir la vie s'écouler. Bien sûr mille choses m'intéressent encore, me passionnent, et pourtant il me semble que tout doucement je me détache, que je ne suis plus tout à fait dans le jeu [...]. (BT, p. 39)

Gérard s'ennuie donc et n'utilise le journal que pour parler de la vacuité et l'inanité de son existence : «La littérature m'ennuie [...] oui tout cela [...] À quoi bon faire des phrases. Je m'ennuie et je vais partir.» (BT, p. 39). L'activité scripturale constitue la dernière ressource de Gérard au moment même où il constate son échec. Curieusement, ce sentiment d'échec pourtant courant chez tout intimiste, provoque le désintéressement de Gérard pour sa propre personne. L'observation d'autrui se substitue à celle de soi. L'observation de l'autre détourne le diariste de sa propre décadence. Cette observation peut être perçue comme une compensation, une façon d'accomplir par la médiation

d'autrui ce qui était impossible pour soi. C'est une attitude étrange dans un journal.

En effet, dès l'annonce de l'arrivée d'Allan par Gregory, Gérard trouve une soudaine justification à sa présence dans cette station balnéaire. Lui qui quelques jours auparavant n'avait plus aucune raison de rester, décide maintenant de retarder son départ. Il a le sentiment que quelque chose d'inattendu va se produire. Sa curiosité est piquée à vif : «Quel drôle de sourire ! Peut-être aussi cela, il m'est venu une brusque, une explicable curiosité.» (BT, p. 42), «Je ne partirai pas maintenant. Allan et moi nous avons quelque chose à nous dire. Il ne m'a pas fallu des jours pour deviner celui qui est venu comme en marchant sur des nuées, celui qui pour un moment m'enlève tout tourment, tout souci de n'être pas ailleurs. Celui en qui tout va se recomposer.» (BT, p. 47).

Comme le remarque d'ailleurs Alain Girard, l'intimiste est d'ordinaire autiste :

C'est un individu qui en vient à oublier tout ce qui le rattache à la communauté des hommes. Au sentiment de sa ressemblance se substitue le sentiment de sa dissemblance. Ses gestes au lieu de le rapprocher des autres semblent le mettre à l'écart. Les structures sociales de la conscience, qui forment le soubassement de la personnalité, tendent à se désagréger au profit d'une conscience qui se croit solitaire⁵⁴.

Gérard ne se range cependant pas dans cette catégorie.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 506.

Bien souvent, la majorité des rédacteurs de carnets intimes se plaignent de leur inconstance, de l'émiettement de leur conscience, de leur attachement pour les petits riens futiles. Gérard ressent ce sentiment de déséquilibre et d'inanité lors de son séjour à L'Hôtel des Vagues.

Mais plus tard, en focalisant son attention sur Allan, Gérard échappe définitivement à ce tourment et donne un sens à ses vacances. Il ne ménage plus aucun effort pour collecter toutes les informations au sujet d'Allan qui le fascine et l'intrigue à la fois. Le journaliste doublé de l'enquêteur se substitue dorénavant à l'intimiste :

Je recopie à peu près telle quelle cette passionnante fiche policière, car sans préméditation, c'est bien exactement sous cette forme que paraissent s'être ordonnés d'eux-mêmes les souvenirs de Gregory sur son ami. Pour témoigner à quel procès. Pour aider à quelle enquête obscure (*BT* p. 54). [...] Me voici observant, guettant, attendant un événement que je me surprends presque à souhaiter, quelles qu'en soient les conséquences. (*BT*, p. 94)

À force de vouloir enquêter sur Allan, Gérard finit par se rendre compte que celui-ci court un danger et qu'il va falloir le protéger contre lui-même : «Me voici donc à charge d'âme ! Je relis encore attentivement, cette lettre, et je n'y puis trouver de justification suffisante à sa conclusion sinistre [...]» (*BT*, p. 66), «La lettre de Gregory m'a joué un mauvais tour [...] Il m'a confié une mission.» (*BT*, p. 94). Fort de cette mission que lui a confiée Gregory, Gérard veut d'abord garder pour lui les résultats de son enquête sur Allan. C'est pourquoi, il réitère une fois de plus son intention de conserver son journal :

Ce langage est extravagant, je le sais, ces notes incommunicables. Mais ce langage, ces notes ne sont faits que pour moi [...]

Tomber sous le charme. Et sans retour. On n'en parle jamais : il y a un tabou là-dessus [...]. (BT, p. 106)

D'habitude, le rédacteur d'un journal tient à conserver son carnet pour lui-même afin de garder secrète son intimité. Gérard veut garder le sien parce qu'il craint plus tard de voir mal interprété son intérêt pour Allan. Il admire Allan, mais lorsqu'il tente de le dissuader de se suicider, ce dernier refuse d'honorer cette requête. Cette objection met donc un terme brutal au journal. Cela est normal étant donné que le journal était devenu celui d'Allan, tenu par Gérard : «Nous nous sommes quittés sur ce silence pesant.» (BT, p. 167). Cette déception conduira plus tard Gérard à confier le journal à ce personnage chargé sans doute de le publier. Ce dernier ne révèle cependant pas dans quelles circonstances Gérard et lui se sont rencontrés. On sait seulement que ce personnage a essayé de donner une fin à l'intrigue :

Ici finit le journal de Gérard. Les renseignements qu'il a pu me donner [...] Certains fragments écrits des lettres qu'il m'a communiquées, les témoignages aussi de quelques-uns des pensionnaires [...] m'ont rendu possible d'achever l'intrigue qu'il est permis de voir s'ébaucher vaguement au cours de ce journal [...] (BT, p. 167)

Encore une fois, le journal, objet initialement réservé à son rédacteur, arrive par des moyens détournés, aux lecteurs.

D'habitude, le journal évolue de jour en jour. Celui de Revel est particulier, dans la mesure où son rédacteur consigne les faits avec un grand retard. La rédaction ne commence que six mois après l'arrivée de Revel à Bles-ton. Ce sont les événements de ces derniers six mois qui ouvrent le journal : «J'étais devenu un habitué moi aussi, avant de consacrer mes soirées de se-

maine à la recherche et à la fixation de mes souvenirs de cette année.» (*EMT*, p. 143). On se demande le pourquoi d'un tel acharnement à évoluer à contre-courant. La réponse à cette question est en rapport avec la personnalité de Revel. En général, tout diariste vit avec le sentiment de son imperfection. Il regrette toujours de ne pas avoir accompli sa mission. Il considère son passé comme une succession d'actes manqués qu'il tente de ressaisir, d'arracher à l'emprise du temps. Ces lacunes provoquent sans cesse en lui un malaise qu'il tente d'exorciser. Revel rédige son journal et revient constamment sur des faits déjà révolus. Cette technique lui permet par la suite de réviser ses opinions : «Je retrouvais dans ces pages une quantité de détails que j'avais oubliés ou déformés..» (*EMT*, p. 284). Ce va-et-vient entre l'écriture et la relecture lui permet de se désenvoûter des maléfices de la ville : «Ce sentiment d'insuffisance m'est devenu presque intolérable lorsque j'en suis arrivé dans ma lecture nocturne aux événements de novembre» (*EMT*, p. 285), «Alors j'ai décidé d'écrire pour me retrouver, me guérir, pour éclaircir ce qui m'était arrivé dans cette ville haïe, pour résister à son envoûtement, pour me réveiller de cette somnolence qu'elle m'instillait avec toute cette pluie.» (*EMT*, p. 290).

En définitive, *L'emploi du temps* a pour fonction de permettre à Revel d'aller au fond de sa mémoire, d'exhumer des souvenirs vieux de plusieurs mois, de les retranscrire pour les relire ensuite. Un dessein similaire gouverne *Le journal du voleur*. Jean revient sur ces antécédents de bagnard afin de montrer toutes les étapes qui ont précédé sa réhabilitation. Cependant, la destination finale du journal de Jean diffère de celle du journal de Revel. Jean relie son journal comme le faisait tantôt Revel, mais cette relecture a une fonc-

tion autre. Revel par exemple relisait son journal pour retracer le moment où il a commencé à être ensorcelé. Par contre, Jean se relie pour apporter certains correctifs à son texte sensé être aussi une œuvre d'art. Le prétendu journal contient d'ailleurs des notes infra paginales. Il passe de document personnel au statut de livre, et devient par anticipation, la propriété des lecteurs. Déjà pendant qu'il écrit, le rédacteur interpelle le lecteur :

Une telle définition [...] de la violence vous montre-t-elle que j'utiliserai les mots non afin qu'ils vous dépeignent mieux un événement ou son héros, mais qu'ils vous instruisent sur moi-même. Pour me comprendre une complicité du lecteur me sera nécessaire [...]. (JV, p. 17)

Au terme de cette analyse sur la destination du journal, nous avons remarqué que les deux tendances observées au cours de la période précédente, se sont reproduites à nouveau. Le journal est toujours soit autodestiné soit destiné à autrui. Mais l'autodestination est la situation la plus fréquente. *L'étranger*, *L'emploi du temps*, *Le journal d'une bourgeoise* se retrouvent dans cette catégorie. À l'exception de Revel, on constate cependant que dans la plupart de ces journaux, aucun diariste n'affirme explicitement écrire pour se relire. Or nul n'ignore que c'est ce principe qui justifie le journal. Tout journal naît en réalité d'un malaise, d'un déséquilibre. Le diariste tente par l'écriture puis par la relecture de mieux maîtriser son moi disparate. Mais étant donnée l'absence de ce critère de relecture, nous avons été obligée de recourir aux objectifs de chaque diariste dans son journal pour apporter la preuve de l'autodestination. Chaque journal est écrit dans le but de remplir une fonction. Puisque le principal bénéficiaire de cet enjeu est la personne même qui rédige

au jour le jour, il est logique de considérer celui-ci comme l'unique destinataire.

Enfin, *Un beau ténébreux* et *Le journal du voleur* appartiennent à la catégorie des journaux destinés à autrui. Dans le premier journal, l'intention de relecture ne figure plus au menu des préoccupations du diariste. Le journal est immédiatement confié à un personnage anonyme chargé de le faire publier. Au contraire, dans le journal de Jean, la conséquence de la relecture se manifeste par les notes en bas de page. Le journal subit des apprêts avant d'être livré au public.

3.4 LA MISE EN ABYME

L'analyse consistera ici à mettre l'accent sur les moyens qui permettront de vérifier le fonctionnement de la mise en abyme dans *L'Emploi du temps*. Nous commencerons par repérer les manifestations de la mise en abyme fictionnelle. Nous terminerons par la mise en abyme textuelle.

3.4.1 La mise en abyme fictionnelle

Les tapisseries de Thésée et le vitrail de Caïn vont servir d'illustrations au principe de la mise en abyme fictionnelle dans *L'Emploi du temps*.

Le samedi 3 novembre, Revel se rend au quartier général de la police de Bleston où il a été convoqué pour se faire enregistrer. L'officier de service constate que celui-ci n'a aucune photo d'identité en sa possession. Il l'envoie

donc au studio de photographie d'en face où se tirent des épreuves en une heure. En attendant les photographies, Revel entreprend une visite au «Bleston museum of fine arts». Il y découvre dix-huit tapisseries de laine. Malgré son intérêt marqué pour l'œuvre d'art, Revel ignore lors de cette première visite, à qui elle fait référence. Ce n'est que plus tard, au cours de cinq autres visites au musée, qu'il comprend que les dix-huit tapisseries représentent l'itinéraire de Thésée. Il complète ensuite ses connaissances sur le héros mythique à l'aide d'un guide de Bleston paru dans la collection «Notre pays et ses trésors».

Au cours de sa première visite, Revel remarque deux jeunes filles sur les tapisseries. L'une d'entre elles est sur la proue d'un bateau, l'autre, plus jeune, paraît être sa sœur. Un mois plus tard, au cours de la deuxième visite, il comprend que la première jeune fille est Ariane. Du coup, il assimile Ariane à une jeune fille de sa connaissance, Ann Bailey :

Ann Bailey avec qui je déjeunais presque tous les jours de la semaine au Sword en ce temps-là, mon oasis dans ces mois déserts, Ann Bailey que j'étais prêt à déclarer parente de n'importe quelle beauté. C'est à elle qu'immédiatement cette figure me fait penser [...]. (EMT, p. 23.)

Mais ce n'est pas uniquement pour sa beauté qu'Ann est comparée à Ariane, c'est aussi parce qu'elle est le fil conducteur de Revel, dans cette ville tortueuse de Bleston. En effet, au mois d'octobre, Ann Bailey vend à Revel deux plans qui lui permettront de circuler et de se retrouver dans la ville. Dans sa recension du mardi 20 mai, Revel compare d'ailleurs, à juste titre, l'un de ces plans : «[...] à un paquet de ficelles embrouillées, avec toutes ses bifurca-

tions, tous ses croisements, tous ses numéros côte à côte sur le même segment» (*EMT*, p. 40.). En vendant ces plans à Revel, Ann lui donne symboliquement la pelote qu'il démêlera pour ne plus se perdre dans la ville. Outre les plans, en janvier, Ann offre à Revel un calendrier qui permettra à celui-ci de se repérer dans l'espace. En avril, la même Ann vend au narrateur le paquet de feuilles qui l'aidera à rédiger son journal. Notons qu'après avoir brûlé les plans, Revel considère que son journal reste le dernier rempart contre les assauts de la ville :

[...] ce cordon de phrases est un fil d'Ariane parce que je suis dans un labyrinthe, parce que j'écris pour m'y retrouver, toutes ces lignes étant les marques dont je jalonne les trajets déjà reconnus, le labyrinthe de mes jours à Bleston, incomparablement plus déroutant que le palais de Crète, puisqu'il se déforme à mesure que je l'explore. (*EMT*, p. 274)

Les 25, 26 août, les 1er, 8 et 9 septembre, Revel compare Ann Bailey à Ariane. Dans son esprit, il est lui-même Thésée.

Revel a donc l'impression de revivre l'histoire de Thésée, représentée dans les tentures de laine. Le deuxième dimanche de mai, il emmène son compatriote et ami, Lucien Blaise, au musée. Il lui raconte l'histoire de Thésée, tout en se gardant de lui révéler les correspondances qu'il établit entre lui et le héros mythique :

[...] pour moi désormais Ann représentait Ann Bailey [...], Phèdre représentait Rose, j'étais moi-même Thésée [...], il [Lucien] était lui-même ce jeune prince [Pirithoüs] [...] que dans [...] la descente aux enfers, je guidais dans la conquête de Pluton, de la reine de l'empire des morts, Proserpine. (*EMT*, p. 253)

Selon le mythe, Thésée se dirige dans le labyrinthe de Crète grâce au fil que lui procure Ariane. Il y tue le minotaure, enlève Ariane puis, l'abandonne peu de temps après avoir constaté qu'il lui préfère sa jeune sœur, Phèdre, beaucoup plus belle. Thésée descend aux enfers où il aide Pirithoüs à enlever Proserpine, l'épouse de Pluton. Mais, ce dernier enchaîne les deux infortunés. Seul Thésée sera délivré par Hercule. Comme dans le mythe, Revel est épris, tout à tour d'Ann et de Rose. Mais finalement, il se détourne d'Ann et son amour se focalise sur Rose, la cadette. Rose Bailey incarne non seulement Phèdre, mais aussi Proserpine; Rose a été ravie à Revel, par son ami Lucien. C'est pourquoi, elle équivaut dorénavant pour Revel à Proserpine. Enfin, c'est James Perkins qui joue le rôle de Dionysos en consolant et en épousant Ann. En définitive, c'est Revel qui sort perdant de cette aventure. Il s'est pris pour Thésée. Mais, contrairement au héros mythique qui réussit tout ce qu'il entreprend, Revel échoue. Il perd la guerre contre Bleston. C'est Lucien qui, tel Thésée, séduit puis enlève Rose (Phèdre - Proserpine) pour la libérer du royaume des ombres. C'est James Jenkins (Dionysos) qui redonne de la dignité à Ann en l'épousant. En réalité, Jacques Revel est l'incarnation d'un autre héros mythique représenté par les tableaux : Œdipe, Revel est aussi aveugle que ce héros, c'est pourquoi, il ne déchiffre qu'une partie du message reflété par la mise en abyme. Il ne résout aucune énigme.

Parallèlement aux tapisseries, le vitrail de Caïn joue aussi le rôle d'une mise en abyme fictionnelle dans le journal. Le vitrail représente une sorte de microcosme de la ville de Bleston. Le 4 novembre, Revel fait la connaissance du vieil ecclésiaste. Il s'étonne du fait que dans la cathédrale, on ait accordé

tant d'importance à un réprouvé. Le vieil ecclésiastique lui apprend qu'un de ses lointains prédécesseurs : «[...] a voulu faire de [leur] ville, une ville de Caïn» (EMT, p. 111). Effectivement, Bleston est empreinte du sceau de Caïn. Dans l'Ancienne Cathédrale, une immense verrière représente Caïn tuant son frère Abel. Une autre fresque met en scène Caïn«fondateur de la première ville» (EMT, pp. 99-111). Bleston est vouée à la violence et à la malédiction comme Hénoc, la ville de Caïn. Bleston signifie d'ailleurs «Belli civitas», la cité de la guerre (EMT, p. 112). Dans *Le meurtre de Bleston*, Richard Burton utilise le thème de la violence. Le titre de son roman connote d'ailleurs deux significations. *Le meurtre de Bleston* peut être interprété d'abord comme un meurtre survenant à Bleston. C'est ce que démontre la fiction. Bernard Winn tue son frère dans la Nouvelle Cathédrale. Mais, *Le meurtre de Bleston* peut être aussi compris comme un meurtre perpétré symboliquement sur «la personne» de Bleston. Tout au long des pages du roman, Burton poursuit Bleston de ses sarcasmes (EMT, p. 225). En réaction, Bleston tente de se venger grâce au chauffard qui renverse Burton. Revel se considère comme le principal responsable de cet accident, puisqu'il révèle, par mégarde, la véritable identité de Burton. Dans son esprit, cette indiscretion équivaut à un fratricide. Il se compare au premier meurtrier de l'humanité. Lors d'une visite dans l'Ancienne Cathédrale, il est transporté dans l'univers de Caïn. Il a l'impression de s'être substitué à ce dernier, d'accomplir les mêmes gestes que lui :

Mes yeux se fatiguaient dans cet effort, de telle sorte que bientôt les lignes de plomb se sont mises à trembler et à fondre [...]. Le sang rouge s'est mis à couler jusqu'en bas [...] même sur mes mains, surtout sur mes mains couvertes, teintées, imprégnées de

cette épaisse couleur, lumineuses, comme des mains de meurtrier, comme si j'étais condamné au meurtre [...]. (*EMT*, p. 285)

En dehors du fratricide, le diariste se trouve lié au vitrail de Caïn par les flammes. Caïn porte l'insigne du feu : «la brûlure au front [...], [il] marche dans une sorte de désert où des silhouettes s'enfuient au loin» (*EMT*, p. 192). La mise en abyme revêt ici, une des caractéristiques que lui reconnaît Jean Ricardou : « [elle] correspond [...] à une explosion de la micro-histoire, dont les fragments dispersés en tous points du récit primaire, accomplissent partout d'incessantes réflexions»⁵⁵. En effet, la métaphore de l'incendie se reflète dans tout le journal de Revel, comme si le vitrail avait explosé et qu'il y avait allumé des foyers. Pendant tout son séjour, Revel lutte constamment contre la folie incendiaire qui le hante. Un dimanche du mois d'avril, il brûle pourtant le plan neuf que vient de lui vendre Ann Bailey (*EMT*, p. 290). À la fin de son séjour, lorsqu'il se rend compte qu'il a perdu l'amour des deux sœurs, à cause de la rédaction du journal, il veut brûler tout ce fatras de feuilles inutiles (*EMT*, p. 370). La ville est elle-même une ennemie que Revel veut détruire par le feu : «Bleston dont je ronge la carapace par cette écriture, par cette lente flamme acharnée issue de tes propres entrailles [...]» (*EMT*, p. 435).

3.4.2 La mise en abyme textuelle

La mise en abyme précédente mettait l'accent sur la dimension référentielle de l'énoncé. La mise en abyme textuelle porte, quant à elle, sur «l'organisation signifiante» de l'œuvre, sur sa composition.

⁵⁵ RICARDOU, Jean, Problèmes du nouveau roman, Paris, Seuil, 1967, p. 185.

Le journal de Revel contient, en abyme, un roman policier : *Le meurtre de Bleston*. Ce roman relate un fratricide. Johny Winn, un célèbre joueur de cricket, est assassiné par son frère, sous le croisement des jubés, dans la Nouvelle Cathédrale. Les soupçons du détective, Barnaby Morton, se portent sur le frère de la victime, à cause de l'intérêt de Johny pour le vitrail de Caïn, la veille de son décès. Au terme de l'enquête, le détective tue le meurtrier dans l'Ancienne Cathédrale « parmi les taches rouges que projette le vitrail de Caïn » (EMT, p. 215).

Au cours d'une conversation avec Jacques Revel, Georges Burton (alias, J.-C. Hamilton) fait un exposé sur l'art et les motivations du roman policier. Pour lui,

tout roman policier est bâti sur deux meurtres, dont le premier, commis par l'assassin, n'est que l'occasion du second dans lequel il est la victime du meurtrier pur et impunissable, du détective qui le met à mort [...] mais par l'explosion de la vérité. (EMT, pp. 214-215)

Le meurtre commis par le criminel peut s'interpréter comme l'indice d'un désordre profond. En commettant son crime, l'assassin met à jour ce désordre. Mais ce geste, au lieu d'être noble et purificateur, est au contraire négatif à cause de la violence qu'il engendre. Ce meurtre ne trouve sa raison d'être qu'à travers celui du détective. Le meurtre commis par le détective est, en revanche : « pur et impunissable » parce qu'il n'est pas gratuit. Le policier n'est pas un justicier, c'est plutôt un juste. Sa mission consiste en une remise en ordre morale du monde. L'arme qui lui permet d'enclencher le processus de mise à mort est symbolique : c'est la vérité :

Il purge ce fragment du monde de cette faute qui n'est pas tant le meurtre lui-même, le simple fait que l'on a tué [...], que la salissure qui l'accompagne, la tache de sang et l'ombre qu'elle répand autour d'elle, et, en même temps de ce malentendu profond [...] réveillant de grandes régions enfouies qui viennent troubler l'ordre admis jusqu'alors et en dénoncer la fragilité. (*EMT*, p. 215)

Le détective représente donc la possibilité d'un ordre nouveau en opposition avec l'ordre ancien. C'est pour cette raison : «[qu'il] veut agiter, troubler, fouiller, mettre à nu et changer» (*EMT*, p. 214). Pour parvenir à ses fins, il va même jusqu'à ravir le meurtrier aux représentants de l'appareil judiciaire qui sont les gardiens de l'ordre ancien (inspecteurs de Scotland Yard, du Quai des orfèvres et juges). À partir de ce moment, il devient un héros militant pour une société ouverte.

Burton signale néanmoins que ce héros n'a aucune valeur sans l'existence de l'assassin. Le héros obéit à une loi naturelle qui le conduit du meurtre au meurtre. Dans ce cas-ci, la mort ne signifie plus la fin d'un monde et la faillite d'un ordre ancien, mais la victoire de la lumière et de la reconnaissance. Le héros ne peut se prévaloir de son titre de héros qu'après avoir reconnu l'assassin.

Poursuivant sa théorie du roman policier, Burton révèle ensuite à Revel, les rudiments de la composition de ce genre de roman. Selon lui, le roman policier dirige l'enquêteur vers diverses pistes : «Le récit est fait à contre courant ou plus exactement il superpose deux séries temporelles : les jours de l'enquête qui commencent au crime, et les jours du drame qui mènent à lui» (*EMT*, p. 251). Le détective commence d'abord par réunir tous les indices et

toutes les preuves lui permettant de découvrir le vrai coupable. C'est la première phase. Au cours de la deuxième phase, le détective doit découvrir les événements qui ont motivé le criminel. Puisque le roman policier commence par le crime, point de départ de l'enquête, mais aboutissement du drame, il place le lecteur au centre de l'action. D'autre part, puisque l'enquêteur, à partir du crime, doit reconstituer les événements conduisant au crime, son enquête suit une trajectoire circulaire.

La suite de l'exposé de Burton fait aussi ressortir la dimension architecturale du roman policier. Selon Burton, dans ce genre de roman, le lecteur change progressivement de perspective. Son interprétation des événements dépend de sa situation. Il n'a plus affaire à une intrigue linéaire. Les événements s'enchevêtrent, au contraire, les uns dans les autres. Et le lecteur doit s'efforcer de les décrypter :

Le récit n'est pas la projection plane d'une série d'événements, mais la restitution de leur architecture, de leur espace, puisqu'ils se présentent différemment selon la position qu'occupe par rapport à eux, le détective ou le narrateur. (EMT, p. 251)

Parallèlement, les théories de Burton sur le roman policier influencent le journal de Revel. Il mène sa propre enquête policière. Il commence par se demander si l'histoire racontée par *Le meurtre de Bleston* n'est pas vraie. Pourquoi Burton a-t-il écrit sous un nom d'emprunt ? Pourquoi n'a-t-il pas voulu admettre qu'il est l'auteur véritable de ce roman ? Pourquoi a-t-il tenu à ce que lui, Revel et Lucien ne divulguent pas son identité ? Revel s'interroge aussi sur

le fait que Burton ait été victime d'un accident après la révélation de son identité.

Après toutes ces questions, le diariste suit plusieurs pistes. La première de ces pistes le conduit à soupçonner Richard Tenn qui possède une maison similaire à celle décrite dans *Le meurtre de Bleston*. Il trouve aussi curieux que le frère de Richard Tenn soit mort dans un accident d'automobile. Il estime que Tenn n'est pas étranger à l'accident dont Burton a été victime. La deuxième piste mène Revel à James Jenkins devant qui il a laissé échapper le nom de Burton. Au moment où Jenkins découvre qui est Burton, il devient froid et distant. Revel apprend peu après, que Jenkins est le petit-fils du sculpteur qui a décoré la Nouvelle Cathédrale. Dans son roman, Burton se moque de cet édifice. Revel pense que James, outré par ses sarcasmes, a voulu se venger. Le chauffeur qui a renversé Burton conduisait une Morris noire semblable à celle conduite par James. Cette coïncidence renforce encore les soupçons du narrateur.

Mais les soupçons de Revel ne se portent pas uniquement sur son entourage. Il se sent lui-même responsable de ce qui est arrivé. Il se voit tour à tour, sous l'angle du détective et sous celui de l'assassin. Il relie cette tentative d'assassinat au fait qu'il ait révélé, accidentellement, le nom de l'écrivain. Il mène sa propre enquête afin de découvrir d'éventuels indices pouvant le disculper.

Il ne néglige pas non plus de remonter le cours du temps afin de déceler ce qui l'a poussé à faire pareille indiscretion : «C'est pourquoi je suis remonté à ma première trahison la veille au soir, le dernier samedi de mai [...] et à cette triple conversation dans la maison de Green Park Terrace, recherchant tout ce qui pouvait m'excuser. (EMT, p. 250), «Tout ce que j'ai raconté jusqu'à présent du mois de mai, ce n'est pas ce qui m'a semblé mener directement à l'indiscrete et imprudente révélation du véritable nom de J-C Hamilton [...]» (EMT, p. 252). Les «autres événements» qui se superposent aux «jours du drame» et à ceux de l'enquête de Revel, sont ceux qui interviennent en juillet. Revel considère que ces «autres événements» s'inscrivent à la suite de ceux qui interviennent au début de son séjour. Par conséquent, ils n'ont d'après lui, aucun rapport avec son enquête. En réalité, il a tort de raisonner ainsi :

Les choses se compliquent bien souvent, le détective fréquemment étant appelé par la victime pour qu'il la protège de l'assassinat qu'elle craint, les jours de l'enquête commençant ainsi avant même le crime, à partir de l'ombre de l'angoisse qu'il répand au devant de lui, l'ultime précipitation, les jours du drame pouvant se poursuivre après lui jusqu'à d'autres crimes qui en sont comme le monnayage, l'écho où le soulignement, et qu'ainsi tout événement appartenant à la série de l'enquête peut apparaître dans la perspective inversée d'un moment ultérieur comme s'intégrant à l'autre série. (EMT, p. 251)

Revel est victime de cette confusion. Absorbé par son enquête, il n'est plus vigilant à tout ce qui se passe autour de lui. Un «autre crime» parallèle à celui sur lequel il enquête est en train de se passer, mais il ne le pressent pas. En effet, Rose et Lucien tombent amoureux l'un de l'autre pendant qu'il mène son enquête, mais Revel ne s'en rendra compte qu'au moment où ces derniers viendront lui annoncer leurs fiançailles.

Au terme de cette analyse, on constate que le journal de Revel mime le roman policier de Burton, les tapisseries et le vitrail. L'intrigue, la structure, la double enquête symbolisent l'aventure de Revel. Tout au long de son séjour, le diariste tente de retrouver la vérité de son propre moi, enfouie dans son passé. Il recense les différentes étapes de son séjour, en même temps qu'il essaie de percer les mystères de la ville. Mais le héros échoue dans toute sa quête. Il ne réussit ni à élucider le mystère de Brown Street, ni à rétablir correctement son emploi du temps. Le combat qu'il livre contre Bleston ne se solde pas par la mort de son ennemi. Son écriture devient un labyrinthe où il se perd, aveuglé par les «lueurs» qui ne cessent de se multiplier.

3.5 LE JOURNAL-MÉMOIRES

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, les mémoires sont une forme narrative très en vogue. Au début de notre siècle, cette forme connaît pourtant un certain déclin. Écrivains et critiques n'accordent que très peu d'attention au genre, considéré par eux, comme un phénomène paralittéraire. Comme le démontre notre corpus, ce n'est que vers la fin de la première partie du siècle que le genre suscite un intérêt réel. Les mémoires apparaissent ici sous le couvert du journal. Pour être plus explicite, c'est le journal qui emprunte les traits des mémoires.

Dans un véritable journal, le diariste est semblable à un homme souffrant d'hyperactivité. Incapable de se concentrer sur une seule chose à la fois, il traite dans son journal d'événements de tout ordre. Les faits rapportés n'ont

parfois aucun rapport les uns avec les autres. Le rédacteur n'accorde pas d'importance à l'élaboration :

Si le dessein qui préside à la conception d'un journal exprime un acte de la volonté, il n'y a plus rien de concerté dans son exécution. La chronologie pure et simple tient lieu d'enchaînement logique. Il y a des lacunes, des jours chargés et des jours presque vides. D'un jour à l'autre, et même plusieurs fois dans la journée, les sujets les plus divers peuvent être abordés : l'éparpillement dans l'espace comme l'éparpillement dans le temps sont ici de mise⁵⁶.

Dans les textes du corpus, au contraire, les rédacteurs ont une seule préoccupation : recomposer le passé, bâtir une œuvre à partir d'événements dans lesquels ils ont été impliqués comme témoins ou acteurs. Pour y parvenir, ils font preuve d'une rigueur et d'un esprit de synthèse remarquables. À coups d'efforts, ils parviennent presque à faire le vide autour de leur vie actuelle. Ils ne ressortent uniquement que ce qui est essentiel dans ce passé profondément enfoui dans leur mémoire. Pour réappréhender le temps passé à Bleston, Revel est, par exemple, obligé d'entreprendre un lent et laborieux travail d'écriture. Il lui faut à la fois, isoler le présent qui menace sans cesse de le détourner de sa recherche et lutter contre le pouvoir ensorcelant de Bleston qui tente d'anéantir son action :

Son travail d'écriture qu'on peut comparer à celui d'arachné, consiste bien à tisser du texte sur une trame trouée. De ses errances dans la ville, des incertitudes de sa mémoire, il ramène à force de dragage, des paquets - paquets de rues, paquets de monuments, paquets de souvenirs - qui tendent à devenir, pour reprendre la célèbre expression de Claude Levi-Strauss, des paquets de relations⁵⁷.

⁵⁶ GIRARD, op. cit., p. 17.

⁵⁷ BRUNEL, Pierre, Butor. L'emploi du temps. Le texte et le labyrinthe, Paris, PUF, 1995, p. 164.

Dans le même ordre d'idées, le journal s'inspirant des mémoires, requiert chez ses rédacteurs, un certain sens de l'organisation. Le récit est dorénavant scindé en parties, les parties se divisent elles aussi en chapitres. Une telle articulation est étrangère au genre du journal qui doit être d'un seul tenant. Le découpage est donc établi en fonction des étapes à mettre en évidence. Dans *L'emploi du temps*, le découpage est en rapport non seulement avec les cinq mois que Revel consacre à la rédaction de ses souvenirs, mais il annonce déjà sommairement les thèmes qui seront développés plus tard, en profondeur. La première tranche du récit rédigée en mai est titrée l'entrée; elle recense les événements relatifs au début du séjour à Bleston. La deuxième partie : les présages, écrite en juin, se propose de rechercher tous les indices qui auraient permis au rédacteur d'entrevoir ce qui allait lui arriver plus tard. La partie tournant autour du mois de juillet, traite comme son titre l'indique, de l'accident survenu à l'auteur du *Meurtre de Bleston*. La quatrième articulation du récit : les deux sœurs, narrée quant à elle, en août, est consacrée aux filles Bailey. Enfin, celle rédigée en septembre, l'adieu, marque la fin de l'aventure blestonnienne du héros.

De son côté, *Le journal du voleur* témoigne de ce même besoin d'uniformité. Le rédacteur divise, lui aussi, son récit en trois grandes parties. Le début du texte constitue une sorte de prologue où le narrateur vante les mérites du mal. L'ensemble des souvenirs est consigné dans la deuxième partie. La dernière partie est un prolongement des aventures relatées dans la seconde.

On constate, d'autre part, que la volonté d'organisation et de synthèse entraîne quelques conséquences dans le document. Les diaristes mémorialistes sont obligés de supprimer la banalité de la vie quotidienne, de se limiter presque exclusivement aux hauts faits, sans quoi, il serait impossible aussi bien d'écrire que de lire leurs énormes récits. Mais en supprimant ces détails qui pourtant les rattachent à leurs semblables, ils s'élèvent à la dimension du mythe. Ils donnent, de ce fait, l'impression fausse que leur vie diffère de celle des autres hommes. Sainte Beuve critiquait déjà, à son époque, le caractère artificiel et peu sincère des mémoires :

Le seul avantage du journal sur les mémoires est d'être plus complet et plus sûr, plus véridique, je parle des mémoires qu'on écrit tard, sans notes prises même et de purs souvenirs. Le raccourci de fin de la vie est trompeur; on se fait des mirages dans le passé. On a tant de fois raconté les choses à son point de vue et chaque fois en les arrangeant un peu mieux, qu'on ne sait plus se les représenter que dans cette enfilade unique et suivant cette perspective⁵⁸.

Préoccupé par son seul désir de bien paraître, de ne pas trop se faire mal juger, le diariste-mémorialiste embellit, exagère les événements, gomme ses défaillances, estompe ses contradictions. Ainsi donc, il arrive constamment aux rédacteurs de se laisser aller à l'infatuation et à l'affabulation. Le rédacteur du *Journal du voleur* s'accorde, par exemple, la liberté de mentir au nom de l'art. Il avertit le lecteur de ne pas s'attendre à trouver dans son livre un exposé exact des faits. Peu lui importe que ceux-ci soient vrais ou faux, du moment qu'ils visent la beauté :

⁵⁸ SAINTE BEUVE, *Causeries du lundi*, 15 novembre 1860, «Journal d'Olivier Lefèvre d'Omersson», publié par M. Chéruel, pp. 35-52.

Le lecteur est prévenu [...] que ce rapport sur ma vie intime ou ce qu'elle suggère ne sera qu'un chant d'amour. Ce que j'écris fut-il vrai ? Faux ? Seul ce livre d'amour sera réel. Les faits qui lui servirent de prétexte ? Je dois en être le dépositaire. Ce n'est pas eux que je restitue. (JV, pp. 106-107)

Pour préserver certaines parties de sa vie qui doivent rester inviolables, ce rédacteur n'hésite pas aussi à recourir à la censure. Il dit, par exemple, qu'il a été élevé par une famille de paysans. Mais mis à part ce détail, aucune autre précision n'est apportée sur cette période de son existence. On ignore quand, comment et pourquoi, il a quitté ces gens pour se retrouver dans la délinquance. Il laisse aussi planer le mystère autour du crime d'Alicante et impute ce silence à une défaillance de sa mémoire. Lorsque le mémorialiste arrive au récit de ses aventures avec un flic du nom de Bernardini, il révèle que ce dernier lui a demandé un jour de lui livrer ses complices, mais s'abstient encore une fois de dire s'il a satisfait aux exigences de son amant. Il prétexte qu' : «il n'appartient pas [aux lecteurs] d'en savoir davantage à ce propos» (JV, p. 208).

Toutefois, les scripteurs ne se limitent pas qu'à la censure des épisodes de la vie jugés médiocres ou dangereux. Le souci de la perfection emmène aussi les mémorialistes à revenir plusieurs fois de suite sur leurs textes. Cette attitude leur permet de vérifier si ce qu'ils ont écrit dans une première impulsion est bien conforme à leur imagination, si les événements ont été replacés dans leur véritable contexte. Lorsque les documents nécessitent effectivement ces réaménagements, les mémorialistes les effectuent. Dans *Le journal du voleur*, la fréquence et la longueur des notes de bas de pages finissent presque par créer un récit parallèle. Des astérisques à l'intérieur du document ren-

voient à ces notes. Les lecteurs peuvent y trouver quantités d'explications complémentaires. Des noms de protagonistes importants de l'histoire, omis initialement, sont réintégrés dans ce nouvel embranchement. En reprenant les faits en bas de page, le rédacteur s'efforce d'être plus explicite. Il est conscient qu'au début, il ne s'est pas toujours exprimé dans un langage accessible. Il répare ces défaillances par ces rajouts.

Au terme de ce processus d'élaboration où le récit est expurgé de ses accessoires inutiles, la destinée des rédacteurs apparaît comme un ensemble harmonieux : «Tout le contingent et l'accidentel s'estompent au profit d'une ligne de conduite générale. Les moindres faits s'éclairent, illustrent un progrès continu ou dévoilent une réalité supérieure [...]»⁵⁹.

D'ailleurs, plusieurs raisons justifient la reconstruction de cet itinéraire. La plupart des scripteurs perçoivent leur existence dans l'ensemble comme une réussite. Au cours de celle-ci, ils ont vécu diverses expériences. La maturité et l'objectivité acquises grâce au temps, les autorisent à en faire le témoignage. *Le journal du voleur* résume, par exemple, la vie du héros entre 1932 et 1940. C'est une époque misérable durant laquelle ce dernier erre de l'Espagne à la France en passant par la Pologne, la Tchécoslovaquie et la Belgique. Au cours de ce périple, il découvre non seulement son homosexualité, mais fait aussi le dur apprentissage du vol et de la violence. Il connaît, par la même occasion, la faim, la pauvreté et l'humiliation. Partout où il passe, il est chassé quand on ne l'emprisonne pas. Toutes ces étapes sont

⁵⁹ GIRARD, op. cit., p. 17.

décrites avec un réalisme apte à irriter les consciences les plus puritaines. Mais le mémorialiste précise que ses mémoires ne sont pas une plate recension de son passé. Il ne s'agit pas non plus d'un traité de scatologie. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, son aventure dans le mal n'a été dictée ni par la révolte ni par la revendication; elle a été, au contraire, inspirée par l'amour. Par conséquent, son intention n'est pas de choquer :

Le ton de ce livre risque de scandaliser l'esprit le meilleur et non le pire. Je ne cherche pas le scandale. Je groupe ces notes pour quelques jeunes gens. J'aimerais qu'ils les considèrent comme la consignation d'une ascèse entre toutes délicate. L'expérience est douloureuse et je ne l'ai pas encore achevée. Que son point de départ soit une rêverie romanesque, il n'importe si je la travaille avec la rigueur d'un problème mathématique; si je tire d'elle les matériaux utiles à l'élaboration d'une œuvre d'art, ou à l'accomplissement d'une perfection morale [...]. (JV, p. 227)

La puissance de l'artiste réside dans sa capacité à exploiter toutes les situations qui s'offrent à lui, à créer de la magie avec à peu près n'importe quoi. Le mémorialiste est aussi un artiste dans l'âme car :

[...]même s'il a subi des échecs [il] les couvre et les répare dans le sentiment de sa réussite
[...]
[Son] moi est un moi glorieux⁶⁰.

Ce récit n'a donc que pour seul objectif que de renseigner sur ce qu'est devenu le mémorialiste, sur ce qu'il a réalisé en fin de compte. Ce n'est ni l'homme d'antan ni les actions posées par lui dans le temps qu'il importe de considérer comme tels. Il faut plutôt voir l'homme d'aujourd'hui, celui qui a su se lever de la boue et tirer positivement profit de ses misères d'autrefois. Le

⁶⁰ ibid., p. 19.

mémorialiste a transformé le vice en vertu. Ce qui n'aurait pu ne rester qu'un échec est, au contraire, devenu un succès. Le mémorialiste n'a somme toute chercher à connaître profondément le mal, à entrer dans son intimité, que pour mieux l'exprimer et le chanter. Grâce au lyrisme, à l'imagination, il est parvenu à «héroïser» sa vie et à lui conférer une dimension poétique : «Le but de ce récit c'est d'embellir mes aventures révolues, c'est-à-dire à obtenir d'elles la beauté, découvrir en elles ce qui aujourd'hui suscitera le chant, seule preuve de cette beauté» (JV, p. 215). En un mot, c'est l'histoire de cette victoire que le mémorialiste veut léguer en dernier ressort à la postérité.

Mais les mémoires peuvent inversement être générés par un sentiment d'échec personnel. Le sujet est parvenu à un tournant de son existence où il doit faire ses comptes. Il revoit son point de départ, ses actions, le résultat auquel il est parvenu. Il le juge insatisfaisant, mais entreprend néanmoins de se servir des enseignements de ce passé pour amorcer un nouveau départ. Dans *Le journal d'une bourgeoise*, suite au décès de son mari, Sylvestre fait le point sur sa vie et sur les événements l'ayant marquée ces dernières années. Les mémoires résument des souvenirs compris entre 1933 et 1958.

La période 1933-1939 est celle des volte-face. La jeune fille de l'époque a des idéaux, une forte ambition et un engouement pour l'action. La condition humaine, l'avenir du monde, la vérité et la liberté de l'esprit l'intéressent. Les luttes politiques la fascinent aussi. Pour elle, comme pour ses parents, Napoléon IV est le meilleur souverain que la France ait connu. Elle devient de ce fait bonapartiste. Pour mieux servir les intérêts qu'elle défend, elle s'inscrit

en sciences politiques. Au sortir de l'école, elle renie ses anciennes convictions politiques et milite dorénavant en faveur du vote féminin. La deuxième rupture survient après sa rencontre avec Joseph Fontaine. Comme la plupart des filles de son milieu, elle «renonce à toute activité professionnelle, à toute recherche intellectuelle» (*JB*, p. 18) pour se marier. Elle a 20 ans alors et se sent comblée. Son bonheur s'accroît avec la naissance de son fils Jean-Christophe.

Ce bonheur est cependant de courte durée. De 1939 à 1958, c'est la traversée du désert, «la catastrophe» tant sur le plan familial que politique. Sylvestre a toujours cru en la toute puissance et en l'invulnérabilité de la France. Elle avait foi au bon sens de ses dirigeants. Mais les événements de 1940 lui prouvent le contraire. Le choc est terrible. Elle se sent trahie par les options politiques de ses dirigeants. Mais elle est surtout outrée et déçue par la partisanerie déplacée de ses proches. N'eût été l'éducation de son fils qu'elle devait assumer, elle aurait rallié la Résistance :

Je me suis brouillée avec les Fontaine : ils vénéraient le Maréchal comme un dieu, Laval comme son prophète et parlaient du Général de Gaulle [...] comme de l'antéchrist. S'être trompé une fois ne leur suffisait pas : avec l'allégresse démente de «ceux que Jupiter veut perdre», ils avaient transféré sur la grande Allemagne un peu de leur passion française déçue. (*JB*, p. 21)

Sur le plan familial, son mariage n'est plus ce qu'il était avant la guerre. Elle a 30 ans en 1945 lorsque son mari est de retour du front. Elle découvre qu'elle ne l'aime plus. Elle est en présence d'un Joseph Fontaine complètement métamorphosé par tout ce qu'il a vécu. C'est désormais un homme ren-

fermé, intolérant et sans enthousiasme. Les problèmes d'actualité tels que ceux de l'Indochine, de l'Algérie, de l'Espagne franquiste le laissent, par exemple, sans réaction. Quand celui-ci lui refuse le droit de travailler, leur couple s'engage dans une période d'indifférence réciproque qui ne prend fin qu'avec la mort de Joseph, en 1958. À 43 ans, elle se retrouve veuve, seule sans argent et sans expérience professionnelle. Ce retour sur sa vie imposé par sa nouvelle condition lui fait conclure, en fin de compte, qu'hormis son fils, elle n'a rien accompli de bien. Mais même si le bilan est négatif, il lui fait comprendre qu'elle est la seule responsable de ses déboires. Son existence a pris cette courbe descendante parce qu'elle n'est restée qu'une simple idéaliste. Elle n'a pas eu le courage d'aller au bout de ses rêves, de les concrétiser. Rien ni personne ne l'aurait empêchée de briser le carcan matrimonial pour réaliser ses aspirations. Elle a choisi de mener cette existence jusqu'au bout à cause de son côté sécuritaire : «[...] dans mon amour pour Jo entraient deux faiblesses : la fierté de pénétrer dans un milieu supérieur au mien, et le désir d'une totale sécurité» (JB, p. 133). La prise de conscience de l'échec lui permet de faire les bons choix pour l'avenir. C'est pourquoi, à plus de 43 ans, elle préfère partir travailler en Amérique du Sud, au lieu d'épouser Martin Champell.

Dans le corpus de journaux sélectionnés pour la période allant de 1942 à 1959, un seul journal comporte deux niveaux narratifs. Comme au cours de

la période précédente, la présence des niveaux narratifs présuppose la coexistence de l'instance narrative principale avec d'autres instances secondaires. Dans *Un beau ténébreux*, on constate en effet que le premier niveau narratif est occupé par une instance tierce, chargée d'expliquer la provenance du journal. Le diariste se place au deuxième niveau alors que des instances secondaires se positionnent plus bas. Nous signalons, au passage, que cette conception est celle partagée par Mieke Bal. Genette pense, au contraire, que ces dernières instances devraient se placer plus haut⁶¹.

Mais la situation la plus courante reste celle dans laquelle il n'y a pas de partage narratif. La marge de manœuvre du personnage second se réduit considérablement. Le diariste ne lui offre plus la possibilité de prendre directement la parole. Les quatre journaux du corpus présentent cette caractéristique. Le journal n'a qu'un seul niveau narratif. En général, le diariste raconte sa propre histoire. Mais rien ne lui interdit de s'intéresser non plus à ce qui se passe autour de lui, notamment aux aventures d'autres personnages. Mais il ne consacre pas tout son journal à la narration de ses aventures parallèles. Son intérêt est limité. Il fait de brèves allusions à ces aventures parce qu'elles présentent des similitudes avec les siennes propres. Il ne change donc pas de niveau narratif. La focalisation interne est fixe car le diariste est le seul à dévoiler ses sentiments.

⁶¹ Genette définit la différence des niveaux narratifs en disant que : «Tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit» (Figures III, p. 238).

Par ailleurs, en analysant le corpus, nous avons remarqué que, dans la majorité des cas, les scripteurs prétendent s'atteler à la rédaction d'un journal. Certains personnages omettent de définir la nature de ce qu'ils écrivent, la couverture du livre affiche néanmoins la mention «journal». Le récit a désormais une identité, mais quand on l'examine en profondeur, il est évident qu'il ne s'agit pas d'un vrai journal. Le récit se rapproche, au contraire, du genre des mémoires. Nous avons remarqué, par la même occasion, qu'il y avait dans ce corpus, deux types de mémoires.

Dans le premier type, les événements entrant dans la composition des mémoires, remontent à un passé relativement récent. Le rédacteur tente de réécrire sa propre histoire, mais celle-ci est partielle parce que le scripteur ne se concentre que sur une partie de sa vie. Cependant, la quête se fait quotidiennement. Chaque jour fait apparaître des lueurs nouvelles dans l'horizon du passé. Et, au fur et à mesure que le rédacteur accède à ces régions éloignées, d'autres qu'il croyait proches, s'obscurcissent en attendant que certains échos viennent les réanimer. C'est sans doute cette recherche quotidienne qui fait penser qu'on lit un journal, car dans ce genre-là aussi, le diariste tente chaque jour de saisir et comprendre son existence. Dans le corpus, on constate que les rédacteurs s'intéressent aussi aux impulsions du moment mais cet intérêt est secondaire, seule prévaut la recherche du passé. Comme dans la cure psychanalytique, le héros remonte le cours de ses souvenirs pour retracer l'origine de son mal et l'attaquer à la base.

Dans le deuxième type, cette même remontée est la principale préoccupation des rédacteurs. Ceux-ci estiment être parvenus à un moment crucial de leur existence. Ce prétexte va leur offrir la possibilité d'entreprendre le bilan de ce qu'ils ont été, il y a déjà très longtemps et de ce qui subsiste encore d'eux. La vie est prise comme un tout. Ce seul trait suffit à éloigner les récits en question du journal. Dans le journal, le diariste a souvent du mal à atteindre ses objectifs. Ici, au contraire, que le bilan soit positif ou négatif, les rédacteurs ont néanmoins le sentiment d'avoir tout accompli. Le récit n'est plus spontané et diffus comme dans un véritable journal. Tout est ordonné. Les événements sont répertoriés dans des chapitres ou des parties, ce qui donne l'impression d'une structure équilibrée et élaborée.

En un mot, dans ce corpus, il n'est pas possible de parler d'une évolution graduelle dans le sens journal → mémoires. Tout de suite, on a affaire à des mémoires dans lesquels subsistent certains traits du journal. D'une page à l'autre, le rédacteur raconte ce qu'il perçoit. Il est le héros des aventures rapportées. Cependant, le récit est beaucoup plus une mise au point qu'une recherche spontanée du vécu immédiat. Contrairement aux mémoires habituellement destinés à la postérité, ceux-ci sont destinés exclusivement aux seuls rédacteurs.

CHAPITRE 4

LES INCIDENCES TEMPORELLES DES MÉMOIRES DANS LE JOURNAL : LE DÉCALAGE ENTRE TEMPS DE L'HISTOIRE ET TEMPS DE LA NARRATION

Le présent chapitre va concourir, avec le précédent, à mieux cerner les particularités du journal, pour la période allant de 1942 à 1959. Avant d'aboutir à cette caractérisation, nous examinerons tous les aspects de la temporalité. Lorsque cette question a été abordée pour la première fois, nous avons dû expliquer certaines théories sur le temps narratif et sur le récit. Cette deuxième analyse s'appuie sur ces mêmes théories, et il s'agira simplement de vérifier la conformité de chaque élément de l'analyse avec la ou les théories déjà énoncée(s). Au début de cette analyse, on tentera de voir si, à un moment ou à un autre, le diariste choisit l'énoncé-récit au détriment de celui du discours. Les raisons d'un tel choix mériteraient sans doute d'être élucidées.

Après l'examen de ces premiers aspects, nous tenterons de déterminer la forme de narration qui est prépondérante dans le journal au cours de cette

période. Nous définirons ensuite les catégories d'analepses avec leur densité et leurs fonctions. À la fin de l'analyse, la même importance sera accordée aux ellipses temporelles.

4.1 DISCOURS ET RÉCIT

Dans le deuxième chapitre, il était relativement facile d'établir les critères permettant à un texte de se ranger dans le système du discours. Dans *L'étranger*, cet exercice s'avère difficile à cause de la complexité de ce roman. *L'étranger* comporte effectivement certains traits qui pourraient l'intégrer dans le champ du discours (narrations épisodiques au présent, au futur; présence de quelques adverbes de temps : *demain, après-demain, aujourd'hui, depuis, hier*, surtout au début du texte). Mais ces caractéristiques sont insuffisantes pour justifier rigoureusement cette classification. Elles sont contestées dans la deuxième moitié du journal par les non-déictiques appartenant au récit (*ce jour-là, la veille, le lendemain, etc.*). Selon Benveniste, les indices du discours se manifestent d'abord par l'emploi des personnes grammaticales. Généralement, la première personne est l'un des signes permettant d'envisager la présence du discours dans une phrase. D'ordinaire aussi, le pronom *je* est la marque de l'individualité de l'instance émettrice du discours. À l'intérieur d'un journal, la narration s'organise autour de cette personne. Néanmoins, sa seule présence n'est pas suffisante pour déclencher véritablement le discours. Il faut que cette personne grammaticale entre en opposition avec d'autres personnes. Or, ce n'est pas ce qui se passe dans *L'étranger*. C'est l'une des raisons qui nous autorise à le ranger dans la catégorie du récit. Meursault nage

en pleine duplicité dans son journal. La première personne ne se perçoit qu'à travers le prisme de la troisième. Le *je* attribue son comportement au *il* et nie, de ce fait, toute forme d'implication dans les événements. Meursault renie ses propos jusqu'au moment où il crie son dégoût à l'aumônier venu l'absoudre dans sa cellule :

Alors, je ne sais pas pourquoi, il y a quelque chose qui a crevé en moi. Je me suis mis à crier à plein gosier et je l'ai insulté et je lui ai dit de ne pas prier. Je l'avais pris par le collet de sa soutane. Je déversais sur lui tout le fond de mon cœur avec des bondissements mêlés de joie et de colère. (ET, p. 182)

Meursault considère aussi les membres de son entourage comme des «non personnes». C'est le cas, par exemple, de Céleste, de Raymond et de Salamano. Mais ces personnages sont rarement désignés par la troisième personne. Ils sont, malheureusement, souvent réduits à l'indétermination des autres ou du *on* : «Eh bien, je mourrai donc plus tôt que d'autres, c'était évident» (ET, p. 173); «Que m'importaient les mots des autres, l'amour d'une mère, que m'importaient son Dieu, les vies qu'on choisit, les destins qu'on élit [...]» (ET, p. 183); «Les autres aussi, on les condamnerait un jour. Lui aussi, on le condamnerait. Qu'importait si, accusé de meurtre, il était exécuté pour n'avoir pas pleuré à l'enterrement de sa mère ?» (ET, p. 184).

Meursault ne se contente pas uniquement de repousser les autres vers l'impersonnalité, il va jusqu'à dévier les propos d'autrui, de leur source d'énonciation originelle. Le discours apparaît momentanément dans le récit grâce aux styles direct et indirect. D'habitude, le style direct est le moyen efficace qui permet de raconter fidèlement, sans que ne se pose le problème de la double

subjectivité. Curieusement, ici, le style direct est entaché de cette double subjectivité. Les rares fois où le diariste rapporte les paroles d'un personnage, il a un dessein secret. En rapportant exactement la plaidoirie du procureur, Meursault veut démontrer subtilement que ce dernier exagère. Néanmoins, il se garde bien de donner l'impression que ces propos ne sont pas neutres : «Je vous demande la tête de cet homme, a-t-il dit, et c'est le cœur léger que je vous la demande» (ET, p. 152). Mais plus que le style direct, le lien par lequel s'exprime le détournement de la parole, demeure le style indirect. L'utilisation des verbes déclaratifs associée au style indirect veut donner, par exemple, l'impression d'un détachement du diariste, qui dénonce pourtant, de façon détournée, les propos de son interlocuteur :

Il disait qu'il s'était penché sur elle et qu'il n'avait rien trouvé [...]. Il disait qu'à la vérité, je n'avais point d'âme, et que rien d'humain, et pas un des principes moraux qui gardent le cœur des hommes ne m'étaient accessibles. (ET, p. 155)

En dehors de l'interlocution qui est pratiquement inexistante, les temps verbaux posent aussi des problèmes de classification. On constate que Meursault raconte, majoritairement, au passé composé et à l'imparfait. Ce dernier temps n'entraîne aucune remise en question puisqu'il est admis, à la fois dans l'énoncé-récit et dans l'énoncé-discours. Par contre, la présence du passé composé est problématique lorsqu'on continue à soutenir la thèse selon laquelle, les propos de Meursault relèvent du récit. Le passé composé fait partie des formes verbales du discours, quelle est donc sa fonction dans un texte supposé appartenir au récit ? La critique a d'ailleurs fait de nombreuses interprétations sur l'emploi de cette forme verbale. Notre but n'est pas de statuer

sur ces interprétations ni de dire laquelle semble la meilleure. Au contraire, nous voulons, sans prétention aucune, chercher notre propre interprétation, à la lumière du texte. Néanmoins, tout le monde s'entend sur le fait que l'histoire de Meursault est racontée rétrospectivement. Les événements que Meursault relate sont éloignés dans le temps. À notre avis, le passé composé apparaît ici comme un temps de substitution. Il remplace le passé simple pour deux raisons, D'une part, cet emploi est en rapport avec l'origine sociale du diariste. Il ne faut pas oublier que Meursault n'est qu'un modeste employé de bureau. Il a fréquenté, durant un certain temps, l'université d'Alger, mais il n'a pas jugé nécessaire de poursuivre ses études universitaires. Il est resté un homme du peuple. Par conséquent, son langage est familier, c'est celui de tous les jours. C'est pour cette raison que, même s'il parle d'événements lointains, il se sert du passé composé, au lieu du passé simple. Grâce à ce temps, le récit de Meursault se rapproche du langage parlé. Comme le souligne A. Abou, « [...] C'est une relation orale destinée au locuteur lui-même »⁶². Le récit de Meursault est dépouillé de tout artifice littéraire parce qu'il s'agit d'un monologue :

Pour la première fois depuis des mois, j'ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l'ai reconnue pour celle qui résonnait déjà depuis de longs jours à mes oreilles et j'ai compris que pendant tout ce temps, j'avais parlé tout seul. (*ET*, p. 126)

Théoriquement, le passé simple permet l'enchaînement narratif. D'après Maingueneau,

Les formes au passé simple représentent des intervalles temporels réduits à une sorte de point insécable, leur juxtaposition s'in-

⁶² ABOU, A., «Les paradoxes du discours» dans Albert Camus, no 19, p. 49.

terprète comme une succession d'événements qui s'appuient sans chevauchement les uns sur les autres⁶³.

Le passé composé, au contraire, ne s'accommode que très peu à l'enchaînement narratif. Il présente les procès comme indépendants, tous passés, par rapport au moment de l'énonciation et en raison de son lien avec l'accompli, les présente comme figés, au lieu de les mettre en relation avec les événements suivants. En racontant au passé composé, plutôt qu'au passé simple, Meursault veut présenter les événements non pas comme des actes intégrés dans une chaîne de causes et d'effets, mais comme la juxtaposition d'actes clos sur eux-mêmes, dont aucun n'implique le suivant. Il est impossible de reconstruire de façon rigoureuse, toute la série des agissements ayant conduit le diariste au meurtre puisque le passé composé juxtapose ses actes au lieu de les intégrer.

Le plus souvent, les romanciers optent soit pour le discours soit pour le récit, même s'ils acceptent les interférences entre les deux systèmes. Dans bien des cas, il arrive malgré tout que des textes n'établissent pas de hiérarchie entre les deux catégories et les mêlent fréquemment. Dans *Un beau ténébreux*, ces deux systèmes coexistent mais on remarque cependant une prédominance du récit. Le prologue du journal contient déjà les germes de l'énoncé-récit. Le promeneur utilise la première personne. Mais, compte tenu de sa solitude, ce *je* ne s'oppose à aucun *tu* susceptible de devenir, à son tour, un autre *je* dans la situation de communication. Le personnage monologue. Dans le texte de clôture, le narrateur continue à raconter l'histoire de la ren-

⁶³ MAINGUENEAU, *op. cit.*, p. 42.

contre de Gérard et d'Allan sur le ton du récit. Il se met en retrait et permet aux événements de se dérouler sans intervenir. Mais, lorsqu'il laisse, par exemple, au lecteur, l'opportunité de s'imprégner de l'atmosphère qui règne à l'Hôtel des Vagues, quelques semaines avant le suicide d'Allan, le récit est entaché de subjectivité à cause de la présence des modalisants (adjectifs qualificatifs, ad-
verbes de manière) :

Dans la salle à manger, *rapidement* les tables s'éclaircirent - les couloirs s'ensommeillèrent. Les volets claquèrent sur les fenêtres des villas et, dans les matinées déjà courtes, la plage resta *longuement* vide. Puis ce furent les tempêtes d'automne, *harassantes, interminables*, et, tout au long de la grève, on n'entendit plus que le bruissement *somptueux*, à perdre haleine [...]. Les maisons menacées se recroquevillèrent [...]. Seule Irène paraissait échapper au charme *dangereux* de cette arrière saison. Il semble que dès ce moment [...], elle insista *vivement, passionnément* auprès d'Henri pour qu'ils partissent. (BT, pp. 187-189)

Inversement, le discours interfère dans le récit quand, le narrateur rapporte dans le détail les propos qu'échangent les protagonistes lors du bal de fin de saison de l'Hôtel des Vagues. Ces dialogues permettent de mettre en évidence les craintes, les motivations et les interrogations de ces protagonistes : «Tu ne trouves pas que cette arrivée de la mère de Christel est étrange ?»; «C'est moi qui lui ai écrit, si tu veux le savoir, je lui ai dit ce qui se passait ici.» (BT, p. 195).

Par contre, les temps utilisés ne se prêtent pas facilement à l'analyse. Dans le prologue, par exemple, le premier temps qu'on remarque, c'est le présent. Mais, celui-ci n'est pas l'habituel présent du discours. La promenade qui fait l'objet de cette narration est antérieure. Il s'agit, en fait, d'un film qui se dé-

roule dans l'esprit du locuteur, en visite dans les lieux où se sont déroulés les événements. Le passé simple qui clôt le prologue, justifie cette option. Ce présent est donc un présent aoristique. On retrouve ce même présent lorsque le narrateur imagine Gérard en train de contempler la plage, avant le bal (*BT*, p. 171). Le passé simple est très fréquent dans le récit de clôture. Il s'accommode mieux avec l'attitude du narrateur qui s'efface et qui n'intervient que discrètement pour donner la parole aux uns et aux autres. Grâce au présent aoristique et surtout au passé simple, le narrateur reste sur le plan du récit.

Le journal proprement dit mélange les deux systèmes d'énoncés comme le texte qui l'encadre. Dans ce journal, le récit démarre aussi grâce à la première personne. Au tout début de son séjour, Gérard n'a d'autre centre d'intérêt que lui-même. Jusqu'à ce stade, le *je* employé ne s'adresse à aucun allocutaire. Gérard est le seul à se poser des questions et le seul à y répondre : «Je ne sais pourquoi [...] journées d'enfance, presque toujours un après-midi de dimanche désœuvré»; «Que m'arrive-t-il ?» (*BT*, p. 36). La troisième personne ne sert qu'à désigner, de manière indifférente et lointaine, les autres clients de l'Hôtel des Vagues. Pour l'instant, ces derniers ne sont que du «monde», «du petit monde» sans intérêt (*BT*, p. 15). Plus tard, c'est cette même troisième personne, associée au passé simple, qui permet, à plusieurs reprises, au diariste de parler véritablement de ces autres estivants. Mais, on constate une fois de plus que ces fragments de récit contiennent des traces de discours. L'énoncé-récit que nous reproduisons ici, à titre d'illustration, est émaillé d'interjections, d'interrogations, de qualificatifs, de comparatifs et d'éléments appréciatifs. Le diariste n'est pas indifférent à la scène dont il est témoin :

Le croupier, à l'instant de lancer la boule, s'arrêta - je *crois* bien que la scène dura deux, trois secondes - et regarda Allan *fixement*, les yeux dans les yeux et chacun se sentit soudain au bord extrême du vivable, à la seconde où cette tension poignante se refusait à grandir [...]. Je touchai Allan à l'épaule [...]. Il se retourna, très à l'aise, pétri de sang-froid [...], il me suivit, déjà *souriant, spirituel, volubile, tellement* à l'aise que je me sentis soudain ridicule. Je l'entraînai dans le jardin nocturne. *Si calme, si gentil ! Comme un ami qu'un cauchemar vous a montré étendu mort [...].* Son enjouement, très vite, devenait contagieux. Je ne savais plus - *mais le saurais-je jamais - à quoi m'en tenir.* Dès lors, *que lui dire ?* (BT, p. 110)

L'énoncé-discours, quant à lui, ne se manifeste totalement qu'à partir de l'arrivée d'Allan puisque les rapports entre les clients de l'Hôtel des Vagues deviennent plus conviviaux. Lorsqu'Allan arrive et qu'il s'intéresse à ce qui se passe autour de lui, tout devient effectivement possible. Les locuteurs et les interlocuteurs se multiplient. La troisième personne cesse dorénavant d'être une non personne pour devenir un *je*, comme c'est le cas dans tout échange locutoire normal. Les lettres que s'envoient les locataires de l'Hôtel des Vagues contribuent, dans une large mesure, à ce juste retour des choses. Gérard le reconnaît d'ailleurs : «Certaines lettres, écrites sur un certain ton, en annoncent d'autres. Seulement, il n'est pas dit que les interlocuteurs resteront les mêmes.» (BT, p. 127).

Ce point de vue est aussi valable dans les dialogues puisque les perspectives du discours sont constamment inversées comme dans un jeu de vases communicants. L'entretien de Gérard et d'Allan est une bonne illustration de cette inversion. Les pronoms personnels utilisés dans ce discours sont influencés par l'humeur de chaque personnage. Allan, qui se sent en position de supériorité, s'octroie le privilège de parler de lui à la première personne.

Puisqu'il traite Gérard avec condescendance et ironie, il emploie ensuite le *vous* pour désigner ce dernier : «Mais mon cher Gérard, permettez-moi de vous signaler une légère inconséquence»; «Et voilà ! Il arrive que les dieux vous manquent - et je ne tombe pas» (BT, p. 138). Au comble du désespoir, Gérard réplique en utilisant, tour à tour, les mêmes personnes grammaticales auparavant : «Je vous en prie, quittez ce ton dérisoire, faites cesser ce scandale irritant que vous portez partout. Ne pouvons-nous parler sérieusement ? Je vous le demande en toute sympathie.» (BT, p. 139).

Par ailleurs, les temps utilisés dans le discours demeurent le passé composé, le présent et l'imparfait. Les événements relatés par le passé composé découlent, dans la plupart des cas, d'un passé récent, presque simultané au présent. Lorsque Gérard entreprend de reprendre son journal, le 1er juillet, sa promenade dans la chambre, quelques instants avant la rédaction, n'est en réalité, pas éloignée de la conversation qu'il a eue en début de soirée avec Christel (BT, p. 16). Très peu de temps sépare aussi la rencontre de Jacques et du diariste (le matin) de son évocation, quelques heures plus tard, au passé composé (BT, pp. 45-46). Le discours est toujours accompagné, comme dans le journal du 29 juin, des déictiques spatiaux (démonstratifs, adverbes à statut de complément circonstanciel de lieu) qui permettent un repérage absolu de l'endroit où l'énonciateur se trouve au moment des événements :

Ce matin, promenade à pied à Kérantec [...]. Là-bas on voyait, des dunes surplombant la grève [...]. Et vers l'horizon, l'affairement de ces vagues pressées, toujours, ce branle-bas d'écumes, cette usine d'émeutes, ces embarras de nuages rayés [...]. (BT, pp. 15-16)

À l'instar de *L'étranger*, d'un *Beau ténébreux*, le *Journal du voleur* a recours à ce que Maingueneau appelle le *je* du récit. Cette personne grammaticale équivaut, encore ici, au *je* narrant. Les événements racontés sont antérieurs. Juan, le personnage qui les a vécus, est devenu, par la suite, écrivain. C'est donc lui, qui en tant qu'écrivain et diariste, dit *je*, en faisant allusion au *il* qui sous-entend celui qu'il était au moment des événements : «Après de nombreux séjours dans les prisons, le voleur quitta la France. Il parcourut d'abord l'Italie. Les raisons sont obscures qui l'y conduisirent» (JV, p. 87). Par ailleurs, *il* désigne, dans l'esprit du diariste, les nombreux personnages qui peuplent l'univers évoqué. C'est le cas, par exemple, de Stilitano, Salvador, Michaëlis, etc. Les aventures de ces personnages sont d'ailleurs largement racontées par le diariste. Le lecteur est aussi un *il*. Ce *il* permet au diariste de garder un certain détachement en parlant du lecteur :

Or, le lecteur se souviendra peut-être que mes séjours dans la mendicité, dans la prostitution me furent une discipline où j'appris à utiliser les éléments ignobles, à me servir d'eux, à me complaire enfin dans mon choix sur eux.

La deuxième personne fait aussi l'objet, dans ce journal, d'une double utilisation. Lorsque le diariste interpelle directement le lecteur et l'invite à l'écouter, il utilise le *vous*. Quand ce même diariste rapporte une conversation qu'il a eue avec un autre personnage, le *tu* se substitue au *vous*. Cette apparition de la deuxième personne provoque d'ailleurs une brève interférence du discours dans le récit. Et cette personne grammaticale s'accompagne le plus souvent, ici, du futur, un temps admis dans le discours : «Quand je vous parlerai de Java, vous découvrirez les mêmes caractères [...]» (JV, p. 53); «Quand, à

Anvers, deux ans plus tard, je rencontrerai Stilitano engraisé, à son bras il aura une poule de luxe [...]» (JV, p. 84). Mais, le ton du récit reprend avec le retour, au premier plan, du passé simple, du présent aoristique et de l'imparfait comme temps auxiliaires. Le passé simple est utilisé en priorité parce qu'il s'adapte mieux à l'œuvre composée qu'est devenu le journal. C'est l'hypothèse la plus plausible car le rédacteur ne risque pas de passer pour pédant.

L'emploi du temps obéit par contre, exclusivement, aux critères du discours. Dans son étude sur l'usage des pronoms dans le roman, Butor révèle que «dans le roman, ce que l'on nous raconte, c'est [...] toujours aussi quelqu'un qui se raconte et nous raconte»⁶⁴. Cette vérité, générale pour le genre du roman, prévaut aussi dans le cadre restreint de *L'emploi du temps*. Quoique réticent, Revel parle néanmoins de lui-même à la première personne. Le discours se poursuit ensuite à la deuxième personne. Lorsque Revel, le diariste, se rend chez Ann Bailey, le samedi 23 août, et qu'il ne la rencontre pas, il se met directement à interpeller cette dernière :

Ann, mon Ann, comment donc ai-je pu tenter de me faire croire à moi-même que je ne vous avais jamais vraiment aimée ? (EMT, p. 347); C'est un simple échec temporaire, et je crois que j'arriverai à vous l'expliquer lui aussi; c'est un simple échec temporaire sans importance qui n'a rien changé à ma vie qui se règle de plus en plus, qu'il importe de plus en plus de bien régler pour que je sois aussi calme que possible lorsque je recommencerai ma tentative auprès de vous [...]. (EMT, p. 349)

Cet appel de détresse prend tous les accents d'une confession par laquelle le diariste dévoile à son interlocutrice tout son comportement passé. Il

⁶⁴ BUTOR, Michel, *Essai sur le roman*, Gallimard, 1992, p. 74.

lui avoue maintenant que si, au départ, il s'était souvent détourné d'elle pour le beau visage de sa sœur, toute communication est dorénavant possible puisque Rose a choisi Lucien :

Demain, Ann, au premier étage de l'Oriental Bamboo, à cette table [...] je réussirai à vous exposer ma solitude et mon besoin de vous, à vous expliquer mon silence et les bizarreries, les oscillations de ma conduite, à déchirer ce voile qui me sépare tellement de vous [...]. (EMT, p. 345)

Cependant, Ann n'est pas la seule protagoniste interpellée à l'aide du *tu* ou, plus souvent, du *vous*. Le diariste supplie intérieurement Rose de ne plus lui barrer le chemin qui mène à sa sœur Ann (EMT, pp. 317, 343). La ville de Bleston est, elle aussi, maintes fois prise à parti par Revel, qui l'accuse d'être la principale cause de ses maux (EMT, pp. 324, 369, 378, 382). Et, contrairement à tous les autres protagonistes, qui restent des entités abstraites inanimées, Bleston contre-attaque. Un duel de mots s'engage alors entre la ville et l'auteur du journal, Jacques Revel. Bleston s'empare à son tour du *tu* pour narguer Revel : « Jacques Revel qui veut ma mort, regarde ce nouveau visage de l'hydre, comme il est fort [...] Je suis Bleston, Jacques Revel, je dure, je suis tenace ! » (EMT, pp. 338-339). Bleston va même plus loin. Lorsqu'elle pense avoir absorbé et réduit Revel à sa merci, elle utilise le *nous* : « Quand se délivrera notre force ? Quand s'étendra notre velours ? Quand brilleront nos métaux ? Quand serons-nous lavés, toi et nous, Jacques Revel ? » (EMT, p. 387).

En dehors des pronoms personnels, les temps confirment aussi à leur tour la validité du discours. Il y a d'abord le présent, qui est avant tout considéré par le diariste comme un temps pivot. Ce présent englobe tous les évé-

nements qui interviennent pendant les cinq mois que dure la rédaction. Même si certains de ces événements sont déjà écoulés depuis peu de temps, ils demeurent néanmoins tributaires de ce présent axial. Mardi, le 24 juin, le diariste raconte, par exemple, comment James l'a déjà humilié devant les sœurs Bailey (*EMT*, p. 171). Cet événement, qui date pourtant d'une quinzaine de jours, a encore des répercussions dans le présent du diariste. Contrairement à l'éthique du journal intime, c'est ce présent que le diariste veut évacuer de sa narration :

C'est que le présent (c'est-à-dire ces quelques derniers jours) est si envahissant, occupe tant de place dans mon esprit, qu'il m'a fallu déjà toute une soirée pour essayer de l'écarter, et que maintenant encore, je sais bien que je ne vais pas pouvoir m'en débarrasser autrement qu'en faisant mention écrite de cette conversation avec James Jenkins aujourd'hui [...]. (*EMT*, p. 171)

Face à un tel détachement, l'absence du présent du discours ne surprend pas. Il faudra attendre la nouvelle des fiançailles de Rose et de Lucien pour constater sa réapparition. Le diariste qui a repris contact avec la réalité concrète veut consacrer ce qui lui reste de temps à cette réalité : «À quoi bon maintenant continuer cet immense, cet absurde effort pour y voir clair qui ne m'a servi qu'à mieux me perdre [...]» (*EMT*, p. 277). Mais, cette résolution ne dure que quelque temps. Le diariste se remet à remonter le cours du temps. Les temps qui l'aident le mieux à effectuer cette remontée demeurent le passé composé et l'imparfait.

Le passé composé a, à lui seul, une double mission. Il doit d'abord concentrer l'essentiel du discours sur le début du séjour du rédacteur. Ensuite, il

devient le moyen incontournable pour parler en début de semaine de ce qui est arrivé la fin de semaine précédente.

Parallèlement, cette même répartition binaire du passé composé se retrouve dans *Le journal d'une bourgeoise*. La diariste semble peu se soucier de l'écart temporel qui sépare pourtant la période maritale de celle du veuvage.

En dehors de ce passé composé, le présent permet de maintenir, tant bien que mal, une certaine proximité avec le monde narré. Ce rapport se traduit par l'emploi des démonstratifs et des adverbes de lieu et de temps : «Ici. Je sais maintenant que ce sera difficile.» (*JB*, p. 9); «Voilà à quoi je pense, en dînant toute seule devant mon poste de radio. Et les mille aiguilles du remords me labourent» (*JB*, p. 14). Le présent est aussi, entre autres, le temps de la constatation et de la résolution : «Je m'émerveille maintenant de ce que tout le monde, autour de moi, semble avoir un métier, de toute éternité» (*JB*, p. 37); «Le moment est venu où je peux, où je dois mettre en accord ces idées et mes actes» (*JB*, p. 16).

Enfin, comme dans le journal précédent, c'est la première personne qui détermine l'allure générale du discours. Mais, cette première personne subit plusieurs mutations. Elle devient d'abord une troisième personne : «[...] quand je regarde de loin la femme que j'étais il y a six mois, quand je la vois monter l'échelle de coupée du Panamerican [...]» (*JB*, p. 11). Grâce au monologue intérieur, le diariste s'exhorte ensuite : «Eh ! Bien voilà, Sylvestre, tu es libre ! À

toi de jouer maintenant ! » (*JB*, p. 46). Cette même deuxième personne servira par après à interpeller le mari défunt : «J'oubliais que je t'avais beaucoup aimé, toi aussi» (*JB*, p. 52); «Ah ! Je me suis souvent ennuyée près de toi ! »; «Tu es bien vengé Joseph.» (*JB*, p. 53).

4.2 LA NARRATION INTERCALÉE

Il était difficile de statuer sur la position de Meursault dans son journal. Il est tout aussi ardu de savoir à quel moment précis le même Meursault écrit. Une analyse du journal, partie par partie, permettra de constater ce qui se passe réellement.

Dans la première de ces parties, le premier chapitre raconte des événements qui surviennent du jeudi au vendredi. Le premier moment de rédaction semble remonter à jeudi, en fin de matinée. Le second se situe, quant à lui, tard en soirée, le vendredi, après le retour des obsèques. Le chapitre deux superpose à l'image du précédent les faits qui surviennent le samedi et le dimanche. Le premier moment de narration de ce chapitre se situe le samedi alors que le second semble se rapprocher du dimanche, en soirée. En ce qui concerne le troisième chapitre, il condense les événements de la seule journée de lundi. Le moment de la narration se situe le jour même. Le reste des événements de cette semaine est condensé à l'intérieur du chapitre quatre. Le moment de la narration qui se situait le dimanche semble s'être déplacé au lundi suivant. Ce décalage, qui commence au chapitre quatre, s'intensifie aux chapitres cinq et six. Dès lors, il devient impossible, à la fin de cette première

partie, de préciser les moments de la narration. Mais, malgré toutes ces incertitudes, il se dégage de cette analyse que le narrateur raconte, la plupart du temps, ce qu'il vit au fur et à mesure que les faits surviennent dans son existence. Le décalage n'excède pas deux jours consécutifs. La seule exception à ce principe se trouve au début du chapitre quatre, lorsque Meursault commence sa narration du lundi par les événements survenus pendant la semaine écoulée (ET, p. 57).

Dans la deuxième partie du roman, par contre, l'impression de journal née du faible décalage entre la narration et les événements narrés disparaît. Le narrateur se met à tout raconter au passé, sans prendre le temps d'apporter des indices quant au moment de la narration. En comparant cette dernière partie du récit avec la précédente, plusieurs critiques⁶⁵ en sont arrivés à la conclusion qu'il s'agissait d'un cas de narration intercalée dans laquelle le moment de la narration se déplaçait continuellement, jusqu'à devenir insaisissable. Brian Fitch⁶⁶ a été le seul critique à penser, au contraire, qu'il s'agirait d'un moment unique de narration. D'après lui, c'est à la fin du dernier chapitre de la seconde partie que se repère le présent du narrateur. La narration commencerait véritablement au début de ce chapitre, après le refus de Meursault de recevoir l'aumônier. Pour Fitch donc, le récit de Meursault serait une forme de monologue intérieur. Mais, ce monologue est différent du monologue courant dans lequel la narration est contemporaine des faits rapportés :

⁶⁵ GENETTE, op. cit. (1972), p. 229.

⁶⁶ FITCH, B. Narrateur et narration dans L'étranger d'Albert Camus, Archives des lettres modernes, no. 34, 1960, pp. 23-36.

Pour la première fois depuis des mois, j'ai entendu distinctement le son de ma voix. Je l'ai reconnue pour celle qui résonnait déjà depuis de longs jours à mes oreilles et j'ai compris que pendant tout ce temps, j'avais parlé seul. (ET, p. 126)

Autrement dit, dans sa cellule, Meursault revit à haute voix tous les événements de ces derniers mois. À partir de sa condamnation, il remonte le cours du temps jusqu'à la réception du télégramme lui annonçant la mort de sa mère. Il considère d'ailleurs cette nouvelle comme le point de départ de tous ses ennuis : «J'ai fini par ne plus m'ennuyer du tout à partir de l'instant où j'ai appris à me souvenir.» (ET, p. 122). L'ambiguïté soulevée par le présent a deux explications. D'abord, Meursault semble avoir perdu la notion du temps (ET, p. 125). Il ne perçoit plus la frontière qui sépare le passé du présent. Les incohérences s'expliquent ensuite par l'effort de remémoration. Meursault essaie mentalement de replonger dans le contexte de sa mise en accusation. L'utilisation du présent lui permet d'éprouver à nouveau les mêmes sensations qu'au moment où il a vécu les événements. Le présent utilisé par Meursault est un présent de narration.

Ce même temps se retrouve aussi dans le prologue de *Un beau ténébreux*. Les événements racontés dans cette partie du roman, de même que ceux de la conclusion, sont postérieurs. Leur narration est ultérieure malgré l'existence du présent. Le narrateur anonyme fait ces commentaires après être entré en possession du document. Ledit journal est, quant à lui, rédigé selon le mode de la narration intercalée. Plusieurs instances narratives échangent des lettres avec le diariste. Le contenu de ces lettres est un témoignage relatant la vie de certains personnages. Le journal du premier juillet fait, par

exemple, mention de la conversation qu'ont tenue, au clair de lune, Gérard et Christel. Cet entretien est rapporté dans le journal une heure seulement après qu'il ait eu lieu. Gérard espère conserver intactes les confidences de Christel en les rapportant rapidement : «J'ai eu avec Christel, ce soir, la plus singulière des conversations. Je sens déjà combien je serai inhabile à en rendre la couleur [...]» (*BT*, p. 16). Tout de suite après, la narration effectue un bond dans le passé lorsque Gérard rapporte ce que Christel lui a raconté au sujet de son enfance. Hormis cette situation, dans laquelle le passé d'un personnage intervient dans le présent du diariste, la narration suit de près les événements. Deux opportunités s'offrent au diariste. Il a d'abord la possibilité de vivre plusieurs expériences au cours d'une journée et de les rapporter ensuite le soir. Il peut aussi prendre la plume à plusieurs moments et rapporter séparément chaque détail vécu. En examinant cette dernière option, nous avons constaté cependant qu'il était difficile d'identifier avec précision chaque moment de narration. Les événements étaient regroupés en séquences séparées par des points typographiques. Nous ignorons si chaque séquence correspond à un moment d'écriture.

La situation est moins problématique dans le journal du 10 août. Au cours de cette journée, le diariste aborde des sujets tels que la passion, la résurrection du Christ, etc., chaque sujet étant là aussi séparé de l'autre par des points typographiques. En nous basant sur les révélations du diariste, nous avons conclu que les réflexions ont dû être faites à quelques heures d'intervalle les unes des autres. Gérard n'arrive pas à savoir les raisons qui

ont conduit Allan à l'Hôtel des Vagues. Il trompe son ennui en méditant heure après heure sur ces grands thèmes :

Les journées se traînent, somnolentes, égales. Envie paresseuse de rester sur mon lit, vautre sur la laine tiède, à regarder monter la fumée d'une cigarette, de rester là, des heures, des jours. (BT, p. 112)

Contrairement à *Un beau ténébreux*, qui est en narration intercalée, *Journal du voleur* est rédigé en narration ultérieure. Malgré les affirmations du diariste (JV, p. 75), son journal ne rapporte rien de ce qui se passe dans sa vie pendant qu'il écrit. Nous ignorons tout de l'emploi du temps journalier du diariste. Il n'exprime aucun sentiment sur sa vie de tous les jours. Les commentaires mettent plutôt l'accent sur le vécu antérieur. C'est le passé de jeune débauché qui est sans cesse mis en valeur : «Il [le journal] n'est pas une recherche du temps passé, mais une œuvre d'art dont la matière prétexte est ma vie d'autrefois.» (JV, p. 75). Le présent qui apparaît ici ne marque pas une proximité de l'histoire et de la narration. Il s'agit au contraire du présent de l'écriture. C'est la conséquence du réaménagement du discours par le diariste. Majoritairement, ce temps a valeur de présent de narration. Malgré ses allégations, le diariste n'est pas encore mentalement détaché de ce qu'il raconte.

Par ailleurs, le premier chapitre de *L'emploi du temps* présente un certain parallélisme avec le *Journal du voleur*, à cause de sa narration ultérieure. Le chapitre qui porte le titre *L'entrée* est rédigé en mai. Il raconte essentiellement ce qui s'est passé au tout début du séjour de Revel à Bleston. Les évé-

nements en question remontent à octobre. Par contre, tout ce qui lui arrive quand il commence à écrire en mai est négligé. La situation est différente dans les trois chapitres qui suivent. La narration est intercalée. Désormais, Revel racontera ses activités au fur et à mesure. La narration tiendra compte des faits contemporains et passés.

Dans le deuxième chapitre, on remarque par exemple qu'une prolepse de sept mois projette le diariste d'octobre à juin. La distance temporelle qui sépare les événements de leur narration tend à se réduire. Les 2 et 3 juin, le diariste fait état de ce qui s'est passé au cours d'une soirée chez les Bailley, le premier juin. Cet événement est raconté avec un jour de retard, tout simplement parce qu'il survient le dimanche et que Revel n'écrit presque jamais la fin de semaine. Malgré ce léger décalage, la narration reste toujours proche de la pratique du journal. Mais, pendant que Revel raconte les événements de juin, il continue à vouloir aussi faire mention de ce qui s'est passé durant le mois de novembre. Le recours à ce passé lointain éloigne le diariste de la technique habituelle du journal. À cause du va-et-vient constant entre ce passé lointain et le présent évoqué dans le journal, deux séries temporelles vont faire l'objet de la narration. Le récit de Revel va essayer de s'en tenir à l'ordre chronologique des événements de novembre. Le mercredi 4 juin, le diariste raconte ce qui s'est passé le 3 novembre; les journées des 5, 6 et 7 juin sont consacrées, quant à elles, aux faits du 4 novembre; du 10 au 13 juin, le récit est orienté vers ce qui s'est passé entre les 5 et 7 novembre. De façon identique, le rédacteur veut se conformer à l'ordre chronologique des événements de juin. Les 16 et 17 juin, par exemple, Revel raconte le soir ce qui lui est arrivé lorsqu'il est ren-

tré de son travail. Parfois aussi, il peut raconter les faits avec un retard de deux ou trois jours. Il faudrait cependant préciser qu'au fur et à mesure que le diariste avance dans la narration des événements de juin, il a tendance à négliger ceux de novembre, qui sombrent de ce fait dans l'ellipse. À la fin du chapitre, le compte-rendu de ces événements devient de plus en plus morcelé (17, 18, 26 novembre). Cette ellipse s'explique tout simplement par le fait que l'attention de Revel a tendance à se concentrer davantage vers le présent que vers le passé. Le passé émerge en fonction du présent :

Et je m'efforcerai à l'avenir d'éviter que se reproduise un tel empiètement [...] Toute mon attention doit être réservée à l'instant présent, mon attention qui, je l'espère, va redevenir de plus en plus vive et préhensile. (*EMT*, p. 83)

Par contre, les chapitres trois et quatre s'orientent chacun vers une direction différente de celle du chapitre deux. Au chapitre trois, rédigé en juillet, Revel ne se préoccupe pas seulement de ce qui advient durant ce mois et de ce qui s'est déroulé en décembre : il amorce un mouvement inverse en racontant en même temps ce qui s'est passé récemment, en mai. Cette technique permet au rédacteur de réduire l'écart temporel existant entre mai et juin car en mai, il n'avait rien dévoilé de ce qui se passait à ce moment-là dans sa vie. Mais, les événements de ce mois de mai ne sont pas racontés intégralement. En effet, au lieu d'en faire un récit journalier, le diariste raconte plutôt ce qui lui est arrivé à la fin de chaque semaine. La narration condense à peu près de la même façon les événements du mois de décembre, Le chapitre quatre, écrit en août, poursuit ce mouvement mais, à l'inverse. Revel y raconte à la fois les événements d'août, d'avril et de janvier. En relisant son récit de juin, il ajoute,

pendant cette relecture, des événements qu'il avait omis de rapporter en ce temps-là.

En définitive, la technique du diariste est dictée par la visée principale de son journal. Revel tente de réduire tant bien que mal l'écart temporel qui sépare l'histoire de la narration. Il veut concentrer les douze mois de l'histoire dans les cinq mois de la narration. Il est conscient dès le départ de la difficulté de l'entreprise. C'est pourquoi il ne choisit pas de consacrer, à partir de mai, un mois de narration pour un mois d'événements antérieurs. Il sait qu'en agissant ainsi, trois mois seraient restés dans l'ombre. En intercalant les événements antérieurs avec ceux des mois de la rédaction, Revel réussit à faire progresser l'histoire et la narration, mais aussi à les rapprocher.

Comme *L'emploi du temps*, *Le journal d'une bourgeoise* exploite aussi la narration intercalée. L'élément enclencheur du journal est un événement passé. Sylvestre Costa, qui a perdu son mari, entreprend, six mois après le décès de celui-ci, de raconter ce qu'elle ressent depuis ce fatidique instant. Dans environ la moitié du journal, la narration est partagée entre l'évocation du passé et celle du présent. En réalité, c'est la solitude entourant la période de rédaction qui favorise les constants retours au passé. La rédactrice est torturée par le remords depuis la mort de son époux. Elle regrette de n'avoir pas apprécié les 25 années passées auprès du défunt :

Ainsi ma part d'amour dans cette vie aura-t-elle été Jo, et je n'ai pas su en profiter, ni la rendre éternelle. Trois ou quatre ans de bonheur, presque vingt ans de devoir. Et maintenant, combien d'années de regrets et les jours noirs de remords ? (JB, p. 15)

Mais, au fur et à mesure que Sylvestre s'accommode de son veuvage, la narration se détourne elle aussi peu à peu du passé. Le présent prend alors beaucoup d'importance. La diariste se consacre à ce qui lui arrive pendant toute l'année que dure son journal. Un problème se pose cependant car il existe un décalage important entre le moment où se produit l'événement et celui où il est consigné au journal. Le style de ce journal masque certaines irrégularités. Nous avons déjà, au cours des analyses précédentes, remarqué que les blancs typographiques servaient d'ordinaire soit à isoler un point de vue d'un autre, soit (fréquemment) à identifier les différents moments de la narration. Ici, tous ces principes sont remis en cause : le récit d'un même événement peut être entrecoupé de blancs typographiques, mais la présence de ces blancs ne présuppose plus d'emblée plusieurs moments d'écriture. L'illustration de ce phénomène est visible aux pages 64 et 65 du journal, pages à l'intérieur desquelles il est difficile de savoir si le souvenir de Joseph et la visite de la diariste à Paule du Haut-sur-Pas découlent d'un même moment d'écriture. À vrai dire, cette technique sert à masquer les périodes creuses qui jalonnent la narration du journal. Par exemple, près de deux semaines séparent l'aveu de la faim et la célébration de la messe anniversaire de la mort de Joseph. Ces événements sont séparés par une mince ligne typographique alors qu'entre les deux, le journal a été interrompu. Généralement, les événements sont racontés avec retard, mais les blancs typographiques ne permettent pas toujours de déceler les écarts entre la narration et les faits. L'aveu de la faim est raconté, par exemple, une semaine après que Sylvestre ait dormi à jeun.

Ce qu'il convient de retenir de cette analyse du temps de la narration, c'est l'apparition de la narration ultérieure dans le journal. *L'étranger* et *Journal du voleur* se classent dans cette catégorie.

En dehors de ces deux exceptions, *Un beau ténébreux*, *L'emploi du temps* et *Le journal d'une bourgeoise* se rangent dans la catégorie des romans rédigés en narration intercalée. Dans ces journaux, la narration est intercalée pour plusieurs raisons : soit parce que le diariste raconte alternativement des faits antérieurs et contemporains ou, au contraire, parce qu'il prend la plume à plusieurs moments pour rapporter des événements récents ou éloignés dans le temps.

4.3 LES ANALEPSES INTERNES ET EXTERNES

Une analepse ne se détermine que par rapport à une situation présente placée en position de récit premier. Si l'on s'en tient à cette définition, *L'étranger* et le *Journal du voleur* sont exclus de cette analyse alors que *L'emploi du temps*, *Un beau ténébreux* et *Le journal d'une bourgeoise* s'y prêtent, au contraire, très bien.

En effet, *Un beau ténébreux* contient très peu d'analepses. À l'exception de quelques retours en arrière, dont la fonction est de réintégrer certains détails non évoqués la veille, Gérard ne revient jamais en arrière. À la différence des autres diaristes souvent nostalgiques, Gérard se définit plutôt comme un jouisseur et un contemplateur de l'instant présent (BT, p. 34). Mais,

en cours de rédaction, Gérard est obligé d'oublier ses bonnes résolutions. Il est contraint de recourir au passé d'Allan pour tenter de découvrir le mystère de ce dernier. La lettre que Gérard reçoit de Gregory apporte un début de réponse à bon nombre de questions qu'il se pose au sujet d'Allan. Cette lettre éclaire les antécédents suicidaires d'Allan. Au collège déjà, Allan «[...]brûlait sa vie par les deux bouts» (BT, p. 51). Toujours d'après Gregory,

Dans cette tragédie de l'époque enfantine, dont la catastrophe finale est seulement la vie, la vie courante désenchantée, il [Allan] devinait déjà très clairement le dernier acte, comme plus tard arrivé à l'âge d'homme il devait par dessus tout ressentir d'avance sa dernière péripétie : la mort. (BT, p. 52)

Plus tard, les propres propos d'Allan viendront recouper le contenu de la lettre de Gregory. Gérard n'aura plus de doutes sur l'issue du séjour de son héros :

Ici me revient à l'esprit très vivement, mais brusquement - comme peuvent se recouper dans l'esprit d'un détective deux séries d'indices dont l'exacte coïncidence échappe encore - une phrase de la lettre de Gregory. (BT, p. 80)

Contrairement à ce premier journal dans lequel les rétrospections ne renvoient pas au passé du diariste mais à celui d'un personnage, dans *L'emploi du temps*, Revel veut retracer ses occupations des mois précédant la rédaction. Le récit premier est constitué des cinq mois de la rédaction. Il commence le jeudi premier mai et s'achève par le départ de Revel, à la fin du mois de septembre. Même s'il n'est pas possible de savoir ce qu'était la vie du diariste avant qu'il n'arrive à Bleston, on constate néanmoins que des analepses externes se greffent dans le récit premier. Ces analepses regroupent

tous les événements survenus depuis l'arrivée de Revel à Bleston jusqu'au jour où il brûle le plan de la ville. Ce sont les événements des sept mois précédant la rédaction. Ces anachronies sont en rapport avec certaines caractéristiques apparaissant dans le journal, comme la segmentation, la déformation et la répétition. La déformation et la répétition sont les conséquences directes de la segmentation.

Effectivement, la segmentation des deux séries temporelles en chapitres, sections et jours d'écriture permet, comme nous l'avons vu, d'intégrer les douze mois de l'histoire dans les cinq de la narration. Mais, cette répartition entraîne à la fois une déformation de la suite chronologique du récit et des événements. C'est cette déformation qui justifie en premier la présence, dans le récit de Revel, des analepses externes complétives. Le journal de Revel est une entreprise de fouille, d'excavation du passé. Le chapitre premier s'offre à titre d'exemple. Lorsque le diariste entame sa recherche, il n'a aucun mal à se rappeler ses souvenirs des premiers jours. À son début, le compte-rendu rétrospectif surprend par sa précision. Il y a beaucoup de détails, et même des précisions horaires. Le 9 mai, Revel se souvient encore de l'heure qu'il était le matin de son premier réveil à Bleston (*EMT*, p. 20). Les notations essaient fidèlement de suivre le déroulement exact des faits :

C'est maintenant que commence la véritable recherche; car je ne me contenterai pas de cette abréviation vague, je ne me laisserai pas frustrer de ce passé dont je sais bien qu'il n'est pas vide, puisque je mesure la distance qui me sépare de celui que j'étais en arrivant, non seulement mon enfoncement, mon égarement, mon aveuglement, mais aussi mon enrichissement sur certains plans, mes progrès dans la connaissance de cette ville et de ses habitants, de son horreur et de ses moments de beauté; car il me

faut reprendre possession de tous ces événements que je sens fourmiller et s'organiser à travers le nuage qui tente de les effacer, les évoquer un par un dans leur ordre afin de les sauver avant qu'ils n'aient sombré entièrement dans ce grand marais [...]. (EMT, p. 38)

Au fil des pages, il devient malheureusement impossible au diariste de s'en tenir à l'ordre des événements. La mémoire devient défaillante. Il arrive, dans ces cas de défaillance, qu'en racontant de nouveau, les événements soient déformés. Il peut arriver aussi que des détails importants soient laissés dans l'ombre. Nous remarquons d'ailleurs qu'après avoir raconté ce qui s'est passé au début du séjour, Revel a, en juillet, de plus en plus de mal à faire allusion aux faits de mai. Au cours de cette recension, le diariste parle de la genèse de son journal tout en évitant d'expliquer ses motivations. Cette omission devient significative au chapitre quatre, qui se consacre en août aux événements d'avril. Revel y donne enfin les raisons qui l'ont poussé à entreprendre sa rédaction. Tardivement, il se souvient que le 27 avril, après avoir brûlé le plan de Bleston acheté chez Ann Bailley le 11 octobre, il en rachète un autre le 28 octobre, à la même Ann :

Alors m'est apparu tout ce qu'avait d'insensé mon geste du dimanche, l'incendie de mon ancien plan qu'il m'avait bien fallu remplacer. Alors, j'ai décidé d'écrire pour m'y retrouver, me guérir, pour éclaircir ce qui m'était arrivé dans cette ville haïe, pour résister à son envoûtement, pour me réveiller de cette somnolence qu'elle m'instillait [...]. (EMT, p. 199)

Cette information se fait attendre parce que les raisons expliquant la motivation du diariste n'apparaissent que plus tard au cours de la reconstitution de l'histoire. Revel profite aussi de cette même occasion pour combler une ellipse latérale remontant au 28 juillet.

Par ailleurs, la suite de cette analyse révélera comment, dans ce journal, les analepses répétitives restent étroitement liées aux analepses complétives. L'évidence de ces liens s'illustre surtout dans les chapitres à l'intérieur desquels certains mois sont racontés deux fois. Les analepses internes répétitives sont donc la conséquence directe de la répétition par la relecture dont la fonction est de récupérer et d'interpréter à nouveau le passé. Lorsque Revel relit son journal, il revient obligatoirement sur des événements qu'il a déjà racontés. Cette relecture est toujours suivie de commentaires qui viennent soit compléter certaines informations, soit réaffirmer ou infirmer ce qui avait été dit auparavant. Le 2 juin, Revel raconte comment, la veille, il a révélé l'identité de l'auteur du *Meurtre de Bleston* aux sœurs Bailley. En août, Revel, qui se remet à lire son journal de juin, revient sur cet événement. Il rajoute qu'en ce temps-là, il était assez dupe pour ne pas comprendre que Lucien était présent dans l'esprit de ses hôtes, même si son nom n'avait pas été mentionné au long de ce dîner. (*EMT*, pp. 194-195). Toujours en août, en relisant ce même journal du 2 juin, il se rappelle « [...]qu'il a négligé de raconter une autre scène qui s'est déroulée également le dimanche 1er juin.» (*EMT*, p. 96). Cette lacune est comblée par une analepse complétive : cette analepse est également répétitive à cause de l'insistance du diariste sur ce même épisode. Revel reparle tout d'abord de sa première visite à l'Ancienne Cathédrale, le 21 octobre. Cette visite avait déjà été racontée auparavant, le 29 mai (*EMT*, p. 54). Puis, il y a une nouvelle évocation de ce qui s'est passé le 31 mai au soir à la foire, suivie d'une autre de l'après-midi du 1er juin. Ensuite, le diariste revient une troisième fois sur la première visite du 21 octobre à l'Ancienne Cathédrale.

Revel termine enfin ce journal du 5 août par un dernier retour à la soirée du 1er juin. L'obsession pour ce dernier événement est justifiée par le besoin constant de donner une explication juste et définitive de son comportement au cours de cette malheureuse soirée. À force de redites, le lecteur finit par apprendre qu'en octobre, Revel a fait une chute devant un magasin. Celui-ci soupçonne Rose Bailley de l'avoir vu tomber et pense, depuis ce jour, qu'il doit répondre à cet affront par une quelconque action d'éclat (*EMT*, p. 198). C'est pourquoi, au cours de cette soirée du 1er juin, en pleine conversation, «[...] il n'a pas pu laisser cette occasion de briller devant elle, il s'est arrangé pour se faire extorquer son secret.» (*EMT*, p. 198). Ce n'est que le 5 août, lorsqu'il relit son journal de juin, qu'il peut faire un rapprochement entre les événements d'octobre et ceux de juin.

Le journal d'une bourgeoise exploite, comme L'emploi du temps, les analepses internes et externes. La lecture de ce journal permet de regrouper les événements qui y sont racontés en deux cycles. Le premier, qui va de 1937 à 1945, relate la vie du couple. Cet intervalle de temps peut être à son tour découpé en deux périodes. Entre 1937 et 1945, c'est l'euphorie. En 1937, au terme de ses études, Sylvestre épouse, à vingt ans, Joseph Fontaine. La même année naît leur fils unique, Jean-Christophe. Deux ans plus tard, Joseph monte au front et Sylvestre rencontre Irina. En 1945, Joseph est de retour de la guerre. Ensuite, la deuxième période va de 1945 à 1958. C'est la désillusion. L'homme qui est de retour est, aux yeux de son épouse, un étranger. C'est un inconnu qui ne correspond plus aux attentes qu'elle avait de lui. Entre eux, l'amour est mort, seul subsiste le devoir.

Enfin, le second cycle, qui coïncide avec la rédaction du journal, commence en 1958. C'est le cycle des regrets et de l'incertitude. Joseph meurt quinze jours après être rentré d'un voyage aux États-Unis. Ce décès, qui est au centre de l'intrigue, est raconté grâce à un retour en arrière. La portée de cette analepse, qui permet de récupérer cet événement majeur, peut être évaluée à six mois. Si Joseph meurt en mai, son décès n'est pourtant signalé qu'en octobre. L'amplitude de cette analepse est, quant à elle, de plusieurs mois. En effet, les conséquences de la disparition de Joseph ne cesseront de se répercuter page après page durant l'année de rédaction du journal.

Nous remarquons par après qu'au fur et à mesure que le journal évolue, la diariste replonge dans le passé. Ce passage s'effectue évidemment grâce aux analepses externes. Ces dernières sont emboîtées à l'analepse faisant référence au décès. Ces deux analepses demeurent malgré tout dépendantes l'une de l'autre. Sylvestre, qui raconte sa nouvelle existence sans son mari, n'est pas épargnée par le remords. Paradoxalement, c'est dans le passé, qui lui dévoile pourtant ses manquements aux devoirs conjugaux, qu'elle trouve une explication à ce qui arrive. Sylvestre finit par comprendre, en recensant ses souvenirs, que le désastre de son ménage n'était imputable ni à elle, ni à son époux :

Cette nuit encore, je n'ai pas dormi. J'ai repassé ma vie en esprit, justement. Il me semblait que je la voyais avec du recul comme si j'avais commencé une autre vie. Je voyais de haut les lignes de mon passé et j'ai compris [...] Et, me rappelant ces jours lointains, j'ai enfin accepté qu'il n'y eût ni de sa faute, ni de la mienne, dans la mort lente de notre bonheur. (JB, p. 132)

L'étude des anachronies reste donc, à quelques exceptions près, assez proche de celle que nous avons entreprise antérieurement. Il n'était pas rare, en effet, de voir le passé d'un personnage secondaire prendre le pas sur celui du diariste. Au cours de cette période, ce passé prend plus d'importance en devenant un des paramètres de l'intrigue. *Un beau ténébreux* est l'exemple type de cette situation.

Dans la deuxième situation illustrée par *L'emploi du temps* et *Le journal d'une bourgeoise*, les diaristes ont recours aux deux types d'analepses pour raconter leurs expériences personnelles. Néanmoins, *L'emploi du temps* ne raconte rien qui se soit déroulé avant l'aventure du héros à Bleston. Il n'y a aucune information sur la vie antérieure de Revel en France. Par contre, toute la problématique de ce journal tourne autour de la récupération d'un passé qui, qu'on le veuille ou non, commence à devenir lointain. L'extension des analepses externes dépasse largement le mois.

4.4 LES ELLIPSES TEMPORELLES

Dans les journaux de cette deuxième partie du corpus, on dénombre aussi des ellipses temporelles. La première partie de *L'étranger* est apparemment linéaire. Deux chapitres de cette même partie sont pourtant entrecoupés par des ellipses. Le chapitre trois, qui raconte la première journée de Meursault suivant l'enterrement de sa mère, semble avoir été écrit le samedi soir. Une ellipse implicite déterminée se place malgré tout entre ce chapitre et le suivant. Meursault reste effectivement silencieux, de lundi à samedi (*ET*, p.

47). Le chapitre quatre présente une situation analogue. Le lundi soir, Meursault rapporte la conversation qu'il vient d'avoir avec Salamano. Une semaine entière se passe avant que le rédacteur ne reprenne son récit. Et, lorsqu'il le fait, il ne rapporte que ce qui s'est passé le dimanche. Le reste des événements de la semaine demeure dans l'ombre (*ET*, p. 77).

Dans la deuxième partie, par contre, le récit est moins linéaire, mais la même tendance se poursuit. Les quelques moments repérables sur la ligne du temps ne sont pas décrits selon un ordre chronologique précis. Le séjour en prison est relaté aux pages 113, 121, 122 et 123. La visite de Marie en prison est rapportée, quant à elle, aux pages 113, 114 et 119. En parlant de son séjour en prison, Meursault fait allusion « [...] aux premiers mois qui ont été durs » (*ET*, p. 120). Quelques pages plus loin, le récit du diariste saute à travers le temps. Du coup, on passe des premiers aux « [...] derniers mois en prison » (*ET*, p. 123). L'allusion à la visite de Marie est tout aussi énigmatique :

C'est un jour que j'étais agrippé aux barreaux, mon visage tendu vers la lumière, qu'un gardien est entré et m'a dit que j'avais une visite. J'ai pensé que c'était Marie (c'était bien elle) (*ET*, p. 114); Du jour où j'ai reçu sa lettre [...], dès ce jour-là, j'ai senti que j'étais chez moi dans ma cellule et que ma vie s'y arrêtait. (*ET*, p. 113)

Tous ces exemples représentent des ellipses qualifiées. Ceci revient à dire que le diariste donne les détails sur son incarcération. Mais, la durée de l'histoire passée sous silence est imprécise, impossible à localiser. C'est comme si le diariste ne réussissait plus à maîtriser le temps. Les jours, les mois, tout ce qui constitue le temps normatif semble être réduit en une seule et même entité.

Un beau ténébreux est lui aussi entrecoupé de quelques ellipses majeures. Après le récit rapportant le dîner du 7 juillet, Gérard interrompt son journal pendant une semaine. L'ellipse qui va du 7 au 15 juillet est partiellement qualifiée. Une analepse raconte dans le détail la journée du 14 juin. Le rédacteur raconte qu'au cours de cette journée, Christel a regretté de s'être confiée (BT, p. 44). Une situation similaire se produit les 22 et 23 juillet. Quelques pages plus loin, le vide narratif devient même plus important. Une ellipse explicite indéterminée sépare la vie d'Allan au collège de sa rencontre ultérieure avec Gérard. Gregory, qui a connu Allan au collège, refuse de renseigner Gérard sur cette époque : «Ce qui a été sa vie depuis le jour où nous nous sommes quittés à la porte du collège, je l'ignore, je veux l'ignorer [...]» (BT, p. 58).

Dans la même optique que les journaux précédents, le diariste du *Journal du voleur* élide plusieurs moments de son récit. L'épisode de Mettray cache, par exemple, une coupure dans le récit. Le séjour à la maison correctionnelle de Mettray conduit le héros à s'enrôler dans l'armée pour une période de cinq ans. Celui-ci n'honore pas son contrat et déserte. Le non-respect de la parole donnée est signalé dans le journal par une ellipse explicite indéterminée : «Au bout de quelques jours, je désertai en apportant des valises appartenant à des officiers noirs.» (JV, p. 48). Une même imprécision caractérise la fuite de Marseille. L'ellipse est qualifiée malgré tout parce que le diariste explique les raisons qui ont motivé son départ : «Je quittais Marseille au bout de quelques semaines» (JV, p. 212). Plus tard, en parlant de la période qui précède son engagement dans l'armée, le diariste passe encore par-

dessus un moment important de sa vie. Mais ici, la lacune est clairement identifiée : «Deux ans plus tard, j'étais fort.» (*JV*, p. 186).

Cependant, il en est tout autrement des périodes qui séparent la traversée d'une ville à une autre ou d'un pays à un autre. Le passage de Barcelone à Cadix suppose au moins l'élosion de quelques jours. Le diariste ne dit rien non plus du temps nécessaire pour passer de l'Espagne à la France, ni de la durée de ses séjours dans les prisons françaises (*JV*, p. 97).

Comme le *Journal du voleur*, *L'emploi du temps* comporte lui aussi des lacunes temporelles. Point n'est besoin de rappeler une fois encore que le motif qui sous-tend ce journal est la reconstruction du temps passé, mais que cette reconquête échappe au diariste au fur et à mesure qu'il avance dans sa narration.

Lorsque Revel arrive à Bleston, il avoue quelques jours après ne pas s'accommoder de sa chambre d'hôtel. Il se résout à s'en procurer une meilleure la fin de semaine suivante. Le diariste poursuit sa narration et parle de sa rencontre avec le Nègre Horace Buck, puis de sa rencontre avec Ann Bailey, chez qui il va acheter son premier plan de la ville. Mais, tout à coup, le récit effectue un bond dans le temps pour signaler qu'au lieu d'une semaine, c'est trente jours qui se sont écoulés :

Longtemps après avoir déposé sur l'édre d'un vert livide l'Evening News semblable, dans son aspect général, à celui que j'ai acheté ce soir au même vendeur [...] que j'ai encore sali, corné, ourlé, parmi mes autres documents, sur l'angle gauche de ma table,

dans cette chambre meilleure où je ne suis entré qu'un mois plus tard. (*EMT*, p. 60)

La suite du journal est tout aussi elliptique que le début. Le diariste tente de ressusciter ses souvenirs à tout prix. Ces derniers restent cependant désespérément figés dans l'ombre. Il ne se souvient que de certains jours. Par exemple, des trente jours que compte avril, seuls quatre sont racontés. Le mois de mars est lui aussi problématique. Revel commence sa narration du mercredi 10 septembre par une ellipse explicite déterminée qui nous renvoie au cœur de son hiver à Bleston : «Il faut plonger dans mon hiver pour réduire cette grande lacune qui subsiste dans mon récit, plonger dans cette obscurité avant ce dimanche de la fin de mars.» (*EMT*, p. 398). Se souvenant d'une conversation qu'il a eue à l'hiver avec Lucien, le diariste saute encore dans le temps pour se retrouver au samedi 22 mars (*EMT*, p. 398). Le diariste tente ensuite sans succès de se rappeler ce qui lui est arrivé dans la deuxième semaine de mars (*EMT*, p. 430). Les mêmes difficultés subsistent pour le reste de la narration.

Enfin, la chronologie du *Journal d'une bourgeoise* est, comme toute celle des autres journaux, morcelée par des ellipses. Dès le début du journal, on se rend compte que le récit est suspendu par l'éliision d'une partie de l'histoire. La période douloureuse qui suit le décès du mari de la diariste est presque passée sous silence. Elle n'est rappelée que plus tard par une analepse qui fait allusion au fait que «J'ai encore des remords, mais ils n'ont plus le caractère insoutenable qu'ils avaient il y a quelques mois.» (*JB*, p. 10). L'ellipse est, à ce stade, explicite mais indéterminée. Cependant, la suite du

récit va apporter des éclaircissements sur la période élidée : «Naturellement, quand je regarde de loin la femme que j'étais il y a six mois [...]» (*JB*, p. 11). «Quelques mois» équivaut donc à dire «J'avais des remords il y a six mois.». Le lecteur peut, grâce à cette affirmation, avoir des informations précises sur cette période.

Par contre, aucune précision n'est donnée sur le temps qui s'écoule entre la passion de la diariste pour son fils Jean-Christophe et la reprise des apprentissages de ce dernier (*BT*, p. 24). Une autre ellipse implicite se trouve au beau milieu du journal de Sylvestre. À la différence de la précédente, elle est déterminée. En suivant rigoureusement le récit, nous découvrons que la mère de la diariste arrive à la fin de décembre. Elle passe les fêtes de Noël et du Nouvel-An avec sa fille (*JB*, p. 77). Il s'agit ici de la dernière semaine de décembre et de la première de janvier. Les deux dernières semaines de janvier sont élidées. Ensuite, le récit passe sous silence deux mois de l'histoire. La diariste apprend au lecteur qu'elle vient de faire célébrer une messe anniversaire de requiem en l'honneur de son défunt mari (*JB*, p. 92). Si l'on se fie à ce qui est dit au début du journal, le décès du mari est survenu au mois de mai. Si la rédactrice parle de la célébration de l'anniversaire, on ne peut être obligatoirement qu'au mois de mai de l'année suivante. Les mois de février, de mars et d'avril ont donc été élidés afin de permettre à la rédactrice de parler des événements de mai.

Au terme de ce chapitre sur le temps, nous constatons que les deux catégories d'énoncés définis par Benveniste se retrouvent dans le journal. Mais, seuls deux romans, *L'emploi du temps* et *Le journal d'une bourgeoise* ont recours, de façon effective, à l'énoncé-discours. Les rédacteurs racontent à la première personne. Puisque le journal vise un auditoire, la deuxième personne, *tu* ou *vous*, est utilisée à son tour. Le temps le plus employé est le passé composé.

Par contre, *L'étranger*, *Un beau ténébreux*, *Journal du voleur* privilégient, quant à eux, l'énoncé-récit. Le diariste raconte, dans la majorité des cas, l'histoire d'un autre personnage. Néanmoins, certains de ces énoncés-récits intègrent fréquemment des discours rapportés ou narrativisés. Dans le dernier cas, le discours n'est rapporté que comme événement; son contenu n'est pas posé. L'énoncé-discours interfère aussi dans celui du récit quand le diariste se met à donner son point de vue sur les événements racontés.

En ce qui concerne les temps, nous avons remarqué une prépondérance du passé simple, suivie du présent aoristique. Mais certains journaux tels que *L'étranger* accordent une importance particulière au passé composé. Mais, celui-ci n'a plus la valeur habituelle du passé composé du discours. Il sert ici non seulement à rapporter des faits antérieurs, mais permet aussi au

díariste de présenter les événements comme statiques et indépendants, les uns par rapport aux autres.

Certains critiques considèrent que c'est l'importance accordée au quotidien qui détermine la tenue d'un journal. Ici, le rédacteur se préoccupe toujours du quotidien. Mais nous avons constaté, néanmoins, que la part réservée à ce quotidien est inférieure à la moyenne conventionnelle. La narration essaie de rendre compte de ce qui se passe dans le présent du scripteur tout en se concentrant plus sur son passé. Le même principe s'applique lorsque celui-ci parle d'autres personnages. Dans un premier temps, il tente de comprendre comment ces personnages se comportent devant lui. Ensuite il cherche à connaître leurs antécédents. Pour donner une vision d'ensemble à l'histoire, le rédacteur remonte vers un passé plus ou moins récent. Mais la notion du passé récent est elle-même relative. Quand la narration survient 24 ou 48 heures après l'événement, on peut encore parler de passé récent. Quand elle a lieu après des mois, la situation est plus compliquée, même s'il s'agit d'événements compris dans la tranche de rédaction. Le rédacteur essaie, dans ce genre de situations, d'intégrer ces faits dans l'histoire grâce à la technique des retours en arrière. Mais malgré cet effort de recension, beaucoup d'événements ne sont pas racontés. Le rédacteur est enclin aussi à raconter le contraire de ce qui s'est réellement passé.

En somme, au cours de cette période, l'énonciation s'appuie sur la première, mais aussi sur la deuxième et la troisième personne. En ce qui concerne la deuxième personne, le choix du *tu* ou du *vous* dépend de la nature

des rapports entre le rédacteur et ceux qu'il interpelle. Dire que la narration ne se préoccupe pas du présent est peut-être exagéré. Toutefois, il faudrait admettre que le rédacteur ne se concentre que très peu sur le présent immédiat. Il veut au contraire se souvenir, replacer les événements de sa vie dans leur vrai contexte. Puisque le journal est fortement influencé par les mémoires, le temps de la narration a de plus en plus tendance à s'éloigner de celui de l'histoire.

TROISIÈME PÉRIODE
1962-1980

CHAPITRE 5

LA BIOGRAPHIE ET L'AUTOBIOGRAPHIE

Après la proclamation de la V^e République, la France connaît une période de croissance, de prospérité et de progrès. Mais en même temps, on assiste à une remise en question des institutions et des valeurs traditionnelles. En mai 1968, la jeunesse exprime son désir de renouveau et de liberté, le mouvement féministe prend aussi de l'ampleur. Ces changements influencent la littérature qui était déjà devenue un terrain d'expérimentation pour des formes comme le nouveau théâtre, la nouvelle critique, etc.

À partir des années 1970, le choc pétrolier ébranle l'occident. La crise économique et le chômage préoccupent l'opinion. Les écrivains tentent de satisfaire les aspirations du public qui manifeste un intérêt énorme pour la littérature romanesque largement médiatisée. Autrefois, aux mains des penseurs, des aventuriers ou des professeurs, le roman est dorénavant le genre d'élection des journalistes, des reporters. De nombreux écrivains jusqu'à là incon-

nus s'imposent grâce à leur talent, mais aussi et surtout, grâce aux éloges de la critique. C'est le cas par exemple de Bertrand Poirot-Delpech avec son roman *La grasse matinée*, de Raymond Jean avec *La conférence*, etc.

À cette même époque, le cinéma offre au roman une chance de se délivrer du style discursif du récit, des pesanteurs de la description. Cependant, l'influence du cinéma apporte une exigence nouvelle : la présence. Par l'image ou la voix, le personnage doit s'imposer, non plus comme quelqu'un dont on raconte l'histoire, mais plutôt comme un individu qui est présent tandis qu'on lit. Le mélange du vocal et du visuel a donné naissance plus tard à ce que l'on appelle «l'école de la voix». Dans ce type de roman, un homme est dans le présent, il se raconte, fait son examen de conscience et se souvient. Avec les *Mémoires d'Hadrien*, paru depuis 1951, *L'olympien* de Jacques Bourbon-Busset reste le meilleur représentant de cette école. Avec des écrivains comme J. Bourbon-Busset, Michel Butor et Marguerite Yourcenar (beaucoup plus tôt), la voie est déblayée à la forme moderne du journal intime : le roman radiophonique.

Quant au roman de Benoîte et Flora Groult, *Journal à quatre mains*, il est construit selon les critères classiques du genre. Toutefois, il faudrait signaler que contrairement aux indications du titre, ce roman n'est pas un journal unique dans lequel deux diaristes racontent simultanément leur vie pendant la deuxième guerre. Il s'agit plutôt de deux journaux menés parallèlement. L'illusion d'un seul journal est entretenue par les deux rédactrices qui n'identifient pas suffisamment leurs écrits. Une autre particularité de ce journal

Dans *Vendredi*⁶⁷, de Michel Tournier, le héros de l'histoire se nomme Robinson Crusoe. C'est un jeune Anglais de vingt-deux ans, originaire d'York, fils d'un drapier et d'une «maîtresse femme», qui a fait des études à l'université. Peu de temps après, il décide d'aller en Amérique où il espère faire fortune. À Lima, il embarque à bord de La Virginie. Au cours du voyage, le capitaine Van Deyssel tire les cartes et prophétise sur l'avenir de Robinson. Durant la conversation, la Virginie heurte un récif et sombre. Robinson, seul rescapé du naufrage, échoue sur une île déserte. Il domestique l'île et entreprend de tenir un «log book». En anglais, ce terme désigne un journal de bord. Plus tard, le narrateur anonyme définira la vraie nature de ce journal. D'après lui, Robinson «[l']ouvre presque chaque jour pour y consigner, non les événements petits et grands de sa vie matérielle - il n'en avait cure - mais ses méditations, l'évolution de sa vie intérieure.». Le journal que Robinson tient est donc un journal intime.

Bien que notre perspective d'analyse ne porte pas sur l'inter-textualité, nous tenons, malgré tout, à signaler que *Vendredi ou les limbes du Pacifique* s'inspire du célèbre roman de Daniel Defoe : *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*⁶⁸. Le roman de Defoe date du XVIII^e siècle. Il raconte les aventures d'un naufragé qui échoue sur une île déserte et parvient à y créer une «civilisation productive». Après plusieurs années de solitude, Robinson se procure un esclave noir qu'il surnomme Vendredi. Il inculque à ce dernier les «leçons» de la civilisation. Contrairement au Robinson de Tournier, qui préfère demeurer dans l'île malgré le passage de la Virginie, le Robinson de

⁶⁷ TOURNIER, Michel, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gallimard, 1972.

⁶⁸ DEFOE, Daniel, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, Great Britain, Penguin Books, 1965, (first publication, 1719).

Defœ rentre en Angleterre avec son esclave. Le héros et son esclave repartent dans la civilisation avec les richesses accumulées durant le séjour dans l'île. Lorsqu'on demande à un adulte s'il a lu le roman de Defœ, généralement il ne s'en souvient pas. Mais lorsqu'on pose la même question à un enfant, il répond, la plupart du temps, qu'il a vu les aventures de Robinson à la télévision. Le roman de Tournier a presque remplacé le roman originel dans la culture contemporaine. Les adultes se réfèrent le plus souvent à *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, les jeunes à *Vendredi ou la vie sauvage*. Mais ce qui est intéressant, c'est que la lecture de Tournier renvoie nécessairement à une relecture de Defœ. Le romancier contemporain demande implicitement à son lecteur de confronter son texte avec son modèle. La relecture de Defœ renvoie de nouveau à Tournier pour bien appréhender l'idéologie que le roman du XX^e siècle véhicule par rapport à celui du XVIII^e siècle. Le lecteur finit par s'interroger sur les rapports du mythe de Robinson avec le roman de Defœ et avec le siècle des Lumières. Le lecteur va interpréter le message de Tournier pour ensuite le confronter avec celui de Defœ. Ce va et vient entraîne le lecteur dans un jeu inter-textuel où il dégage les différences entre les deux romans.

Par ailleurs, la question fondamentale que l'on se pose à la lecture de Tournier est celle de la portée de cette réécriture. Pourquoi réécrire une histoire qui l'a déjà été ? *Le vol du vampire*⁶⁹ apporte une réponse à cette question. L'auteur y définit le texte littéraire comme un vampire dormant au fond d'un cercueil, dans l'attente d'une nouvelle victime. Pour lui, un ancien texte relégué au rayon d'une bibliothèque, équivaut à un texte inanimé et qui a be-

⁶⁹ TOURNIER, Michel, *Le vol du vampire*, Paris, Mercure de France, 1981, pp. 9-24.

soin, pour revivre, du sang, de l'âme d'un nouveau lecteur. Autrement dit, chaque nouveau lecteur est convié à la recréation du texte. Il devient donc un co-producteur. C'est la contribution de ce lecteur qui permet au texte de se renouveler et se transformer au fil du temps. La réécriture représente l'aboutissement de cette co-production.. Le romancier qui réécrit une histoire, la reprend sous un angle différent. Il impose à cette histoire une donnée nouvelle en détournant et en contaminant les données originelles. Il conduit ainsi le lecteur à revoir ses rapports avec l'ancien texte. Du point de vue idéologique, le héros de Defœ symbolise, par exemple, les valeurs culturelles du XVIII^e siècle. C'est un «self-made man», un individu qui se crée à partir de rien. Le Robinson de Defœ incarne la morale de la société néo-capitaliste, basée sur la production et le profit. Le protestantisme inculque au héros, les vertus du travail bien fait, le pragmatisme, le rationnel que cette société compte utiliser pour justifier son exploitation de l'univers. Dans le roman de Defœ, de même que dans la société industrielle qui se développera par la suite, la culture domine la nature, le «primitif» obéit aux ordres du «civilisé», l'individu se crée en créant sa propre société. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, c'est le contraire qui arrive : la nature domine la culture. Vendredi instruit Robinson, le primitivisme surmonte la civilisation.

Sur le plan formel, le Robinson de Defœ se rapproche, dans une certaine mesure, du roman d'apprentissage. Le héros d'un tel roman agit en fonction des normes collectives et historiques qui fournissent une conception singulière du rapport entre l'homme et la nature. L'apprentissage proposé par le roman de Defœ est moderne parce que l'homme d'aujourd'hui se pose les mêmes questions morales, sociales, philosophiques que la plupart des héros

du XVIII^e siècle. Mais le roman peut apparaître aussi comme «classique» parce qu'il est en mesure de transmettre, de génération en génération, les principes fondamentaux d'un code socialement acceptable concernant le mode d'être dans le monde. Ce code s'est transformé en un «mythe culturel» lorsqu'il a dépassé les limites du texte et a transformé son héros en un sujet véhiculant des valeurs universelles.

Vendredi ou les limbes du Pacifique est, au contraire, un roman d'éducation qui explore la métamorphose du héros. Robinson progresse en cherchant une identité libérée des contraintes de la raison, des valeurs sociales, du chaos de la négation du moi. Comme son modèle, il entreprend de se découvrir et de civiliser un monde sauvage. Le destin du Robinson de Defœ annonce l'aboutissement et les conséquences de la déshumanisation du monde contemporain. L'île du Robinson de Tournier constitue la matrice culturelle d'un nouvel homme. Sa naissance spirituelle s'opère dans un monde mythique plaçant la solitude au sein d'une conscience archétype et collective.

En définitive, les deux textes se ressemblent malgré les différences tels que le changement de lieu (de l'Atlantique au Pacifique), la substitution de la première personne à la troisième personne. Dans les deux romans, les personnages semblent se confondre au point que parfois, il est impossible de se rappeler lequel des deux héros, ou des deux *Vendredi* a accompli tel acte, à quel moment, et dans quel texte. La réécriture repose donc sur la répétition d'une histoire se prolongeant et se transformant grâce à un personnage principal, dont les réflexions, les comportements transposent les données du XVIII^e siècle dans un domaine différent.

*Les pleurs*⁷⁰ de Marc Cholodenko racontent à leur tour l'histoire d'Andréa Bajarski. L'intelligence précoce de la jeune fille étonne son entourage. Malgré son jeune âge, elle écrit des romans. Le journal jouxtant le récit du narrateur anonyme est une preuve des talents littéraires d'Andréa. À la fin de l'histoire, l'héroïne sombre dans la folie. Et, l'on se rend compte que le désordre qu'il y avait dans le récit était la conséquence de cette névrose.

Par contre, *L'île d'un autre*⁷¹ de Jacques Pery est un genre de récit difficilement définissable. Gilles Laborde, le narrateur, est professeur à l'université de Rennes. Il débarque sur une île privée. Un volet de l'unique maison de cette île est entrouvert. Laborde casse un carreau, pénètre, s'installe, pille les provisions, lit les lettres et le journal. Lorsqu'il prend conscience du caractère répréhensible de son comportement, il se met à écrire un récit qu'il qualifie tour à tour de plaidoyer, de confession, de journal, de biographie. Dans *Les portes de Gubbio*⁷², de Danièle Sallenave, la situation est analogue. Le récit oscille entre le journal et la biographie. S., le diariste mêle sa vie, ses émotions à celles de ses héros, Kaerner le musicien et F. l'archéologue.

Comme au cours des deux périodes précédentes, nous allons d'abord vérifier la structure narrative des journaux, voir si elle se compose d'un ou de plusieurs niveaux. Ensuite, nous déterminerons le statut des différentes instances intervenant dans la narration et nous tenterons de savoir si le journal

⁷⁰ CHOLODENKO, Marc, Les pleurs ou le grand œuvre d'Andréa Bajarsky, Hachette, 1979.

⁷¹ PERY, Jacques, L'île d'un autre, Albin Michel, 1979.

⁷² SALLENAVE, Danièle, Les portes de Gubbio, Gallimard, 1980.

demeure la propriété de celui qui l'a rédigé ou s'il passe, au contraire, entre les mains d'autrui.

5.1 RÉCITS À NIVEAUX ET À POINTS DE VUE MULTIPLES

Cette analyse va commencer par un tableau illustrant les niveaux narratifs et les jeux de focalisation dans chaque roman du corpus.

ROMANS	NIVEAUX	FOCALISATIONS DOMINANTES
<i>Journal à quatre mains</i>	Diégétique	Focalisation interne
<i>Vendredi ou les limbes du Pacifique</i>	Diégétique Métadiégétique	Focalisation 0 (zéro) Focalisation interne
<i>Les pleurs</i>	Diégétique Métadiégétique	Focalisation 0 Focalisation interne
<i>L'île d'un autre</i>	Diégétique Méta-métadiégétique	Focalisation externe Focalisation interne
<i>Les portes de Gubbio</i>	Diégétique Méta-métadiégétique	Focalisation externe Focalisation interne

Un rapide examen de ce tableau permet de constater qu'il n'y a, dans ce corpus, qu'un seul journal à niveau unique. Dans *Journal à quatre mains*, les deux diaristes occupent chacune sa position focale. Et, le fait qu'il s'agisse de deux journaux distincts ne change rien à cette situation. Flora et Benoîte sont toutes les deux des narratrices extradiégétiques. La focalisation interne est variable parce qu'à partir de leur journal respectif, chacune des diaristes

donne ses impressions sur elle-même et sur son entourage. Globalement, et d'après ses propres révélations, Benoîte se considère comme une victime. Elle est traumatisée par sa mère qui lui rappelle sans cesse qu'à part les études, elle ne fera rien de bon dans la vie. Ce traumatisme se manifeste par un manque de confiance en soi et un complexe d'infériorité. Benoîte confesse qu'elle craint de devenir adulte et d'avoir à assumer sa féminité. Paradoxalement, la conviction de cet échec ne l'empêche cependant pas de souhaiter un mariage qui l'arracherait du giron familial.

De son côté, Flora se décrit et se perçoit comme une sentimentale et une exaltée. Elle sait séduire pour recevoir à son tour de l'affection. Mais, parfois, sa sensibilité lui fait aussi prendre conscience de sa médiocrité. En se comparant à sa sœur aînée, elle a l'impression d'être diminuée :

Je n'arrive pas à me débarrasser tout à fait du sentiment d'infériorité que me donne l'aînée. Dans les combats de mots, je suis bonne pour les formules, mais elle m'a toujours au finish.
(JQM, p. 80)

Mais, si tout sépare les deux diaristes au niveau de leur caractère, tout les lie par contre sur le plan des idées. En prenant par exemple leurs journaux du 26 juin, on découvre qu'elles ont une opinion identique au sujet de la deuxième guerre mondiale. Elles condamnent parallèlement la lâcheté du gouvernement. Pour elles aussi, l'attitude de certains citoyens qui courbent l'échine devant les Allemands équivaut à une forme de collaboration.

Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, on remarque, au contraire, que plusieurs niveaux narratifs se superposent. Au premier niveau narratif, il y

a d'abord un prologue, qui compte, à lui tout seul, sept pages et le récit anonyme. Qui parle dans ce prologue ? Nous savons que le capitaine Van Dyesel y prend la parole quand il lit l'avenir de Robinson sur les cartes. Mais une autre voix couvre celle du capitaine et raconte ce qui se passe sur le bateau. Il y a donc deux narrateurs : le capitaine et un narrateur omniscient.

Effectivement, quand la Virginie fait naufrage et que le capitaine meurt, c'est ce même narrateur, qui racontait déjà dans le prologue, qui continue d'assumer la narration. Il décrit objectivement toutes les phases de l'action. D'après ce narrateur, Robinson a très peur de se retrouver seul dans l'île. C'est le réflexe contre cette peur qui justifie la colère de Robinson lorsque le sanglier fonce sur lui : «La peur s'ajoutant à son extrême fatigue, une colère soudaine envahit Robinson. Il leva son gourdin et l'abattit de toutes ses forces.» (*VLP*, p. 17). Mais, peu à peu, le réconfort remplace la colère et la crainte :

Lorsque Robinson s'éveilla, une faible brise nord-ouest animait ses branches de gestes apaisants. Cette présence végétale le réconforta et lui aurait fait pressentir ce que l'île pouvait pour lui, si toute son attention n'avait pas été requise et aspirée par la mer. (*VLP*, p. 18)

Grâce au narrateur omniscient, le lecteur n'a plus à attendre l'intervention du journal pour être au courant de telle ou telle situation. Celui-ci prévient déjà le lecteur. Par le canal du narrateur anonyme, on apprend par exemple que Robinson a l'intention de tenir un journal (*VLP*, p. 35). La dégradation de la santé mentale du diariste est révélée par anticipation : «Pour la première

fois, la peur de perdre l'esprit l'avait effleuré de son aile. Elle ne devait plus le quitter.» (VLP, p. 23).

Plus tard, au niveau métadiégétique, Robinson, qui est devenu narrateur, confirmera les prémonitions du narrateur anonyme. Devant la clepsydre, le diariste a une vision qui lui fait entrevoir la suite de sa vie solitaire dans l'île : «Il est inutile de se le dissimuler : tout mon édifice chancelle.» (VLP, p. 68). Mais, lorsque Robinson ne confirme pas ce que le narrateur omniscient a déjà raconté, il se penche sur sa vie intérieure, il «prête pieusement l'oreille à la source de sagesse qui parle en [lui], comme en chaque homme.» (VLP, p. 50). Même s'il arrive à Robinson de parler à haute voix, il reste néanmoins extrêmement introverti. Les méditations lui apportent beaucoup au niveau de la connaissance. Il s'inquiète en constatant les profonds changements qui s'opèrent en lui. Sa solitude débouche sur une remise en question des valeurs morales de son enfance. Durant les premiers mois de son séjour sur l'île, les anciennes valeurs religieuses et morales sont encore profondément enracinées en lui. Mais, quand Vendredi arrive et chambarde tout ce qu'il a construit avec abnégation, il mesure combien il est transformé. Détaché de tous ses attributs matériels, il pose même un regard plus humain sur Vendredi, qu'il méprisait jusque là. Il envie secrètement l'équilibre et l'insouciance du jeune Indien. Il s'étonne de voir Vendredi demeurer indifférent à tous les mauvais traitements qu'il lui fait subir.

Plus tard, le comportement de Robinson avec Vendredi fera l'objet d'une double focalisation. Pour le narrateur omniscient, l'insouciance de Vendredi est imputable à sa jeunesse :

Mais, si la bonne volonté de Vendredi est totale, il est encore très jeune, et sa jeunesse fuse parfois malgré lui. Alors, il rit, il éclate d'un rire redoutable, un rire qui démasque et confond le sérieux menteur dont se parent le gouverneur et son île admirable. (VLP, p. 149)

De son côté, Robinson n'admet pas que Vendredi se comporte de la sorte à cause de ses habitudes à lui. Il pense au contraire que Vendredi est manipulé par des puissances occultes (VLP, p. 153).

La fin du chapitre trois fait lui aussi l'objet d'une double focalisation. Le narrateur anonyme révèle que Robinson a récolté son blé et qu'il a fabriqué du pain qu'il refuse de manger. Pourtant, le narrateur omet de préciser les raisons de ce refus. Il faut attendre une explication de Robinson dans son journal. Le diariste, qui n'est pas encore entièrement dépouillé de son matérialisme, explique que :

Toute production est création, et donc bonne. Toute consommation est destruction donc mauvaise [...]. Pour moi, semer est bien, récolter est bien. Mais, le mal commence lorsque je mouds le grain et cuit la pâte [...] ma misérable solitude me prive des bienfaits de l'argent [...]. (VLP, p. 61)

À l'instar du journal précédent, *Les pleurs* ont aussi plusieurs niveaux narratifs. Le premier niveau, la diégèse, est occupé par un narrateur omniscient et extrêmement mobile. Celui-ci est capable de suivre les itinéraires de plusieurs personnages à des endroits différents. Il peut aussi raconter leur

histoire et révéler leurs pensées. Après que le narrateur ait terminé de parler d'Andréa et de Caroline, son attention se concentre sur Mademoiselle Equoy, leur professeur. Le narrateur laisse ensuite cette dernière à ses réflexions, puis se penche sur les rêveries de Viviane Bajarski, la mère d'Andréa. Le même narrateur est capable de deviner ce qu'Andréa pense de son amie Caroline. Pierre Bajarsky n'échappe pas non plus au jugement de ce narrateur. La liaison extra-conjugale du père d'Andréa est rapportée. Le narrateur suit les traces de Pierre qui quitte Liliane, sa maîtresse, avec laquelle il vient de passer un moment d'intimité. Comme dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, le narrateur peut prévoir les réactions des personnages. Il sait déjà ce qu'Antoine, le condisciple d'Andréa, fera quand il arrivera à l'Hôtel Bajarsky :

Il sonnerait. On lui ouvrirait, on lui sourirait en lui disant bonsoir, on préviendrait par téléphone que l'ami de mademoiselle était arrivé. On fera mine de le précéder, il ferait signe qu'il n'avait pas besoin d'être accompagné. (LPL, p. 27)

Mais, le pouvoir divinatoire de ce narrateur a parfois des limites. Il est, par exemple, incapable de dire exactement pourquoi Pierre Bajarsky trompe sa femme, ce qu'il tire de sa relation avec Liliane :

C'était en quelque sorte une bête qui s'était installée sur lui et se nourrissait de lui sans lui rendre les forces qu'elle lui prenait. Était-ce de cela alors qu'il avait peur ? [...] Non ce n'était ni peur ni souffrance [...] C'était peut-être cela. (LPL, p. 46)

Avant de passer à l'analyse du deuxième niveau de narration, il faut vérifier les conséquences de l'ubiquité de ce narrateur. Pour Genette,

Le passage d'un niveau narratif à un autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive⁷³.

Ici, l'ubiquité du narrateur anonyme finit par se transformer en une appropriation de l'espace diégétique réservé aux personnages.

Le deuxième niveau est occupé par le journal, la diariste est autodiégétique. Elle raconte son propre vécu et donne des directives sur la façon de lire son journal.

Dans *Les portes de Gubbio*, il y a, au contraire, trois niveaux de narration. Le premier niveau se présente sous la forme d'un avertissement du traducteur aux lecteurs. Le traducteur explique aux lecteurs comment il est entré en possession du journal. Cet avertissement est rédigé selon le mode de la focalisation interne. Dans au moins une vingtaine de pages, le traducteur donne ses impressions sur la rencontre. Premièrement, il a du mal à comprendre ce que le personnage veut lui dire. Il n'arrive pas non plus à identifier d'emblée les raisons qui ont poussé cet individu à s'adresser à lui en particulier : «Parlant toujours, il se rapprochait de moi. Je le comprenais mal [...]» (PG, p. 15). Le traducteur ressent ensuite de la gêne à cause du manque de familiarité entre lui et le personnage. Ils ne se connaissent que depuis peu. Mais, l'individu ne se gêne pas pour se confier à lui : «Son récit incomplet accroissait encore mon malaise, dans cette ville inconnue [...]» (PG, p. 15). Le lendemain, le malaise a disparu. En se promenant dans les rues de la ville, le

⁷³ GENETTE, Gérard, *Figure III*, op. cit., p. 243.

traducteur a des regrets en comparant son pays à celui de son hôte : «Une fois encore, j'étais saisi de nostalgie devant toutes ces traces soudain réanimées d'un passé récent et chez nous disparu sans retour.» (PG, p. 21). Mais, la sensation de malaise et de crainte revient quand il entre en possession de l'étrange paquet.

Au niveau métadiégétique se trouve le journal de l'inconnu auquel faisait allusion le traducteur. L'inconnu, qui n'est autre que S., est dans l'histoire qu'il raconte. C'est une situation normale puisqu'il s'agit de prime abord d'un récit personnel. Mais, même si ce récit est qualifié de journal, il faut admettre sa particularité. Le présumé diariste parle très peu de lui. Le lecteur a finalement très peu d'indices qui lui permettraient de cerner la personnalité du diariste. En réalité, le but de ce journal n'est pas de favoriser l'introspection du diariste. L'accent est mis au contraire sur les deux héros, Egon Kaerner et F. Une situation identique s'était déjà produite dans *Un beau ténébreux*.

On se rappelle que dans ce journal, un personnage réussissait à voler la vedette au diariste. La même chose advient ici. Le diariste se borne à ne décrire que ce qui est perceptible chez ses héros. Il n'a pas la possibilité d'analyser ce que ces derniers pensent. C'est pour cette raison que sur le tableau, la focalisation externe a pris le dessus sur la focalisation interne, qui est d'ordinaire plus employée dans le journal. F., par exemple, est impénétrable. Il reste muet malgré toutes les tentatives de S. pour le faire parler :

F. a pu me recevoir aujourd'hui, et il semblait assez remis. Mais silencieux comme à son ordinaire, quand il ne se surveille pas, ou

quand il réfléchit, son visage se fige comme sous un masque pesant [...]. (PG, p. 74)

Par contre, la situation est moins problématique au troisième niveau. Plusieurs personnages y racontent et y donnent leur point de vue. C'est le cas de Louis, le vieux serviteur de Kaerner, de Clara la pianiste, d'Egon Kaerner lui-même. Les témoignages de la pianiste et du serviteur concourent à une meilleure connaissance de Kaerner. Clara, par exemple, interrompt S. qui l'interroge, elle lui promet que «[...] nous reparlerons de lui une autre fois, il faut que je rassemble mes souvenirs, tout ce passé, cela se réveille en moi.» (PG, p. 182). Mais ces deux témoignages, quoique importants, n'ont pas le même impact que le journal de Kaerner. C'est à partir de ce que ce dernier dit de lui-même que les récits des deux personnages peuvent être complets et utiles à S. Les témoignages, les lettres, mais surtout le bref journal de Kaerner remplissent ce que Genette appelle la fonction explicative. Le journal de Kaerner est le *voici pourquoi* du journal de S, le narrateur intradiégétique. Sans l'histoire de Kaerner, S. n'aurait jamais produit d'œuvre.

Une situation identique se retrouve dans *L'île d'un autre*. Dans ce roman, il y a plusieurs niveaux de récit. Au premier niveau, le diariste Gilles Laborde prévient le lecteur sur ce qu'il constatera en lisant le journal. D'après lui, il ne faudrait pas que ce dernier considère le désordre qu'il y a dans son récit comme un «trouble du temps de l'écriture» (LDO, p. 119).

Il s'attelle ensuite à la rédaction de ce journal. La situation du diariste est équivalente à celle de S. dans le journal précédent. Le cheminement nar-

ratif des deux diaristes est néanmoins différent d'un journal à l'autre. Dans le précédent journal, par exemple, le diariste s'engage à parler de lui et de son héros. Et ce dernier finit par devenir celui vers qui converge tous les regards. Ici, au contraire, Gilles Laborde commence d'abord par vouloir cerner la personnalité de celui à qui appartient cette maison qu'il vient de violer. Tous les objets de la maison sont des pistes qui pourraient aboutir à la connaissance du maître des lieux. Ce n'est que lorsque le diariste se rend compte qu'il est allé trop loin dans l'intimité du héros qu'il entreprend de dévoiler la sienne par sa prétendue confession. C'est à partir de ce moment seulement que la focalisation interne prend autant d'importance que la focalisation externe. Le diariste et le propriétaire de l'île se partagent le statut de héros. Gilles Laborde dévoile à Laurent Mattius les principaux traits de son caractère. Et, à cette peinture morale qu'il fait de lui, s'ajoutent ses réflexions sur l'écriture. Au niveau métadiégétique, Laurent Mattius raconte certains épisodes de sa vie, dans un bref journal. Gilles Laborde, qui finit par s'accaparer de ce journal, se sert des informations qu'il contient pour compléter son récit, au premier niveau.

Le bilan de cette analyse permet de regrouper les journaux en deux grandes catégories. Dans la première, on ne retrouve qu'un seul niveau de récit constitué par le journal. Deux personnages s'y expriment tour à tour et dévoilent leur personnalité. Seul le *Journal à quatre mains* fait partie de cette catégorie.

Vendredi ou les limbes du Pacifique, Les pleurs, L'île d'un autre et *Les portes du Gubbio* font partie, quant à eux, de la deuxième catégorie. Dans ces

journaux à paliers multiples, chaque narrateur prend la parole, et nous découvrons qui il est à partir de ses révélations.

5.2 NARRATEURS HOMODIÉGÉTIQUES ET AUTODIÉGÉTIQUES

La question de savoir qui parle dans le journal et d'identifier à qui on parle est de nouveau importante. On se souvient que dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, deux genres littéraires coexistent. La proximité du roman et du journal justifie donc la présence de la narration hétérodiégétique et celle de la narration autodiégétique. Les effets de leur «cohabitation» ont déjà été examinés, il est donc inutile d'y revenir. Néanmoins, la position de Robinson dans son journal mérite d'être réexaminée. Dans une certaine mesure, on pourrait partager l'assertion de Deleuze dans la postface. Pour ce dernier,

Le héros du roman, c'est l'île autant que Robinson, autant que Vendredi. L'île change de figure au cours d'une série de dédoublements, non moins que Robinson change lui-même de forme au cours d'une série de métamorphoses. (VLP, p. 256)

Mais, si l'on est d'accord avec le fait que «la série subjective de Robinson est inséparable de la série des états de l'île.» (VLP, p. 256), on doit reconnaître que Robinson a sa personnalité propre. Dans son journal, il est le seul à parler. Il qualifie à maintes reprises son discours de monologue (VLP, pp. 53, 72). Il y a d'ailleurs très peu de dialogues. Le diariste est non plus homodiégétique mais autodiégétique. Il assume la narration tout en étant au centre de cette même narration : «Toute cette histoire serait passionnante si je n'en étais pas le seul protagoniste et si je ne l'écrivais pas avec mon sang et mes

larmes.» (VLP, p. 134). Toute la narration tourne autour de la problématique de la solitude et des conséquences de l'absence d'autrui. Robinson aurait souhaité avoir un compagnon avec qui discuter. Sur ce point, il faudrait souligner l'originalité de Robinson par rapport à ses pairs. Généralement, le diariste cède à la tentation du nombrilisme et de l'individualisme. S'il fait ainsi abstraction du monde extérieur et rédige pour lui seul, c'est parce qu'il ne veut pas avoir à subir l'enfer des autres. Mais la situation de Robinson est différente parce qu'elle lui est imposée par les circonstances. Il écrit ou monologue parce qu'il est seul et qu'il n'a pas le choix.

Contrairement à Robinson, Benoîte et Flora, dans *Journal à quatre mains*, ne sont pas sujettes à la solitude. Chaque diariste est autodiégétique parce qu'elle écrit séparément et qu'elle parle de ses préoccupations personnelles. Flora, qui sort à peine de l'adolescence, se penche par exemple sur ses rapports avec les hommes. Benoîte analyse aussi ses relations avec Pasquale, Jean, Blaise. Mais, étant plus mature que sa sœur, elle réfléchit surtout sur la guerre, sur le moyen de réussir et de terminer ses études. Bien que la motivation du journal ne soit pas fondée sur l'observation du sujet opposé, chaque diariste est néanmoins présente dans l'esprit et dans l'écriture de l'autre. Dans ces journaux, même si l'on a son univers à soi, on a besoin de l'oreille de l'autre. C'est dans cette mesure que Benoîte devient narrataire de Flora et vice versa.

Comme dans *Journal à quatre mains*, il est aussi question de plusieurs narrateurs dans *Les pleurs*. Le premier narrateur semble être homodiégétique

et se manifeste d'abord, par la troisième personne. Il donne l'impression d'être un témoin de l'histoire. Enfin, le deuxième est autodiégétique. Il s'agit d'Andréa, qui raconte sa propre histoire par le canal de son journal. Au tout début de la narration, tous ces narrateurs essaient de garder une certaine indépendance. Mais les frontières de leur récit respectif ne survivent que pendant très peu de temps. Elles sont brouillées, en majorité, par le narrateur homodiégétique. Au départ, il utilise la troisième personne, passant ensuite sans transition à la première. On se demande s'il ne simule pas des voix. À la page 17, par exemple, le narrateur parle d'Andréa à la troisième personne. Mais, soudain, à deux lignes d'intervalle, quand il se met à parler du père de cette dernière, il passe à la première personne. Le même scénario a lieu encore quelques pages plus loin. Après le journal, quelqu'un prend la parole pour donner des informations sur Caroline qui cherche à tout prix à séduire Antoine. La personne en question imagine Antoine faisant le bilan de cet amour manqué. La narration qui se faisait jusque là à la troisième personne se termine à la première : «Mais là, puisqu'il ne l'aurait pas, il continuerait très longtemps à être amoureux d'elle. Toute sa vie peut-être [...]. Même il se souviendrait de Caroline Hamelin qui ne m'aimait pas et que j'ai tant aimée.» (*LPL*, p. 38). À maintes reprises, le narrateur homodiégétique prend position dans la narration pour ou contre un autre personnage : «en fait, s'il y avait une phrase pour le définir, c'était celle-ci : il ne se gênait pas.» (*LPL*, p. 16). Il peut aussi soit partager, soit contredire les opinions des personnages ou, tout simplement, émettre des doutes sur leurs dires.

En définitive, le mélange des voix ne facilite pas l'identification du ou des narrateurs. Mais, cette situation ne reste pas longtemps sans solution. Une lecture attentive du journal et du récit finit par fournir des indices. Andrée parle de plusieurs de ses préoccupations. Si son journal lui procure une crainte mêlée de réconfort, il lui renvoie aussi une image dévalorisante. Elle y parle de son passé, de l'école (*LPL*, p. 306) et de la naissance de son inspiration (*LPL*, p. 307). Mais, le journal fait surtout allusion aux talents littéraires de l'héroïne, à cette faculté qu'elle a de faire mourir ses personnages lorsqu'ils ne lui servent plus à rien. Ce même journal lui sert, entre autres, «de paravent entre ma conscience et cet horrible tableau de la réalité.» (*LPL*, p. 112). Avec tous les éléments du journal, il devient facile d'identifier la voix qui parle car c'est des mêmes sujets dont il est question dans le récit. Comme dans *Paulina 1880*, il s'agit d'une même narratrice qui joue à se dédoubler, à passer de la narration homodiégétique à la narration autodiégétique. Le journal a commencé sans qu'on ne se préoccupe de le dater. Le désordre narratif est donc la conséquence de la névrose dont souffre la narratrice. À plusieurs reprises, Andrée évoque la folie et renie pourtant cette maladie : «Aussi dois-je transcrire ces lignes pour que nul ne les croie ou les prenne pour l'œuvre d'une dérangée du cerveau.» (*LPL*, p. 319). Elle parle de sa mère qui veut la faire interner. Elle dit aussi avoir été l'objet d'une visitation. Elle attend la fin qui sera là «quand la paix sera établie dans mon être intérieur.» (*LPL*, p. 335). C'est ce côté fantasque et incontrôlé qui se manifeste dans la narration. La narratrice a du mal à se concentrer sur un seul centre d'intérêt. Elle fabule, passe d'un sujet à l'autre, raconte des histoires parallèles. Durant un bon

moment, le récit hétérodiégétique disparaît mais la confusion des pronoms se transfère à l'intérieur du journal. Celui-ci s'allonge plus qu'auparavant. Les troubles psychiques se transforment momentanément en autisme sanctionné par un retrait de la vie et du monde (LPL, p. 274).

À la manière de *Les pleurs*, *Les portes de Gubbio* mêlent aussi deux voix narratives. Le diariste S. est à la fois homodiégétique et autodiégétique.

Son statut homodiégétique s'explique, d'une part, par le fait qu'il raconte d'abord l'histoire d'un autre personnage. Il déclare ouvertement qu'il écrit la biographie de Egon Kaerner. S. s'intéresse aussi à l'histoire de F., à qui il rend visite chaque soir. La première personne se substitue à la troisième pour permettre au narrateur de préciser ses sources d'information et de conduire son récit. Si l'on s'en tient aux travaux de Philippe Lejeune⁷⁴, ce *je* est en même temps celui du *biographe archiviste* et celui du *biographe interviewer*. À maintes reprises, S. se compare à un archéologue. D'ailleurs, personne n'ignore la parenté qui existe entre la profession d'archiviste et celle d'archéologue. Le premier conserve et classe des documents écrits. Le second ressuscite des objets longtemps évanouis de la mémoire des hommes. S. joue ces deux rôles. C'est sans doute pour cette raison qu'il fréquente constamment F., qui est archéologue. À l'image de celui-ci, il veut faire connaître et immortaliser son modèle grâce à l'écriture.

Ces jours derniers, je les ai entièrement consacrés à la mise en ordre des papiers que m'a remis l'ancien jardinier de Kaerner : ar-

⁷⁴ LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, pp. 77-78.

chéologue à mon tour, trente ou trois cents ans, quelle différence ? (LPG, p. 115); F. me parle et je l'écoute. Quelque chose de lui passe en moi, qu'il ne veut pas voir disparaître. Clara, le vieux Louis, F. maintenant : et je m'arrête près d'eux comme le jeune homme des vieux contes afin de recevoir de leur bouche l'héritage. (LPG, p. 203)

S. va au-delà du simple fait qu'il a des affinités artistiques avec F. Il considère, au contraire, que la vie de F. devrait être aussi racontée, comme celle de Kaerner, pour qu'elle ne sombre pas dans l'oubli :

La pensée de sa mort m'est intolérable : et il s'y ajoute l'angoisse de voir disparaître avec lui sa culture et sa mémoire, comme la douleur physique devant l'incendie d'une bibliothèque ou d'un musée. (LPG, p. 220)

Pour immortaliser ses deux héros, le narrateur se sert non seulement du témoignage de F. (LPG, p. 220) et du journal de Kaerner, il interroge aussi ceux qui ont connu le musicien. Plus d'une fois, le narrateur rencontre Louis, l'ancien domestique de Kaerner. Il l'écoute, prend les carnets qu'il lui donne et, au besoin, enregistre leur conversation (LPG, pp. 68-70). La présence du *je* de l'interviewer est justifiée en dernier ressort par le souci d'authenticité des sources. Le narrateur côtoie personnellement F. Les informations qu'il donne sur Kaerner, il les a recueillies soit de la bouche de Louis, soit par le canal des lettres que Clara lui expédie (LPG., p. 137). S. ne sait pas tout. Il ne sait que ce qu'on lui dit et ce qu'il découvre en fréquentant l'entourage du héros.

D'autre part, S. devient narrateur autodiégétique à cause de la fusion de son journal avec la biographie qu'il rédige. Dès le départ, il veut mener de front la composition musicale, la biographie et la rédaction du journal. L'idée se concrétise et démarre effectivement. Mais, peu après, le narrateur éprouve

des difficultés à poursuivre l'entreprise. Il ne peut plus composer de musique, la biographie n'avance pas non plus. Le journal seul subsiste. Il prend de l'importance et devient une «œuvre» de compensation. Mais, en réalité, ce n'est qu'un sentiment car si la composition musicale est infructueuse, le narrateur continue à mêler son existence à celle de son modèle (*LPG*, p. 154).

Comme dans *Les portes de Gubbio*, le narrateur de *L'île d'un autre* raconte lui aussi son existence et celle de son modèle. Le narrateur précédent savait d'emblée à quoi s'en tenir lorsqu'il commençait sa rédaction. Gilles Laborde ignore, au contraire, ce qu'il va faire. Il est d'abord homodiégétique. L'histoire de l'île et de son propriétaire commence avant qu'il ne jette l'ancre. Et, longtemps après qu'il y ait mis les pieds, la narration tourne autour de Laurent Mattius. La lecture des carnets intimes, des lettres et la découverte des photos permettent au narrateur de faire un portrait complet du héros. L'histoire de ce dernier commence avant même sa naissance. Le narrateur remonte ensuite aux premiers jours de vie du héros, à son enfance, à son adolescence et à l'âge adulte. Plus tard, la découverte de talons bancaires va révéler jusqu'à ses fréquentations intimes (*LDA*, p. 273).

Par contre, ce n'est que longtemps après avoir séjourné dans l'île que le statut du narrateur passe d'homodiégétique à autodiégétique. Gilles Laborde, qui commence à mesurer les risques de son intrusion dans l'île, entreprend de faire une confession. Il est obligé dès lors de parler de lui. Il donne son nom, le lieu et la date de sa naissance ainsi que ceux de ses parents, sa profession. Ses goûts et sentiments sont aussi révélés à Laurent, qui devient narrataire.

Ce dernier apprend du narrateur qu'ils aiment, par exemple, le même type de femme, qu'ils réagissent de façon identique devant certaines fréquentations. Mais, le narrateur ajoute, entre autres, qu'il a du mal à se faire et à entretenir des amitiés. Il confesse par la même occasion qu'il s'est toujours senti seul, qu'il pourrait continuer à l'être «[...] si je ne fais cet énorme effort d'écriture pour exister à vos yeux et aux miens.» (LDA, p. 304). Ainsi donc, chaque mot qu'il prononce ou écrit est là pour susciter l'intérêt et pour imposer l'évidence de son existence. Un peu comme Sheherazade, le narrateur est en sursis. Il prolonge son existence en maintenant la conversation jour après jour avec le narrataire : «Vous vous en fichez bien. Vous croyez être arrivé au bout de moi et je voudrais encore vous retenir. J'ai peur d'être mis à mort dès que vous aurez terminé. Chaque page prolonge ma vie.» (LDA, p. 352).

Contrairement à Egon Kaerner, qui ne peut pas, dans le journal précédent, prendre la parole parce qu'il est déjà décédé, Laurent Mattius devient à son tour narrateur. Ce n'est plus uniquement son journal qui sert de support à la narration. Il intervient personnellement dans l'histoire en prenant la parole. Il profite de l'occasion qu'il a pour poser des questions sur le journal de Gilles Laborde.

En résumé, il y a en gros, dans ce corpus, deux types de narrateurs : l'autodiégétique et l'homo-autodiégétique. Dans le premier type, le narrateur parle en majorité de lui-même. *Vendredi ou les limbes du Pacifique* et *Journal à quatre mains* en sont les meilleurs exemples. Le second type est particulier. La narration est assumée par un seul narrateur qui s'intéresse en même temps

à son histoire et à celle d'un autre personnage. Cette situation est vérifiable dans *L'île d'un autre*, *Les pleurs* et *Les portes de Gubbio*.

5.3 LA DESTINATION DU JOURNAL À AUTRUI

Dans l'histoire de la littérature intime, de nombreux personnages rédigent puis s'échangent leurs écrits. Cette technique, apparentée semble-t-il au roman épistolaire, est courante dans les journaux conjugaux. Chaque époux feint de cacher à l'autre son journal qu'il rédige pourtant à son intention. La confession impudique de Tanizaki⁷⁵ est l'un de ces romans dans lesquels les époux se dévoilent discrètement leurs fantasmes sexuels. Dans *Journal à quatre mains*, il ne s'agit pas de fantasmes mais la technique est la même.

Benoîte et Flora, sa sœur, tiennent chacune leur journal en aparté. Chaque rédactrice entoure son journal de toutes les précautions nécessaires afin que le contenu ne soit pas violé. Mais, l'une et l'autre n'ignorent pas le jeu qu'elles se jouent. Les discours que les protagonistes se font par le canal de leurs journaux participent à ce jeu. Benoîte fait, par exemple, comprendre à Flora que, malgré les attentions de Bruno à son égard, ce dernier est loin de lui convenir comme petit ami :

Ô calme sœur, ce n'est pas dans cette caboche que tu trouveras les orages désirés. Mais tu n'as pas le courage de rester sans rien, mon pauvre chéri. N'importe quoi, mais qu'il y ait un homme. (*JQM*, p. 316)

⁷⁵ TANIZAKI, Junichiro, La confession impudique, première parution au Japon en 1956, Paris, Gallimard, 1963.

Flora pense la même chose à propos de son aînée. Pour elle, Benoîte manque aussi d'intuition amoureuse. Plutôt que de souffrir le martyr auprès de Jean, elle ferait mieux de regarder autour d'elle :

Pauvre Benoîte ! Quelles infranchissables frontières entre les êtres. Je me dépouille donc de toute compassion et je te parle du temps qu'il fait puisque c'est seule que tu veux boire la sale ciguë que t'a préparée ce salaud de Jean. (*JQM*, p. 154)

Toutes les précautions entourant, par exemple, le journal de Flora sont fausses. Et la découverte de ce journal par sa sœur satisfait intérieurement Flora, même si elle ne l'avoue pas ouvertement :

Benoîte, qui a réussi à s'emparer de mon journal et à le lire, bien que j'ai cadenassé les pages avec mon agrafeuse, me reproche d'être une seiche qui dissimule sa vérité sous un nuage d'encre noire. (*JQM*, p. 440)

Mais, en réalité, il s'agissait d'un secret de Polichinelle puisque toutes les précautions n'étaient prises que pour appâter l'autre sœur et l'entraîner à prendre connaissance du contenu du journal. Beaucoup d'indices disséminés ça et là dans le journal de Flora tendent à renforcer notre hypothèse.

Malgré tout, les journaux dont il est question ici n'ont pas pour unique vocation de susciter des indiscretions : ils remplissent des fonctions. Pour Benoîte, par exemple, le journal est le confident de sa solitude. Lorsque cet état est rompu par la présence d'une personne, le journal n'a plus sa raison d'être. Il est remplacé par la lettre. Benoîte ne rédige plus son journal après son mariage. Ce n'est qu'après le décès de son époux qu'elle recommence à écrire. Elle ne se relit presque jamais. Le journal n'est que le dépositaire de ses

émotions. Par contre, l'attitude de Flora est différente. En cette période de guerre où le fait le plus insignifiant devient spectaculaire, tout est prétexte à l'écriture. Flora relit son journal. Néanmoins, cette relecture reste tributaire de l'importance des événements qui surviennent dans la vie de Flora. Benoîte décrit sa sœur comme une passionnée qui relit son journal jusqu'à des heures très avancées de la nuit (*JQM*, p. 158). Flora ne se contente pas de savourer en solitaire le plaisir que lui procure la lecture de son journal. Elle souhaite plus tard partager ce plaisir avec d'autres. Elle espère que ces personnes apprécieront la Flora naïve et romantique qu'elle a été : « Dans dix ans, peut-être m'amuserais-je à relire mon carnet à mon mari, un soir dans notre lit ? Et il m'aimera rétrospectivement, n'est-ce pas, mari ? » (*JQM*, p. 48).

À l'opposé de Benoîte et de Flora, les rédactrices du *Journal à quatre mains*, Robinson est voué à sa solitude. Prisonnier de l'île de Speranza, il regrette l'absence de quelqu'un qui partagerait le fruit de ses expériences avec lui. Cette personne pourrait éventuellement le contredire. Mais, paradoxalement, quand le Whitebird se pointe, Robinson refuse de saisir l'opportunité qui se présente à lui. Il estime qu'il ne pourra plus s'adapter au monde civilisé, à ses préjugés et à ses tares. Il se résigne donc à vivre dans la solitude de Speranza : « Il n'allait pas s'attacher à cet éternel instant, posé en équilibre à la pointe d'un paroxysme de perfection pour choir dans un monde d'usure, de poussière et de ruines ! » (*VLP*, p. 246).

À quelques exceptions près, le point de vue d'Andréa, la narratrice de *Les pleurs* rejoint celui de Robinson. Le contexte est différent mais Andréa a,

tout comme Robinson, le choix de garder le secret sur ses expériences. Elle critique d'ailleurs la plupart des artistes qui prétendent servir l'art en le publiant. Pour elle, cette attitude, qui paraît gratuite à première vue, ne l'est qu'en apparence. La majorité de ces artistes espèrent secrètement atteindre la gloire.

Cependant, on voit par de nombreux exemples que la plupart des gens croient en être possédés [l'inspiration] et ne le sont pas. Par exemple, ceux qui racontent des histoires ou exposent des idées, on voit facilement qu'ils ne sont conduits par rien du tout sinon le désir de se faire [...]. (LPL, p. 294)

Mais, puisqu'Andréa n'a pas le choix d'œuvrer dans l'anonymat, elle souhaite que toute publicité ultérieure la touchant serve à réhabiliter ceux qui respectent les vrais exigences de l'art et de l'inspiration :

Et certes si, par exemple, mes œuvres étaient portées au jour, elles rebutteraient par leur puissance tous ceux qui ne sont pas à ce plan mes égaux et ceux-là seuls y verraient la marque de la vraie gloire éternelle. C'est pourquoi il m'est fort pénible de penser qu'un jour, il faudra bien que j'exhume ce témoignage avant de disparaître, ne serait-ce que pour l'édification et le réconfort de ceux que j'ai dit plus haut [...]. (LPL, p. 294)

Andréa a une conception ambiguë de l'œuvre d'art. Elle confond les œuvres d'art qui sont le produit de l'inspiration avec l'histoire de sa propre vie. C'est pour cette raison qu'elle projette livrer aux lecteurs ce récit de vie mêlé à son œuvre :

Il importe plus que toute autre chose, et même de cette beauté, que le plan de ma vie, par le truchement de ce cahier, reste scellé à l'histoire que les hommes mémorisent [...] Il se décompose en deux temps : avant et maintenant, qui sont également respectivement préparation - avènement. (LPL, p. 305)

Consciente et certaine que son histoire sera lue, Andréa ouvre déjà au lecteur les pages de son journal. Mais, elle le prévient des difficultés qu'il va devoir affronter au cours de sa lecture :

Mais va, va, je ne veux point te faire attendre, visiteur pressé de découvrir ce que tu cherches et ne trouveras pas. Oui, tu seras déçu car tout cela est caché. Caché ? Pas même : ce sont tes yeux qui te le cachent, ne pouvant le voir [...]. (LPL, p. 365)

Les propos de la diariste sont aussi assez discriminatoires. Elle estime que le lecteur en question est médiocre et qu'il sera incapable de décrypter le contenu du journal.

Alors que le lecteur de *Les pleurs* est invité, de mauvaise grâce, à lire le journal d'Andréa, celui de *L'île d'un autre* n'a aucun mandat pour le faire. Gilles Laborde prétend au cours de toute la narration qu'il a pénétré accidentellement dans la maison. Mais, dès qu'il y est, cela ne l'empêche pourtant pas de procéder à une fouille systématique des lieux. Il lit et copie le journal de Laurent Mattius. Il lui arrive même de reprendre certains épisodes importants de la vie de Mattius pour les lui rappeler (LDA, p. 262). Gilles Laborde, qui défend, tout au long de sa narration, la thèse de l'intrusion involontaire, se comporte malgré tout comme un inquisiteur. Il se qualifie plusieurs fois de flic :

Un flic ne prévoit pas, n' imagine pas. Il cherche. Perquisitionnons. Ne laisser aucune pièce à l'écart (LDA, p. 80); [...] et je pourrais reprendre toute cette recherche de Mattius avec l'esprit d'un flic heureux de vivre (LDA, p. 140); Le flic lucide à peine épinglé devant moi, je retrouvais le professeur aux chagrins [...] (LDA, p. 140); Parfois, le flic qui croit être n'hésite pas à recourir au chantage et à l'interrogatoire. (LDA, p. 182)

Toutes les menaces qu'il profère ne le mettent cependant pas à l'abri de l'inquiétude. En réfléchissant aux conséquences de son intrusion, il projette de faire amende honorable en écrivant une biographie du propriétaire de la maison. Il entreprend de mêler son existence à celle du Mattius dans cette biographie. De cette façon, ce ne sera plus uniquement l'intimité de Mattius qui sera violée, la sienne aussi le sera : «Je ferai étudier votre généalogie et la mienne jusqu'à ce qu'un ancêtre commun apparaisse.» (*LDA*, p. 188). Il reste cependant que cette biographie non consentie par Mattius est à coup sûr une atteinte à la vie privée de ce dernier. Puisqu'à plusieurs reprises, Gilles Laborde parle d'un livre, il est évident qu'il ne s'agit plus seulement d'une invention ou d'un projet. L'idée de publication tend à se concrétiser. Cette publication va étaler conjointement la vie individuelle et familiale de Laurent Mattius. En lisant le journal, le lecteur apprendra que la grand-mère de Laurent souffrait de débilité mentale. Il faudrait préciser que cette biographie n'est pas uniquement destinée au lecteur. Elle est aussi rédigée en guise de réhabilitation. Les collègues de Laborde, qui ne manqueront pas d'être informés, pourraient définitivement apprécier ses talents d'écrivain. Pour lui, c'est l'occasion de prouver que ses talents peuvent servir à autre chose qu'à la recherche universitaire.

Mais, le premier et le principal bénéficiaire de ce journal reste Laurent Mattius. C'est lui que le rédacteur Gilles Laborde interpelle constamment et invite plus tard à le lire. Tout au long de cette exhortation, la peur de ne pas être lu et entendu est toujours présente.

Dans le même ordre d'idées, *Les portes de Gubbio* posent aussi un problème de double destination. Dans le journal de Kaerner, l'intention de destination et de publication est implicite. Avant d'être interné, Kaerner confie ses carnets à son domestique Louis avec la consigne de les cacher et de ne pas les ouvrir. Plus tard, le même Louis confiera les documents de Kaerner à S. Et là encore, l'intention de publication n'est pas clairement signalée mais présente. En attendant, d'énormes précautions entourent la rédaction du journal. Ces précautions ne sont pas motivées par la crainte de se voir juger sur le plan psychique. S. craint plutôt que ses documents ne tombent entre les mains des autorités de son pays. En effet, il y est interdit de penser, de créer ou d'écrire. De plus, Kaerner, le héros qui fait l'objet de la narration, est considéré comme une figure subversive. Avant sa mort, Kaerner a été frappé d'ostracisme. Tous les témoignages, tous les matériaux recueillis par S. entendent réhabiliter Kaerner. S. veut sauver Egon Kaerner de l'oubli, le ressusciter de la mort intellectuelle et physique. Le journal, en empruntant le chemin de la biographie, permettra, avec un peu de chance, à l'homme dont on retrace l'itinéraire d'être connu mondialement. C'est ce qui arrive finalement.

Le journal connaît un parcours tumultueux avant de parvenir à celui qui se présentera plus tard comme traducteur. S. rencontre le traducteur au cours d'une soirée. Il lui promet de lui confier son journal. Le traducteur décrira plus tard les craintes de S., qui l'a conduit par la suite à l'hôtel. Il était «inquiet» (LPG, p. 16), troublé :

Je tâchais de marcher du même pas que lui mais le sien était inégal et fuyant, tantôt descendant du trottoir, et son visage ne m'arrivait même pas à l'épaule, tantôt me touchant le coude, il traversait la rue comme pour éviter quelqu'un [...]. (LPG, p. 15)

Malheureusement, S., qui était atteint d'une grippe, n'a pas pu confier lui-même son journal au traducteur, comme convenu. Il a dépêché un émissaire. Ce dernier a pris lui aussi des précautions avant de se séparer du document. Lorsque le journal est parvenu au traducteur, il est, à son tour, resté prudent :

Je soulevais mon pull-over et l'introduisis dans la ceinture de mon pantalon que je dus desserrer d'un cran [...] À l'hôtel, je n'ouvris pas le paquet avant de m'assurer que ma porte était bien fermée et qu'il n'y avait personne dans le couloir. (LPG, p. 23)

Il craignait de ne pas pouvoir franchir la douane avec le paquet (LPG, p. 24). Le traducteur avait raison d'avoir si peur. Il n'a discuté que pendant trois heures avec S. et, ce dernier, assez troublé au cours de l'entrevue, ne lui a pas dit clairement ce qu'il comptait lui donner. Lorsque l'émissaire lui a remis le paquet, il ignorait si ce paquet appartenait à S. ou à une autre personne. Ce n'est qu'en l'ouvrant qu'il a conclu qu'il s'agissait d'un journal et que c'était effectivement celui de S. :

À part cela, nulle indication, pas de signature, peu de noms propres, quelques initiales. Un journal, donc. Mais, de qui ? Toutes les hypothèses étaient permises : même celle d'un roman dont S. n'aurait pas été l'auteur. Mais non : dès le premier instant, j'avais été convaincu, et je le suis encore : c'était son journal que S. m'avait ainsi confié [...]. (LPG, p. 24)

Enfin, il faudrait signaler qu'avant d'être publié, le journal doit être traduit. Le traducteur est français mais on ignore la nationalité et la langue ma-

ternelle de S. Le traducteur aura donc pour mission de transcrire le journal de la langue de S. au français, avec tous les problèmes que cela comporte.

À la fin de cette analyse, nous remarquons que la majorité des diaristes destinent leur journal à autrui. À l'exception du journal de Robinson, qui ne sort pas de son île, le *Journal à quatre mains*, *Les pleurs*, *Les portes de Gubbio* et *L'île d'un autre* sont rédigés pour être lus.

5.4 LA MISE EN ABYME

Nous avons tenu à privilégier, une fois de plus, la mise en abyme parce que trois romans des cinq du corpus la contiennent. C'est d'ailleurs par une mise en abyme que commence *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Tous les moments importants du roman se trouvent condensés dans le prologue. Le capitaine Van Deyssel lit tout l'avenir de Robinson sur les cartes du tarot. Les propos du capitaine sont tellement sibyllins que Robinson est loin d'imaginer qu'il sera bientôt au centre d'une tragédie. Il y a mise en abyme parce que chaque événement auquel Van Deyssel fait allusion à l'intérieur du prologue se matérialise soit par une prise de conscience du héros dans son journal, soit par le canal du récit du narrateur anonyme.

La première carte tirée par Robinson symbolise le Bateleur. Elle correspond au deux premiers chapitres du roman. Cette carte sous-entend que l'ordre que le héros voudra imposer à l'île ne sera qu'illusoire. Plus tard, quand Robinson échoue en tentant de mettre son bateau à l'eau, il comprend

que longtemps, la mer a été «sa tentation, son piège, son opium.» (*VLP*, p. 42). Le vaisseau fantôme qu'il croit apercevoir, avec à son bord sa sœur défunte, est aussi illusoire (*VLP*, p. 42).

La deuxième carte correspond au chapitre trois. Elle représente le symbole du Chariot. Par la pratique du «log book», Robinson a réussi à acquérir une certaine maîtrise de lui-même. Il est parvenu enfin à échapper à la souille et à «imposer à Speranza un ordre moral contre son ordre naturel.» (*VLP*, p. 50).

La troisième carte a pour image l'Ermite. C'est le signe de Robinson se réfugiant dans la grotte (*VLP*, p. 8). Au sortir de cette grotte, Robinson est transformé, «son âme monolithique a subi d'intimes fissures.» (*VLP*, p. 8).

La quatrième carte renvoie à Vénus. Elle préfigure l'arrivée de Vendredi, le jeune Indien : «Vénus en personne émerge des eaux et fait ses premiers pas dans vos plates-bandes.» (*VLP*, p. 9). Lorsque Vendredi apparaît dans sa vie, Robinson se souvient en rédigeant son journal des prédictions du capitaine : «Où le nom de Vénus est revenu plusieurs fois dans ses propos [...]. N'avait-il pas annoncé que devenu ermite dans une grotte, j'en serais arraché par Vénus ? » (*VLP*, pp. 228-229).

La cinquième carte se présente sous le signe du Sagittaire. Dans le tarot, il symbolise notamment l'amoureux. Van Deysse le décrit comme un ange ailé qui envoie des flèches. Cette carte annonce ce qui se passera au chapitre

neuf. Le narrateur anonyme nous décrit une des activités favorites de Robinson, celle d'empenner des flèches (*VLP*, p. 193).

La sixième carte représente le Chaos. Et ce chaos annoncé par le capitaine se produit. Le narrateur anonyme raconte dans le roman comment Robinson lutte contre la tentation qu'il a de détruire toutes ses réalisations :

Détruire tout cela. Brûler ses récoltes. Faire sauter ses constructions (*VLP*, p. 124); Il rêvait de quelque séisme qui pulvériserait Speranza (*VLP*, p. 125); mais le chaos se concrétise grâce à l'explosion provoquée par Vendredi. (*VLP*, pp. 183-184)

La septième carte représente un personnage pendu par les pieds. Pour le capitaine, ce personnage est Saturne. Cette carte prédit un bouleversement qui va se concrétiser par un échange de rôles. Effectivement, après la destruction de Speranza, Robinson note dans son journal qu'il apprend beaucoup de Vendredi. L'Araucan lui enseigne par exemple à marcher avec ses mains (*VLP*, p. 222). Robinson mime le personnage de Vendredi, l'Araucan fait la même chose.

La huitième carte représente les Gémeaux attachés par le cou au pied de l'ange bisexué (*VLP*, p. 10). Vendredi est devenu l'égal de Robinson, son jumeau. Robinson parle d'une «fascination réciproque.» (*VLP*, p. 224). Dans son journal, Robinson se remémore les propos du capitaine qui, en scrutant la carte, entrevoyait «confusément deux enfants, des jumeaux, des innocents se tenant par la main devant un mur qui symbolise la cité solaire.» (*VLP*, p. 229).

La dixième carte représente le Capricorne, symbole de la mort de la nature. En constatant la disparition de Vendredi, Robinson sera tenté de recourir au suicide pour ne plus subir la solitude. Il échappe à cette fin tragique grâce à l'arrivée de Juan, le petit mousse. Cette arrivée, qui se matérialise à la fin du roman, était déjà symbolisée dans la prophétie du capitaine par la onzième carte (*VLP*, p. 252).

À l'instar de *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, *L'île d'un autre* est aussi construit sur un jeu de miroitement. Il y a cependant une différence. Contrairement à l'œuvre précédente, où le roman et le journal reflètent simultanément les phases décisives de l'histoire, dans *L'île d'un autre*, le jeu réflexif se fait entre deux journaux. Le récit de Gilles Laborde subit l'influence de celui de Laurent Mattius. La première conséquence de cette réflexion se manifeste d'abord au niveau de l'histoire. Le journal de Laurent Mattius renvoie à une série de correspondances avec la vie de Gilles Laborde. Le contenu de ce journal est une révélation de sa propre personnalité.

Ce troisième rayon de carnets qu'il avait voulu mettre hors de portée de sa tentation de le saisir [...]. Ce n'était pas seulement sa vérité, c'était la mienne, mon milieu nutritif exact. Chaque page de vos carnets, Laurent, représentait - et représente si vous m'admettez - un aspect de ma sensibilité. (*LDA*, p. 269)

Ce journal est incitatif dans la mesure où Gilles Laborde est tenté de poser les mêmes actes que son modèle :

Et s'il y en avait plus, infiniment plus que je ne croyais compter de facettes, c'est qu'elles [les pages] m'ouvraient l'âme, le cerveau [...]. Vous m'inspiriez absolument et deux ou trois mots lancés par

vous [...] m'imposaient aussitôt le désir d'une chair de femme ou la crainte d'une force bête. (*LDA*, p. 269)

Après la lecture du journal, Gilles Laborde passe manifestement aux actes en se payant les services des deux prostituées fréquentées habituellement par Mattius (*LDA*, p. 391). En découvrant les carnets, Gilles Laborde a l'impression de jouer deux fois le même rôle, à des époques différentes. Il est redevenu un voyeur, comme au moment où il observait les amours adultères de sa mère :

Moi aussi j'ai dressé l'échelle contre la fenêtre et je suis entré par effraction dans ce paradis dont je n'avais pas encore découvert les clés (*LDA*, p. 38); J'étais revenu un matin de bonne heure avec une chignole pour percer des trous, et depuis j'assistais à leurs amours cadrés en rond. (*LDA*, pp. 42-43)

Enfin, la dernière manifestation de la mise en abyme produit les effets au niveau de l'énonciation. En s'infiltrant dans la maison, Laborde constate que dans cette famille, on tient des journaux depuis des générations. Il se rend compte, par la même occasion, que chez les siens, il n'en a jamais été question. En s'inspirant de l'exemple de Mattius, il va lui aussi rédiger un journal qu'il va donner à Laurent.

5.5 LE JOURNAL-AUTOBIOGRAPHIE-BIOGRAPHIE

Ce titre que nous avons utilisé, faute de mieux, désigne les nouvelles tendances du journal, au cours de cette troisième période. En effet, le journal fictif s'inspire alternativement de l'autobiographie et de la biographie. Au cours

de cette analyse, nous allons tenter d'énumérer toutes les caractéristiques permettant de poser cette hypothèse.

Si l'autobiographie adopte parfois l'apparence du journal, la réciproque est également possible, comme c'est le cas ici. Le journal se met à emprunter les voies réservées traditionnellement à l'autobiographie. Le journal transformé en autobiographie, se base sur un pacte. Le diariste se présente à la fois comme l'auteur, le narrateur et le personnage principal. Puisqu'il n'aime pas inventer ou qu'il n'en a pas les aptitudes, son passé, les expériences qu'il a vécues deviennent donc la matière de son récit. Il s'attelle à les mettre en évidence grâce à l'écriture. Le diariste jure de dire la vérité sur lui-même, il oblige ainsi le lecteur à se fier à sa seule parole. Dans *L'île d'un autre*, par exemple, le diariste donne ses nom et prénom. Il tient à préciser que l'histoire qu'il écrit n'est pas un roman, mais sa propre histoire à lui : «Si j'étais romancier, je ne raconterais pas ma propre histoire, ou une des histoires de mon histoire, ce que je fais en ce moment [...]» (LDA, p. 55). Gilles Laborde définit ensuite son entreprise. Il va écrire un livre dans lequel, il avouera tout :

Ainsi, quand je croyais mon esprit pareil à un lac tranquille, j'élaboreais [...] le véritable projet de ma vie : j'écrirais un livre [...] le grand livre que j'allais écrire allait emprunter la voie étroite de la confession faite à Laurent Mattius. Plus je serais coupable envers lui et plus le livre-confession devrait être grand. Chacune de mes indiscretions serait effacée par une révélation me concernant. (LDA, p. 116)

Toutes ces informations que le narrateur fournit constituent le pacte autobiographique.

Une fois ce constat établi, le diariste-autobiographe donne les raisons qui l'ont poussé à prendre la plume. Le projet de rédaction peut obéir à plusieurs mobiles. Le premier de ceux-ci est lié au besoin de justifier, en public, les actes commis, les opinions soutenues, la philosophie de vie développée et professée. La volonté de se justifier peut parfois cacher des desseins secrets et inavoués. Le diariste-autobiographe peut se servir de son document pour se vanter ou parfois même pour se venger. Mais la plupart du temps, la justification est un procédé de défense utilisé pour se protéger à l'avance des critiques et calomnies. La situation de Laborde est, par exemple, particulière. Après avoir séjourné pendant plusieurs jours dans l'île, il se rend compte qu'il pourrait être poursuivi pour viol de propriété, que l'on pourrait l'interner ou le révoquer de ses fonctions (*LDA*, p. 73). Il imagine donc plusieurs scénarios pour se sortir de cette situation embarrassante. Il projette, tour à tour, d'offrir une réparation matérielle, de faire du chantage. Il pense que la maison contient assez de preuves pour faire condamner son propriétaire. Les talons de chèque de Mattius peuvent être remis au fisc pour permettre à celui-ci d'initier des poursuites pour malversations. Laborde veut joindre aussi à son dossier d'accusation, les lettres d'amour trouvées dans la maison. Laborde est cependant conscient du fait que toutes ses manigances n'effaceront pas les méfaits commis. Pour éviter d'être sanctionné, il choisit, en dernier recours, de se justifier. Il cherche d'abord à émouvoir Laurent Mattius, à s'assurer sa sympathie en lui dévoilant ses antécédents :

Laurent Mattius ne pouvait me comprendre que si je lui apprenais tout sur moi, mes raisons d'agir, mes bizarreries, l'étrange jalousie de ma grand-mère. (*LDA*, p. 75).

Il tente ensuite de convaincre le propriétaire de l'île de sa bonne foi. S'il a accosté dans l'île, c'est par pur hasard, son intrusion n'était pas programmée à l'avance. Il n'y avait, au départ, aucune mauvaise intention de sa part : «Je jure que pas un instant, je n'eus l'idée d'allumer et de regarder autour de moi, d'essayer de savoir chez qui je vivais cette nuit» (*LDA*, p. 13).

Il reconnaît néanmoins que plus tard, il a cédé à sa curiosité naturelle.

Mais, le récit que ce diariste se propose d'écrire n'a pas pour seule vocation la vengeance, la réparation et la justification. Il vise aussi à attirer l'attention du propriétaire de l'île sur le sort du rédacteur. Laborde qui souffre d'un manque d'amour depuis sa tendre enfance, éprouve le besoin de confier ses souvenirs à une oreille complaisante et attentive. Il pense avoir trouvé un confident lorsqu'il débarque dans l'île (*LDA*, p. 304).

Enfin, dans ces journaux, le projet rédactionnel s'explique aussi par la nécessité impérieuse qu'ont les diaristes de réappréhender l'itinéraire de leur existence afin d'en comprendre le sens. Laborde retrace les étapes de sa vie pour tenter de se connaître. Grâce à l'écriture, il essaie, par la même occasion, de préserver ces souvenirs cruciaux, de l'oubli : «Ma seule chance de me connaître, c'est d'écrire sur moi. L'écriture est moins rapide que la pensée et ne se détruit pas» (*LDA*, p. 51).

Par ailleurs, dans ces journaux inspirés de l'autobiographie, les rédacteurs se demandent comment organiser leur récit, par où le commencer, quel ordre donner à leurs souvenirs. Théoriquement, l'autobiographie repose en

elle-même, sur un ordre à la fois thématique et chronologique. Cela revient à dire qu'il y a des thèmes qui permettent de caractériser ce genre et logiquement, le récit doit développer ces thèmes en suivant l'ordre chronologique. Mais dans la pratique, le respect de l'ordre thématico-chronologique n'est pas toujours évident. Toutes les autobiographies ne commencent pas toujours comme on devrait s'y attendre par le récit de naissance, l'évocation des parents et ainsi de suite. Dans *L'île d'un autre*, le narrateur ne raconte que certains épisodes de sa vie. Il ne se conforme d'ailleurs pas à l'ordre chronologique. Le récit commence par l'évocation des souvenirs plus récents du séjour dans l'île. Le narrateur fait son autoportrait aux pages 12, 15, 37, 42 et 47. Le visage de la mère est décrit à la page 42. Laborde anticipe ensuite. Il raconte d'abord la fin de son enfance (p. 42) avant de faire le récit de sa naissance et de sa généalogie (p. 92). L'histoire de sa vocation littéraire est rapportée à la page 96. Le non respect de la chronologie peut avoir plusieurs causes. L'ordre de présentation des souvenirs dépend, en grande partie, du projet poursuivi. Laborde rapporte ses souvenirs en fonction de ce qu'il veut démontrer. Tel ou tel souvenir interviendra dans son récit à n'importe quel moment pour mettre en évidence un trait de sa personnalité, justifier un comportement ou établir une comparaison. Mais l'ordre d'apparition des souvenirs est aussi tributaire des caprices de la mémoire. Comme le déplore S., le diariste autobiographe ne peut pas toujours raconter son passé de façon linéaire. Il ne peut rapporter que ce que sa mémoire veut bien lui livrer :

J'ai cru longtemps que je me déplaçais tout au long du fil droit de ma vie et que les objets de mon souvenir restaient immobiles comme des silhouettes diminuant sur le quai d'une gare. Mais non, ils vivent eux aussi et se déplacent selon des lois que je ne sais pas : et nos rencontres improbables sont celles de deux univers en mouvement. (PG, p. 176)

Au cours de cet effort de mise en ordre et de remémoration, on constate que les sentiments du diariste vis-à-vis du passé du héros fluctuent. Le diariste adopte deux attitudes : l'identification ou la distanciation. L'identification repose sur ce que Philippe Lejeune appelle «Le déjà alors et le encore aujourd'hui»⁷⁶. Le «déjà alors» permet d'identifier toutes les sources de la personnalité et de faire l'inventaire des origines des moments décisifs. En fouillant la maison de l'île, Laborde se souvient qu'à 19 ans, déjà, il épiait sa mère et l'amant de cette dernière. L'adulte de 50 ans reconnaît que sa curiosité malade remonte à son enfance.

Le «encore aujourd'hui» signifie que les souvenirs vécus par le héros ne se sont pas altérés, le narrateur est capable de les ressentir aussi intensément, bien des années après. Si le héros a vécu une expérience douloureuse ou heureuse dans le temps, ces sentiments réapparaissent lorsque le narrateur rédige.

Au contraire, par la distanciation, le narrateur montre qu'il a des difficultés à comprendre qui il fut, à se reconnaître dans son propre passé. Il va rejeter cette partie de lui-même. Pour marquer le plus de distance possible entre lui et ce passé, il aura parfois recours à l'ironie, à la condescendance ou à l'in-

⁷⁶ LEJEUNE, Philippe, L'autobiographie en France, Paris, Armand Colin, 1971, p. 74.

sulte. Le narrateur de *L'île d'un autre* tente, en cours de récit, de se débarasser de certains souvenirs d'enfance qui le démoralisent :

Je voudrais certains jours un lavage de cerveau, et m'éveiller l'esprit net, pour l'orner à neuf de ce qu'on a dit de moins bête, de plus frais et de moins pédant. (LDA, p. 62)

Cependant, le journal passe de l'autobiographie à la biographie lorsque le diariste se met à s'intéresser à un autre individu, le modèle. Ce sujet qui fait l'objet du récit biographique peut être vivant, comme c'est le cas dans *L'île d'un autre*. Mais le plus souvent, c'est une personne déjà décédée. Dans *Les portes de Gubbio*, le diariste-biographe raconte, en même temps, l'histoire de F. qui est encore vivant et celle de Kaerner, mort depuis de nombreuses années. Dans les deux cas, les rédacteurs considèrent leurs modèles comme des êtres d'exception. Ils vont raconter la vie (naissance, famille, carrière, mort) de ces individus hors du commun.

Deux étapes sont cependant nécessaires pour permettre à ces vies de prendre forme. La première étape consiste en la mise en place du matériel biographique. Pour écrire ces vies, les diaristes mènent parfois des enquêtes, interrogent, rassemblent plusieurs documents. Dans *L'île d'un autre*, Laborde se demande laquelle de ces méthodes utiliser pour connaître la vie de Mattius. Il se décide finalement à mener d'abord sa propre enquête dans la maison :

À neuf heures, je cherchais une méthode de fouille, avide, brutale, policière ou respectueuse, lente et minutieuse comme celle qui fait avancer de dix centimètre par jour les archéologues. Je me demandais si je serais capable d'analyser les éléments si divers que j'allais avoir un instant entre les mains. Je disposais pourtant d'un outil entraîné, mon cerveau de spécialiste de la dissection

littéraire. J'étais en principe ouvert à tous les vents [...] (LDA, p. 18)

Une fois le contenu de la maison inspecté, Laborde a recours aux témoignages des proches et des intimes de Mattius. Il tente d'extorquer à Matthieu, le pêcheur de homards, des informations sur les ancêtres, la famille de Mattius. Il veut tout savoir sur ceux qui ont, de génération en génération, occupé cette maison de l'île. Il va aussi rencontrer Dorothea, une prostituée que Mattius fréquente depuis des années. Dans *Les portes de Gubbio*, S. s'informe aussi auprès de Louis, le domestique de Kaerner, de Clara, une de ses amies et auprès de ses anciens élèves. Les témoignages des proches permettent d'obtenir des informations sur le caractère des modèles, sur leurs manières et habitudes.

Lorsque le diariste a pour modèle un sujet vivant, il procède par entretien direct et définit au préalable, la conjoncture biographique, c'est-à-dire qu'il décrit la situation du modèle au moment où l'entrevue est réalisée. Il donne l'âge du modèle, sa situation socio-professionnelle (retraité ou actif, indigent ou vivant dans l'opulence), décrit son état physique (malade ou en bonne santé). Durant l'entretien, le diariste-biographe cherche à savoir si le modèle considère sa vie comme un succès ou un échec, comment il perçoit les étapes de son évolution. À partir de toutes les données qu'il réussit à collecter, il est capable d'expliquer pourquoi la vie du modèle a pris telle ou telle tournure. À la fin de l'entrevue, le diariste donne ses impressions personnelles. Il dit comment le modèle s'est comporté, s'il a été froid, indifférent ou ému durant la conversation.

Parfois aussi, le modèle peut ne pas vouloir coopérer. Cette situation est fréquente lorsque la personne interrogée considère que les questions qui lui sont posées sur sa vie, sont indiscrètes, gênantes ou inconvenantes. Dans *Les portes de Gubbio*, par exemple, F. et S. se connaissent depuis de longues années. Mais chaque fois que S., le rédacteur a interrogé F. sur sa vie, celui-ci est devenu méfiant et distant. Parfois, il éludait les questions, détournait les conversations vers des sujets plus généraux et moins personnels :

Une fois encore F. n'a rien répondu aux questions que je formulais tout haut. Il a déposé le journal qu'il feuilletait et me regardait attentivement : «Voulez-vous encore du thé ? ». J'ai fait non de la tête. (PG, p. 49).

Ce n'est que depuis qu'il se sait très malade que F. a consenti à donner quelques informations sur lui et sa famille. S. déplore de ne connaître qu'une partie de cette riche existence :

Nous nous rapprochons l'un de l'autre à n'en pas douter : Je sais pourtant que je ne connaîtrai jamais de lui la part la plus intime, le souvenir des choses humbles, le temps qu'il faisait [...] les amours. (PG, p. 220)

Même si S. craint de voir son ami «disparaître avec sa culture et sa mémoire», il ne le contraint pas à se confier contre son gré. Il ne recueille que ce que l'autre veut dévoiler :

Je ne sollicite pas la confiance de F. Je ne les repousse pas non plus. Attentif quand il me parle, curieux quand il me demande de l'être. Je ne force rien, je me tais lorsqu'il ne veut pas parler [...]. (PG, p. 220)

D'autre part, les livres écrits antérieurement sur le modèle peuvent, eux aussi, apporter un éclairage sur l'histoire de celui-ci. S. rapporte dans son journal toutes les informations contenues dans le dictionnaire biographique, au sujet de Kaerner. Il regrette néanmoins que la vraie vie de ce personnage ait été déformée dans ce dictionnaire. Au cours de la cueillette de données, le diariste-biographe ne néglige pas non plus les documents originaux produits par les sujets eux-mêmes. Ces documents irremplaçables expriment les opinions et les convictions de leurs rédacteurs. Laborde récupère dans la maison, toutes les lettres et les fragments de journaux de Mattius. S. adopte la même attitude avec les carnets et les lettres de Kaerner. Ce journal et ces carnets dévoilent toutes les inquisitions, toutes les obsessions du personnage face à la maladie, la folie et la mort. Kaerner y note aussi ses conceptions de l'œuvre musicale et son refus de l'asservissement.

Les résultats des enquêtes, les informations fournies par les documents et témoignages permettront ensuite au diariste de faire un récit objectif et authentique.

La deuxième étape consiste, quant à elle, à classer, organiser, sélectionner les renseignements recueillis. Le diariste-biographe lit tous les documents qu'il a pu obtenir pour voir de quoi ils traitent. Cette lecture lui permet aussi de ne négliger aucun détail important. Il confronte les documents les uns avec les autres pour vérifier s'ils ne contiennent pas d'informations contradictoires. Il choisit ensuite les éléments intéressants, isole ce qu'il y a d'essentiel dans l'ensemble. Dans *Les portes de Gubbio*, par exemple, lorsque S. entre

en possession des carnets de Kaerner, il n'en extrait que les phrases les plus significatives. Mais dans ce travail d'élimination et de sélection, le diariste ne perd pas de vue que les plus petits détails sont souvent les plus intéressants. Tout ce qui est susceptible d'éclairer, d'apporter des informations complémentaires sur le modèle, le ton de sa voix, la forme de sa conversation est également important. Un individu est avant tout un aspect physique, un regard, des gestes familiers. C'est tout cela que le rédacteur tente de mettre en évidence dans l'homme qu'il présente. Au cours de cette même opération, il fait une analyse critique, donne son point de vue sur le contenu des documents, commente leur style :

Les notes sans date de Kaerner [...] n'eurent pas de succès : il lui aurait fallu pour se faire entendre adopter un ton polémique qui n'était pas dans sa manière. Il se garde au contraire de tout excès; [...]. On ne comprit rien à cet hommage filial : il aurait fallu que Kaerner s'expliquât davantage sur les liens qui l'unissaient à sa mère. (PG, p. 116)

Comme pour l'autobiographie, de nombreuses raisons justifient l'intrusion de la biographie dans le journal. L'une de ces raisons est liée au besoin de s'identifier. En proie aux doutes et aux difficultés, le diariste-biographe cherche dans la vie des grand hommes, la preuve que eux aussi ont vécu des situations analogues à la sienne. Ces hommes ont pourtant réussi à agir. Leur force et leur détermination lui servent donc de référence. Pour S., la vie de Kaerner est exemplaire à cause de son côté stoïque; Kaerner est resté noble devant les difficultés. Jusqu'à sa mort, il a lutté pour vaincre les obstacles qui se dressaient sur sa route. À travers les aventures et les sentiments du modèle

s'expriment ceux du rédacteur lui-même. Ce dernier se compare et s'identifie à son modèle. Comme l'écrit si bien André Maurois :

L'âme de celui qui écrit une vie de Carlyle devient au moins par moment semblable à celle de Carlyle. L'âme de celui qui écrit une biographie coïncide pendant un bref moment avec celle du héros⁷⁷.

Laborde veut, par exemple, montrer à Mattius ses propres faiblesses en lui dévoilant en même temps les siennes. Il veut établir là leur fraternité.

La fascination, parfois même la haine ou la jalousie peuvent, à leur tour, engendrer l'écriture biographique. Laborde veut écrire l'histoire de Mattius parce qu'il la trouve merveilleuse. C'est du moins cette raison qu'il donne au pêcheur de homards : «J'ai beaucoup d'admiration pour Laurent, j'ai essayé de voir ce que je pourrais écrire sur lui, d'après ses papiers [...]. Non sur lui, sur sa famille, sur l'île» (*LDA*, p. 273).

Le diariste n'ignore pas aussi qu'un homme peut survivre au temps si on prend la peine de noter ses actions. La rédaction du document est donc, en partie, motivée par la nécessité de perpétuer la mémoire du héros, de lui conférer une sorte d'apothéose. S. veut redonner une seconde existence à ses héros en les immortalisant :

F. me parle et je l'écoute. Quelque chose de lui passe en moi qu'il ne veut pas voir disparaître [...] : et je m'arrête près d'eux comme le jeune homme des contes afin de recevoir de leur bouche l'héritage. (*PG*, p. 203)

⁷⁷ MAUROIS, André, Aspects de la biographie, Paris, Grasset, 1930, p. 134.

Il sent aussi qu'il a l'obligation de poursuivre leur œuvre, de la parachever : «Ma tâche à moi [...], c'est de dresser la carte de ces tracés, de ces projets interrompus [...] qu'y avait-il en moi qui me disposait à ce rôle d'archiviste ? » (PG, p. 231).

Le quatrième mobile qui justifie la rédaction est la volonté de réparation et de réhabilitation. Le diariste-biographe a aussi un devoir de vérité. Le texte que S. rédige a, entre autres, la mission de réparer tous les torts commis à Kaerner, rétablir la vérité sur sa vie et faire reconnaître son génie créatif.

Mais la rédaction de la biographie s'explique surtout dans notre corpus par le désir de compensation. L'équilibre intérieur d'un individu, sa santé psychologique sont tributaires de son degré d'adaptation à son milieu, de la manière dont il est considéré par les autres. Stoetzel définit d'ailleurs le statut comme : «L'ensemble des comportements à quoi l'individu peut s'attendre légitimement de la part des autres, et son rôle comme l'ensemble des comportements à quoi les autres s'attendent légitimement de sa part»⁷⁸. Ces deux notions sont étroitement liées et dans cette perspective, l'adaptation, le bien-être de l'individu dépendent de l'exactitude avec laquelle il perçoit son statut et s'identifie à lui. La profession est donc un élément important dans l'acquisition du statut social. Elle permet non seulement au rédacteur de s'affirmer comme individu, mais elle est, en quelque sorte, l'instrument qui lui facilitera l'accès au groupe idéal. Certains de ces rédacteurs ont cependant de la difficulté à s'imposer dans leur domaine de compétences. La plainte émanant de leur récit

⁷⁸ STOETZEL, La psychologie sociale, Paris, Flammarion, 1963, p. 206.

est la résultante d'une expertise : ils se considèrent comme des êtres inutiles, presque «inférieurs» parce qu'ils n'ont pas été capables d'assumer leur rôle ou d'atteindre leurs objectifs. Laborde, par exemple, ne trouve pas très gratifiante sa carrière d'universitaire. Son intrusion dans cette maison, la découverte de son contenu va enfin donner un sens à sa vie médiocre : «J'allais me perdre de vue, m'éloigner de moi [...], de mon désespoir [...]. Tout allait changer dans ma vie [...]» (LDA, p. 17). Ce livre qu'il se propose d'écrire va le sortir de l'anonymat et l'empêcher de s'enliser dans le moule universitaire : «J'étais celui qu'on ne voyait plus, le classé pour toujours dans sa cage, attaché à une branche de l'arbre universitaire» (LDA, p. 37). «Moi, je me suis sauvé moi-même. J'étais en train de disparaître dans la pâte universitaire» (LDA, p. 77). «J'attendais mon heure [...]. L'heure a sonné quand j'ai abordé votre île» (LDA, p. 380).

S. éprouve, lui aussi, ce sentiment d'insatisfaction. Lorsqu'il sort de l'université, il décide de consacrer sa carrière aux travaux de Kaerner. Mais il se résout à abandonner cette voie parce que Kaerner est toujours mis à l'index. S. se tourne donc vers l'enseignement et la recherche musicale. Mais au bout du compte, il se rend à l'évidence qu'il est incapable de composer de la musique. Le pouvoir en place le harcèle constamment et lui confie des tâches qui n'ont rien à avoir avec sa formation : «[...] Que le temps ainsi, insaisissablement me glisse sans m'apporter ce que j'en attendais : pas même le début d'une œuvre [...]; il fallait que ma liberté me soit rendue [...]» (PG, p.44). S. éprouve de la honte et de la frustration face à cette situation. Pour meubler cette vacuité dans laquelle il vit et retrouver un peu d'estime de soi, il s'attelle à

la rédaction de ce journal-biographie. Ce document va meubler son oisiveté et suppléer à l'absence d'œuvre :

Mais en attendant le doute où je suis dévoie, dévie toutes choses : il me laisse chancelant et honteux, mécontent de moi. Je n'ouvre plus le piano. Reste cette énigmatique activité [...] : ce journal [...] où les phrases, où les traces de Kaerner, brillent comme des pierres dures. Faut-il croire que c'est cela mon œuvre ? (PG, p. 154)

Puisque ces rédacteurs n'ont pas atteint leurs objectifs de départ, ils vont rechercher une activité compensatrice. Girard qui s'est d'ailleurs intéressé aux rapports entre le journal et l'œuvre démontre, à juste titre, que :

[...] quand l'œuvre s'éveille, le journal se tait, et le journal renaît quand la production s'arrête. Le journal n'est pas tout l'homme, mais seulement cette partie de lui-même qui apparaît lorsqu'il ne parvient pas à s'exprimer par une œuvre⁷⁹.

Ces considérations émises par Girard sont aussi valables dans le cadre de cette analyse. Le journal-biographie remplace l'œuvre absente ou insatisfaisante, il meuble les périodes creuses. C'est une tendance de l'époque. Depuis les années soixante-dix et surtout dans les années quatre-vingt, une nouvelle catégorie de professionnels de l'écriture semble avoir vu le jour. Des journalistes, des écrivains souvent en manque de publicité ou d'inspiration, se reconvertissent en interviewers. Ils se mettent à la recherche de l'interlocuteur capable de leur fournir le récit inédit susceptible d'intéresser le public et leur apporter la notoriété qui leur fait défaut. Ces écrivains signent d'ailleurs les souvenirs de ceux qu'ils ont interrogé et reçoivent, à la place de ces derniers, les éloges et les retombées financières.

⁷⁹ GIRARD, Le journal intime, op. cit., p. 512.

Au cours de la période 1962-1980, la presque totalité des romans ont deux niveaux de narration. Quatre des cinq romans du corpus ont permis de vérifier cette hypothèse. Le journal occupe toujours le niveau métadiégétique. Celui qui raconte, c'est celui-là même qui a vécu les événements faisant l'objet de la narration. C'est le diariste. La focalisation interne lui permet de faire ressortir ses perceptions mentales. Il est donc possible de savoir, par ce canal, comment le diariste se juge, quelle est la position qu'il adopte vis-à-vis de ce qui lui arrive.

Nous avons remarqué, cependant, l'apparition d'un autre narrateur qui a réussi à intercepter le journal du diariste. Ce narrateur s'est immédiatement placé à un premier niveau inférieur et a relégué le diariste au niveau second. Il s'est mis à parler longuement du diariste. Il s'est servi pour cela du journal qu'il a découvert. Mais, au fur et à mesure que son récit progressait, il s'est rendu compte que des éléments importants manquaient pour compléter l'histoire et la rendre plus intéressante. Il s'est rapproché de ceux qui ont côtoyé le diariste dans sa vie et son travail. Ces témoignages, relatés selon le mode de focalisation externe, complétaient l'autoportrait du diariste. Celui-ci destinait son journal à un usage personnel, malgré quelques velléités de publication.

Après la compilation de toutes ces données, le narrateur était conscient d'avoir les mêmes traits de caractère, les mêmes idéaux et aspirations que l'autre. La nature du récit a basculé à partir de ce moment. Le narrateur a commencé à prétendre que l'histoire qu'il était en train de raconter était, elle aussi, un journal. Il parlait désormais de lui et du diariste. La parenté d'esprit entre les deux personnages se concrétisait désormais par une interférence des deux vécus. À certains moments, le narrateur était incapable de savoir s'il racontait sa propre histoire ou celle de son modèle. Nous avons constaté néanmoins que si le narrateur parlait de lui, la part de l'histoire qui lui était réservée se plaçait au-dessous de la moyenne exigée dans un véritable journal. En réalité, il n'était que le médiateur chargé de véhiculer et de diffuser le message qu'il avait réussi à intercepter. C'est à lui qu'incombait dorénavant la publication de ce journal particulier.

En un mot, au cours de cette période, le diariste est le plus souvent un individu obscur; mais, toujours, dans le récit, le récepteur de son journal parvient à percer cette opacité. Il se découvre lui aussi par la même occasion.

Nous retenons donc que le journal s'éloigne de ses objectifs originels. Il se rapproche plus de la biographie et de l'autobiographie.

Cette transformation est en rapport avec le milieu de vie des rédacteurs. Dans la société, chaque individu se différencie des autres par sa personnalité propre et par ce qu'il a réalisé. La profession est donc un élément important dans l'acquisition du statut social. La plupart de ces rédacteurs ont du mal à

s'imposer personnellement et professionnellement. En créant une œuvre dans laquelle ils soignent leur image passée et en y juxtaposant la vie de certaines «grandes figures», ils espèrent transcender leurs difficultés et mériter l'assentiment et le respect des autres.

CHAPITRE 6

LES INCIDENCES TEMPORELLES DE LA BIOGRAPHIE ET DE L'AUTOBIOGRAPHIE DANS LE JOURNAL : LE DÉCALAGE ENTRE TEMPS DE L'ÉCRITURE ET TEMPS DE L'HISTOIRE

Généralement pour le lecteur, l'existence du récit se fonde sur l'ordre du passé. Cet ordre est à la fois chronologique et causal. Le lecteur estime qu'avant de lui parvenir par le biais de la lecture, le récit passe par plusieurs étapes. Le récit commence donc à un passé lointain et progresse graduellement pour parvenir au passé proche et parfois même au présent du narrateur.

Nous conviendrons cependant qu'une telle conception est simpliste car elle ne tient compte ni du pouvoir du narrateur sur le déroulement de l'action, ni des expériences temporelles. Elle ne s'applique pas non plus à tous les styles de récit. Certaines techniques narratives sont plus aptes à mieux recréer l'illusion d'un univers narratif linéaire, d'un passé objectivement représenté, que d'autres. Cette illusion est renforcée lorsque la narration intervient après l'histoire.

Toutefois, dans l'ensemble des romans de ce corpus, la narration se place entre les différents moments de l'histoire. Nous allons donc tenter de comprendre comment la narration intercalée, par l'effet qu'elle exerce sur divers aspects du temps et de la voix narrative, influence la structure narrative. Mais avant d'en arriver là, nous allons d'abord relever les principales caractéristiques permettant de reconnaître l'énoncé-discours. Il s'agira de savoir si dans l'énonciation, d'autres personnes grammaticales se sont substituées à la première, si certains temps habituellement secondaires dans le journal deviennent des temps de première importance.

Pour terminer, nous vérifierons si les événements racontés dans le journal sont conformes à l'ordre chronologique ou si au contraire, l'ensemble du récit inclut la présence des anachronies de détail telles que les analepses et prolepses. Si tel est le cas, nous évaluerons leur degré d'apparition, leur étendue et le bénéfice que le rédacteur en tire.

6.1 LE JOURNAL COMME DISCOURS

Dans *Journal à quatre mains*, le pronom *je* constitue la première marque du discours. C'est un *je* interchangeable entre les deux diaristes qui racontent parallèlement dans les colonnes de ce journal. Mais au cours de la narration, cette première personne peut se transformer en troisième personne grâce à un jeu de permutation mentale. Le mardi 18 août, Benoîte est frustrée, par exemple, de ne pas pouvoir mener la vie qu'elle aurait souhaitée. Elle regrette de ne pas être une autre : «Si j'avais été Benoîte hier, née de parents inconnus, je

t'aurais suivie Pasquale.» (*JQM*, p. 70). Mais le plus souvent, cette personne permet à chacune des diaristes de désigner l'autre dans son journal. Le doublement peut se faire aussi à la deuxième personne, mais cette même personne permet aux deux diaristes de s'interpeller mutuellement. Indirectement aussi, *tu* sert à s'adresser à des personnages qui appartiennent à l'histoire mais n'y participent pas verbalement. *Vous* a une fonction similaire : «Ah ! Madame Lepic, heureusement que vous êtes un peu moins redoutable que la légende dont vous vous plaisez à vous entourer.» (*JQM*, p. 24). Enfin, *tu* est employé par les deux diaristes à l'adresse des inanimés. C'est ce qui se passe, par exemple, quand Flora se plaint de la situation dramatique de son pays où certaines filles pactisent ouvertement avec l'ennemi :

Elles leur offraient des oranges et moi j'aurais voulu les larder de coups de fourchettes ces ignobles chiennes en chaleur. Comment ne pas avoir plus de patriotisme ? France adorée, tu es trahie. (*JQM*, p. 43)

En dehors des pronoms, les temps exploités par ce journal sont : le présent et le passé composé. Ce dernier temps est souvent précédé ou suivi de la mention «aujourd'hui» permettant de signaler implicitement le léger décalage entre les faits et leur narration : «[...] aujourd'hui, il m'est arrivé quelque chose de très grave.» (*JQM*, p. 101), «J'adore l'idée d'embrasser la main d'un homme : c'est un geste d'humilité et de tendresse que j'ai accompli aujourd'hui pour la première fois.» (*JQM*, p. 205). Le déictique temporel «aujourd'hui» est une marque de l'énoncé-discours. L'imparfait utilisé ici, est en majorité un imparfait de proximité qui a à peu près une valeur similaire à celle du passé composé. *Le journal de Benoîte* du vendredi 4 octobre, raconte ce qui s'est

passé la veille, après que la diariste ait décidé de dîner à l'extérieur. La narration aurait pu se faire au passé composé, elle est faite à l'imparfait au contraire : «Je n'avais pas confirmé hier que je ne rentrerais pas dîner par une lâcheté qui m'est coutumière. Et pourtant, je savais que ma soirée en serait empoisonnée.» (*JQM*, p. 98).

Comme dans *Journal à quatre mains*, dans *Vendredi*, le journal de Robinson est tenu majoritairement au présent. Chaque méditation faite est la plupart du temps suivie d'un commentaire sur l'écriture et sur le lieu de celle-ci : «Je constate d'ailleurs en écrivant ces lignes que l'expérience qu'elles tentent de restituer non seulement est sans précédent, mais contrarie dans leur essence même les mots que j'emploie.» (*VLP*, p. 54), «Ce que je viens d'écrire, n'est-ce pas ce qu'on appelle «philosophie» ? » (*VLP*, p. 89). L'imparfait s'infilte timidement dans le discours lorsque Robinson recense ses souvenirs. Quant au futur, il annonce parfois une résolution. Il a aussi de temps en temps une valeur d'amorce, c'est-à-dire que le diariste annonce à l'avance qu'il va raconter telle anecdote ou qu'il va revenir sur quelque chose qu'il n'a pas bien détaillé :

Quelle étrange métamorphose ne suis-je pas en train de subir pour que moi, le plus positif, le moins spéculatif des hommes, j'en arrive non seulement à me poser de pareils problèmes, mais apparemment du moins, à les résoudre ! Il faudra y revenir. (*VLP*, p. 89)

En accord avec ces temps, la première personne dirige le discours. Robinson parle tout seul. Tout au plus, il monologue avec son double : «Il verra fatalement un temps où Robinson de plus en plus déshumanisé ne pourra

plus être le gouverneur [...] de plus en plus humanisée.» (VLP, p. 117). Généralement, dans le journal de Robinson, la troisième personne *il* sert à faire allusion à *Vendredi*. Mais pas une fois, ce journal ne rapporte une conversation entre les deux protagonistes.

Dans *Les pleurs*, il est aussi question comme dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* d'un discours monologique. La narration bascule continuellement de la première à la troisième personne. Andréa éprouve souvent le besoin de se détacher et d'observer les événements d'assez loin comme si elle n'était qu'un simple témoin. Il faudrait signaler que le dialogue monologique ne se fait pas exclusivement entre le *je* et le *il*, le *tu* est aussi en relation avec le *je* :

[...] les hommes se sont toujours gardé le beau rôle [...] et elles, les femmes, qu'est-ce qu'elles font quand elles ne font pas ce qu'elles ont toujours fait : elles se libèrent. Tu parles : avocate et chef de chantier, c'est d'un marrant. (LPL, p. 49)

Les mêmes pronoms, c'est-à-dire *il* et *tu* seront de nouveau utilisés pour désigner ou s'adresser à d'autres personnages : «Poète parce que tu es si loin, toi seul pourrais t'approcher de moi si quelque humain le pouvait.» (LPL, p. 349)

En plus de ces pronoms, les temps verbaux permettant à la diariste de raconter sont le présent (pour la plus grande partie) et l'imparfait. Vers la fin du journal, l'utilisation du présent s'accompagne toujours de l'indication du lieu où la diariste écrit. Symboliquement, cela signifie que l'univers de celle-ci se rétrécit :

Cependant, voici la première pièce haute, large, grandement ouverte sur l'air et le soleil [...] c'est ici même, dans ce grand canapé que je déchiffre, par le concours des œuvres des hommes, ce qui est loin des œuvres des hommes. (*LPL*, p. 353)

En dehors du présent, l'imparfait est le second temps en importance dans ce journal. Il sert, comme c'était le cas dans *Journal à quatre mains*, à raconter des événements éloignés dans le temps, ou au contraire proche du moment de la narration. Le futur n'apparaît qu'une seule fois lorsque la diariste délire sur ce qui est, selon elle, sur le point d'arriver. (*LPL*, pp. 354-359). Mais généralement, il a comme dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, une valeur d'amorce : «Grand, brun, fait à merveille [...] Mais n'anticipons pas.» (*LPL*, p. 309).

Par ailleurs, dans *L'île d'un autre*, deux personnages ont l'occasion d'utiliser la première personne en racontant leurs aventures respectives. Laborde d'abord, quand il parle de ses expériences antérieures. Le journal de Mattius est lui aussi rédigé à la première personne, au présent. Plus tard quand ce dernier revient dans l'île et qu'il a l'occasion de s'adresser à Laborde, il le tutoie; ce qui offusque celui-ci. Mais Mattius rétorque que c'est un signe d'amitié. (*LDA*, p. 386). Laborde mime à son tour un dialogue avec Mattius. Il s'imagine devant Mattius qu'il vouvoie lorsqu'il lui explique pourquoi il l'a accosté dans l'île : «J'imaginai, cher LM, que vous déambuliez dans Rennes et que vous étiez frappé, du trottoir [...]» (*LDA*, p. 76). Mais de nombreux passages très narrativisés prouvent que Laborde raconte aussi l'histoire de Mattius aux lecteurs. Mattius est non seulement celui à qui l'on parle, *vous*, mais il devient par la même occasion celui dont on parle, *il*. Ce transfert du *vous* au *il* fait basculer la

narration de l'énoncé-discours à l'énoncé-récit. Cela est d'autant plus vrai que ce *il* s'accompagne toujours du passé simple suivi de près par l'imparfait. Parfois, le passé simple entraîne des incohérences. Tout se passe comme si les événements racontés venaient à peine d'avoir lieu, alors qu'en réalité, ils sont écoulés depuis : «Je mis d'autres vêtements de Laurent avec une certaine gêne ce matin [...]. J'avais l'air d'être habillé par un décorateur.» (LDA, p. 84). En parlant de cette anecdote, le rédacteur aurait dû préciser que c'est ce «*matin* !» À qu'il avait emprunté les vêtements au lieu de ce «*matin*» comme s'il s'agissait d'aujourd'hui. En dehors de ces deux temps, la majeure partie des présents utilisés ici sont des présents de narration et d'écriture : «[...] je m'étends sur le divan du salon [...] je ferme les yeux, déserté. Cela ne fait pas mal. J'ai l'habitude de ces solitudes glacées.» (LDA, p. 118). Laborde n'est plus sur l'île, il peut malgré tout, recréer cette ambiance par la magie de la pensée.

Dans *Les portes de Gubbio*, au contraire, le discours tourne en majorité autour de l'imparfait. Quand S. parle de Kaerner, ou lorsqu'il fait référence à ses propres souvenirs, il utilise ce temps. Le passé simple est presque inexistant. Il n'apparaît qu'en de rares occasions comme par exemple, dans le journal du 14 octobre. Ce jour-là pendant que F. et S. discutent, F. renverse sa boîte de cigares, qu'il tente ensuite de ramasser fébrilement. Curieusement, cet épisode est rapporté en soirée, au passé simple. (LPG, p. 47). Le diariste utilise souvent un temps à la place de l'autre. Au lieu du passé simple, c'est le passé composé qu'il aurait dû employer pour rester dans l'énoncé-discours. Tard dans la nuit du 5 octobre, S. raconte par exemple, qu'il est arrivé en retard

à son rendez-vous avec F. La suite de la narration se fait au présent itératif : «Ils n'ont jamais ce qu'il me faut. Martha entre et sort, elle pose ses mains en coupe autour de la théière moins pour voir si le thé est encore chaud que pour marquer sa réprobation [...] congédie Martha.» (LPG, pp. 33-35). Puis, on passe tout d'un coup à un présent de narration alors que le récit aurait pu se poursuivre au passé composé. D'ailleurs, ce dernier temps est autant utilisé que l'imparfait.

Au niveau des pronoms personnels, il y a, comme ce fut le cas dans *L'île d'un autre*, une utilisation parallèle du *je* et du *il*. Très souvent aussi, la première personne du pluriel se substitue à celle du singulier. Cette situation est courante quand le diariste parle de son corps de métier : «Telle devrait être la musique [...] Car c'est de son impassibilité que nous avons besoin [...]» (LPG, p. 49, «Que pensera-t-on de nos veilles ? » (LPG, p. 53). Il faudrait préciser enfin qu'en dehors du diariste, d'autres personnages disent *je* en livrant leurs témoignages. Ces témoignages sont rapportés par le diariste.

En un mot, dans la plupart de ces journaux, le discours se fait à la première personne. La deuxième personne intervient ensuite grâce au discours rapporté. Les temps les plus employés sont l'imparfait et le passé composé. Le passé simple, suivi de la troisième personne apparaît, quant à lui, surtout dans *L'île d'un autre* où Laborde raconte l'histoire de Mattius.

6.2 LA NARRATION INTERCALÉE

Sans même porter attention à l'instance narrative extradiégétique, on remarque que le *Journal de Robinson Crusoë* est rédigé en narration intercalée. La rédaction se fait chaque jour, en soirée. Robinson mesure son évolution en comparant parfois ses expériences dans l'île avec des situations vécues à York. L'expérience du pain tourne, par exemple, à elle toute seule, autour de trois phases temporelles. Robinson espérait se rapprocher de la civilisation en semant, il y a quelques mois, le blé sauvé du naufrage. Mais, lorsqu'il a devant lui ce blé vanné et moulu, il n'a plus le même engouement qu'au départ. À partir de cette expérience, il se promet de tout thésauriser à l'avenir. Le même principe s'applique quand Robinson compare sa manière de gérer l'île avec celle en vigueur dans la société normative :

Donc, j'ai construit, et je continue de construire, mais en vérité l'œuvre se poursuit, sur deux plans différents et en des sens opposés. Car si à la surface de l'île, je poursuis mon œuvre de civilisation [...] copiée sur la société humaine, et donc en quelque sorte rétrospective, je me sens le théâtre d'une évolution plus radicale qui substitue aux ruines que la solitude crée en moi des solutions originales [...] Il viendra un temps où Robinson désabusé ne pourra plus être le gouverneur et l'architecte d'une cité de plus en plus humanisée. (VLP, pp. 116-117)

Dans *Journal à quatre mains*, il s'agit aussi d'une narration intercalée. Il y a deux instances narratrices qui racontent tour à tour. Le journal est proche du reportage. Le 7 mai 1940, Flora fait des courses. Ces emplettes terminées en après-midi font l'objet de la narration en soirée. Le 12 mai à midi, toute la famille Groult discute de la guerre et de ses horreurs. À l'heure de la sieste, Benoîte médite sur les discussions de ce midi-là. Le 11 novembre, elle est en-

core extasiée par le concert dirigé la veille par Munch. Mais, l'attitude affichée au cours de ce concert par Jean qui l'accompagnait, l'intrigue toujours. Elle ne s'explique pas pourquoi, celui-ci «[...]écoute la musique religieusement, mais avec une tête d'enterrement.» (*JQM*, p. 117). Pendant qu'elle raconte ces faits de la veille, des informations de dernière minute lui parviennent. Elles sont signalées par la mention «ce même soir». Et, la rédactrice au lieu de les ignorer, les note au contraire tout de suite. Le soir, Benoîte apprend qu'il y a eu manifestation d'étudiants cet après-midi. Ces faits ont de l'importance parce qu'ils impliquent indirectement Van Buck que Benoîte déteste parce qu'il poursuit Flora de ses assiduités. Le frère de Van Buck a été arrêté. Cette façon de raconter est aussi courante dans le journal de Flora. L'attitude inverse consiste à raconter immédiatement quelque chose que l'on vient d'apprendre. On s'interrompt un moment et on attend la suite des événements que l'on note après. Le 17 avril 1942, madame Groult, la mère de Benoîte et Flora apprend par Bijou, son amie, que le fils de celle-ci a failli se suicider à cause de Flora. La jeune fille confie son chagrin à son journal après le coup de fil de Bijou. La narration semble s'être momentanément interrompue puisqu'il y a quelques lignes plus loin, la mention «plus tard», suivie de la confirmation que le suicidaire est hors de danger. Ces deux tendances sont constantes vers le milieu et la fin du récit.

Mais si on se penche globalement sur le journal, on est obligé de reparler des conséquences de la double narration et des complications qui en résultent. A priori, on remarque un certain équilibre narratif. Quand l'une des diaristes prend la parole aujourd'hui; le lendemain, c'est l'autre qui a, à son tour,

voix au chapitre. La situation inverse se produit également. Et il arrive que le récit de l'une des diaristes éclipse pendant plus de deux jours celui de l'autre. Et lorsque cette dernière reprend le récit à son tour, la narration régresse au lieu d'évoluer. De nombreux exemples peuvent illustrer cette situation, mais on se contentera de ce qui se passe au début du journal. Le 6 mai, Benoîte entame sa narration. Le 7, c'est au tour de Flora. Les journées du 8 et du 9 mai semblent ne pas avoir été consacrées à la rédaction d'un journal. Le 10 et le 11, Benoîte reprend la narration. Au cours de cette même journée, Flora tient elle aussi un journal. La tendance se poursuit jusqu'au 10 juin. Les 1er, 4, 5, 6 et 7 juin, c'est le journal de Benoîte qui domine la narration; celui de Flora n'apparaît que le 10 juin. Les choses se compliquent ensuite, car au lieu d'évoluer vers le 11 juin, la narration revient aux journées des 8 et 9 juin. Et à partir de ce moment, c'est Benoîte qui raconte. Puis, contre toute attente, la narration revient à nouveau au 10. Cette fois, Flora en reprend les rennes. Au total, deux récits de Flora datent de la seule journée du 10 juin et entre ces deux récits s'interposent ceux de Benoîte. Tout contribue à faire croire que lorsque l'une des héroïnes raconte, l'autre ne lui laisse pas le temps de poursuivre et l'interrompt. Elle s'empare du récit et se met à raconter à son tour. Mais l'autre lui rend la pareille et rattrape son «retard».

Par ailleurs, dans *L'île d'un autre*, la situation est beaucoup plus complexe. Le journal comprend trois articulations principales. La première partie n'est pas titrée. La narration semble se faire quotidiennement du lundi au dimanche. Mais en réalité, on est loin du type de narration classique dans un journal. Ici, les événements de chaque jour ne sont pas racontés quotidien-

nement comme le veut la norme. Les dates qui sont mentionnées en en-tête de chaque journal ne préservent pas le lien existant entre les événements et le moment où ils sont racontés. Dans la première page, par exemple, en-dessous de la mention «lundi», le diariste compile tous les événements s'étant déroulés le 14 mars 1977. La narration ne se fera qu'ultérieurement le 22 avril de cette année. L'objectif de cette partie du journal est de dissocier l'écriture des faits. Gilles Laborde exprime fréquemment son inquiétude de voir l'écriture prendre de l'importance sur l'histoire. C'est ce qu'il appelle «la mémoire de l'île» qu'il veut tenter de faire ressortir :

Je dois constamment faire attention à ce que je ressentais en ce matin du troisième jour et non pas maintenant quand je raconte ce que je ressentais en ce matin du troisième jour.» (LDA, p. 55), «[...]je voudrais vivre maintenant 23 avril, la joie du 23 avril mais je suis trop occupé à retrouver, à ressentir ce que j'ai vécu en cet après-midi du 17 mars. Pour y parvenir [...] je dois constamment repartir du début de cette journée, repasser par tous les événements et pensées de ce jour [...]. (LDA, p. 118)

Tout ce qui survient pendant la recension des faits du 14 mars et qui constitue le présent du narrateur, est oblitéré. L'écart entre le narré et la narration permet à celui qui parle de mieux appréhender le temps passé dans l'île : «Je vois le chemin étroit que j'aurais dû prendre et ne peux peindre que les lacets tortueux que j'ai empruntés.» (LDA, p. 120). Tous les événements de cette partie sont racontés entre fin mars et mai. Gilles Laborde prend bien soin de préciser que les événements qui ont eu lieu sur l'île de l'Albatros sont racontés à Saint-Pourçain.

Quant à la deuxième partie, elle est titrée *Barronnies*. Cet intitulé générique condense non seulement ce qui s'est passé dans ce département, mais aussi toute l'aventure scripturale de Vaison.

Il me semble que je ne puis arrêter de vous parler. Il y a deux temps, celui où j'écris. Voilà. Pour vous, c'est le temps unique, tout est fini, vous pensez que vous n'avez plus rien à apprendre. Pour moi, il reste à cet instant de Saint-Pourçain tout le temps de l'écriture qui est le tempo de la mémoire de l'île et je crois qu'il faut que je vous en parle. (LDA, p. 319)

En lisant cette articulation du récit, on apprend que la partie précédente est un manuscrit. Gilles Laborde est sur le chemin du retour à l'Albatros où il espère présenter sa confession à Laurent Mattius. Outre ce document, il en rédige un autre dans lequel il retrace progressivement toutes les étapes de sa rédaction précédente. Par le biais de ce récit destiné à Mattius, le lecteur se trouve projeté dans l'univers de «l'écrivain». Il y découvre toutes les «recettes» de fabrication de l'œuvre, la mise en mots des événements, l'emploi du temps de l'artiste, toutes les difficultés qu'il a traversées pendant sa création. Laborde révèle, par exemple, comment et dans quelle disposition d'esprit, il a écrit la première page de son histoire. Avant de choisir ce genre d'introït, il en avait essayé d'autres auparavant, sans trop de succès :

Le lendemain matin, sans sortir du lit, j'attrapai mon cahier et j'écrivis : «J'ai rencontré une maison fermée sur une île déserte et j'ai eu envie d'y pénétrer». Et je suis resté sec [...]. C'était sans épaisseur, sans la moindre magie. (LDA, p. 325)

Ce n'est que plus tard qu'il trouve «la matière même du fait» et qu'il écrit : «Lundi 14 mars 1977 [...] En mer, petite houle, ciel gris. La Délie se comporte bien [...]» (LDA, p. 337). Dès lors, le récit est lancé.

Mais il faut attendre l'arrivée de Laborde de l'Albatros pour que l'histoire rejoigne véritablement la narration. Quand il débarque sur l'île, il ne trouve pas Mattius comme il l'espérait. Pendant un moment d'inattention, le manuscrit disparaît. En réalité, Mattius l'a subtilisé et s'est éloigné. Laborde est prisonnier dans l'île. Il recommence un nouveau manuscrit dans lequel il raconte ses expériences scripturales et son incarcération forcée. Quand Mattius revient et se présente à lui, il continue sa rédaction comme si de rien n'était. Le journal de Laborde devient «L'aventure d'une écriture et l'écriture d'une aventure».

À l'instar de *L'île d'un autre*, *Les portes de Gubbio* souscrivent aussi au mode de la narration intercalée. Celle-ci se manifeste d'abord par la pluralité des instances narratrices. S. ne monopolise pas la parole. Il se décrit au contraire comme le point de jonction de tous les vécus parallèles au sien :

Ma tâche à moi, dont la mémoire se nourrit de celle des autres, c'est de dresser la carte de ces tracés, de ces projets interrompus. De là où je regarde, le temps m'apparaît comme un grand territoire [...] Je ne suis la source d'aucun récit : j'en suis le confluent. Je ne prends pas la parole. Je la donne. (*LPG*, p. 231)

Sur le plan personnel, S. est lui-même sujet de la division du temps. Il est toujours partagé entre celui qu'il était avant la rédaction et celui qu'il est devenu. L'interposition du passé pendant la narration est la conséquence de cet écartèlement. Le journal du 9 février dévoile cette confrontation. S. se plaint d'abord des caprices quotidiens de sa mémoire. L'instant d'après, il parle des vacances de Pâques qu'il a passées dans sa jeunesse avec certains de ses camarades d'université. (*LPG*, p. 229).

Il faudrait signaler que la narration se fait de préférence la nuit. En général, S. n'écrit qu'une seule fois; mais parfois aussi, il peut lui arriver de se consacrer à plusieurs reprises à ce journal. Le 9 février, le rédacteur est à sa table de travail. Il rapporte une conversation téléphonique qu'il vient d'avoir avec F. au sujet de ce qui se passe au quartier voisin. C'est d'ailleurs l'une des rares fois où il raconte en pleine journée. En-dessous de ce compte-rendu, la mention «dans la nuit» mise entre parenthèses, signale la seconde reprise du journal qui a lieu quelques instants plus tard.

6.3 LES ANALEPSES INTERNES ET EXTERNES

Pour Girard, la première caractéristique du journal, c'est sa rédaction au jour le jour.

Son auteur est libre d'y mettre ce qu'il veut, dans l'ordre qu'il désire, et même sans aucun ordre. L'étendue de son propos dépend de l'événement, extérieur ou personnel, qu'il y a pu observer, ou désire retenir comme significatif, dans la journée d'hier ou celle d'aujourd'hui⁸⁰.

En observant *Journal à quatre mains*, on remarque effectivement, que les diaristes reviennent de temps en temps sur les anecdotes de la veille. La journée du 14 juin se termine par le récit de Benoîte. Les 15 et 16 juin, aucune des deux rédactrices ne tient son journal. Le 17, Flora reprend son journal. Elle ne dit rien sur ce qui c'est passé la veille et l'avant-veille. Benoîte agit de

⁸⁰ *Ibid.*, p. 3.

façon identique le 18. Elle se contente seulement de rapporter une promenade qu'elle a faite le 17 au soir du côté de Saint-Jean. Le 19, elle raconte que l'arrivée des alliés, annoncée à grandes pompes la veille, n'a pas eu lieu. (*JQM*, p. 37-38). En général, les événements récupérés font partie du récit premier. La durée de leur récupération n'excède pas deux jours.

Par contre, la situation est différente lorsque les diaristes racontent des événements antérieurs au journal. Le plus souvent, c'est Benoîte qui remonte le cours du temps. Ces rappels ne sont jamais fortuits. Ils émergent spontanément durant les périodes de tension. Les événements ont été vécus dans la douleur et au moment où ils sont racontés, cette douleur est toujours intense. Benoîte affirme qu'elle rit plus que tout le monde chaque fois que sa mère fait allusion au jour de sa première communion. Mais la plupart du temps, elle souffre plus qu'elle ne s'égaie. Le soir du 19 août 1940, Benoîte raconte comment sa mère a réagi au cours de la discussion qu'elles ont eue un peu plus tôt. Cette dernière lui a arraché les cheveux. Cet épisode permet de remonter de façon synthétique à toutes les situations antérieures, où l'héroïne a du subir la violence maternelle. Benoîte se souvient, par exemple, de la colère de sa mère, il y a quelques années, dans un restaurant de Lama-lou-les-Bains. (*JQM*, p. 71). Cette analepse est itérative comme celle qui fait mention d'Haron l'Égyptien (*JQM*, p. 78-79).

De temps en temps, Robinson fait des incursions dans le passé, même s'il n'est pas aussi nostalgique que Benoîte. Il se rappelle surtout qu'au début de son naufrage, il vivait dans un état transitoire. La solitude commençait à le

gagner mais la présence de ses compagnons disparus continuait de le hanter. Il flottait nébuleusement entre le passé et l'avenir. Tenn le chien du capitaine, s'enfuyait à sa vue parce qu'il ne le reconnaissait plus. Plus tard, en se promenant dans la jungle, il croit être fou. Il a eu l'impression d'être tout d'un coup catapulté chez lui dans le vestibule de la maison paternelle :

J'ai lutté un moment contre l'invasion d'un souvenir d'une impérieuse douceur, puis je me suis laissé couler dans mon passé, ce musée désert, ce mont vernissé comme un sarcophage qui m'appelle avec tant de séduisante tendresse. (VLP, p. 55)

Il s'est rendu compte, par après, que l'illusion d'être chez lui était entretenue par les plants de térébinthe qui poussaient dans cette forêt. En préparant son pain, il devient, une fois de plus, l'objet de la mémoire involontaire. Il se revoit à dix ans : «En pétrissant ma pâte [...] j'ai fait renaître en moi des images oblitérées par le tumulte de la vie, mais que mon isolement contribue à exhumer.» (VLP, p. 80). Robinson perçoit sa réclusion comme l'accomplissement d'un destin amorcé dans l'enfance :

La solitude est un vin fort. Insupportable à l'enfant, elle enivre d'une joie âpre l'homme qui a su maîtriser [...]. Ne serait-ce pas que Speranza couronne un destin qui s'est dessiné dès mes premières années. La solitude et moi, nous nous sommes rencontrés lors de mes longues promenades [...] et aussi quand je m'enfermais jalousement dans la librairie de mon père [...]. (VLP, p. 84)

Comme Benoîte, dans *Journal à quatre mains* ou Robinson dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Gilles Laborde se souvient continuellement du passé. Quand il s'endort dans la chambre verte, il ressent des sensations analogues à celles qu'il avait ressenties autrefois dans un hôtel de Calabre. Il avait pénétré dans la chambre récemment occupée par deux jeunes filles :

Installé à leur place et me saisissant des oreillers, je respirais leur parfum de joues pour réinventer leur vie. Je me glissai dans leur baignoire où il restait bien quelques fragments de leurs peaux [...]. (LDA, p. 12)

Le sentiment d'exaltation qu'il ressent ensuite dans l'île, lui fait penser à d'autres débarquements : «À douze ans, en vacances à Saint-Malo, j'étais allé à pieds à marée basse sur le Grand-Bé.» (LDA, p. 31). Il s'était fait battre à son retour le lendemain à la maison. Mais il a retenté l'expérience cinq ans plus tard.

En poursuivant ses recherches du côté de la bibliothèque, il se sent coupable. Pour chasser le sentiment de culpabilité qui l'étreint, il se met à contempler des fleurs. Et : «C'est alors que dans la nuit du jardin, je cherchais en moi le souvenir de floraisons [...]. J'étais celui qu'on ne voyait plus, l'effacé, le classé pour toujours dans sa cage universitaire.» (LDA, p. 37). En prenant un bain dans la baignoire aux pattes de lion, Laborde a le souvenir de celle qu'il utilise dans son appartement de Rennes. En découvrant les talons de chèque de Mattius, Laborde déduit que celui-ci ne peut être qu'une personne très importante, sans quoi il n'aurait pas dépensé autant d'argent. Tout d'un coup, il se souvient du comportement de la crémillère de son quartier qui l'a reconnu à la télé. L'attitude de la crémillère à son égard avait complètement changé. Sans comprendre le fond de l'entretien télévisé, elle avait conclu qu'il ne pouvait qu'être une sommité universitaire et le lui a avoué. En se souvenant de cet épisode, il finit par reconnaître que ses conclusions sur Mattius sont aussi hâtives que celles de cette femme (LDA, p. 100). Enfin, le sixième jour de son séjour dans l'île, Laborde est de nouveau étendu dans le lit de la

chambre verte. Il contemple des photos. La vue de celles-ci déclenche tout un flot de souvenirs. De toutes les femmes qu'il a aimées, Carole est celle qui l'a le plus marqué :

Dans la chambre verte, je fus bien mordu par quelques éclats de pensées tristes sur la solitude, sur ma laideur passée, mais toutes ces images qui défilaient ne détruisaient pas mon bonheur de larve chaude [...]. Une image me traversa l'esprit et le corps, celle de Carole, étudiante, une des trois femmes vraiment belles que j'ai rencontré dans ma vie. (LDA, p. 192)

Au milieu du récit, Laborde qui a peur d'ennuyer le destinataire, prétend que les allusions au passé dépendent non pas de lui mais des caprices de la mémoire involontaire : «J'imagine que ces mémoires jamais sollicitées, s'ennuient et profitent de cet instant où le cerveau n'est pas dirigé pour se hisser un instant à la lucarne de la perception» (LDA, p. 238).

Parallèlement, dans *Les portes de Gubbio*, les rétrospections sont de plusieurs ordres. Une bonne partie de la narration est d'ailleurs consacrée à celles-ci. Il va falloir d'abord prêter attention aux analepses qui renvoient au passé du héros, et ensuite à celui du diariste. Le journal de S. débute le 2 octobre 1966. Ce jour-là, il est uniquement question de ce qui se passe dans la journée à la galerie d'art. Le lendemain, au contraire, la narration porte essentiellement sur une tentative de suicide avortée, il y a quelques années. Egon Kaerner le héros, avait à peine quarante ans et voulait mettre fin à ses jours (LPG, p. 32-32). Grâce aux révélations du domestique, les différentes étapes de la vie de Kaerner sont ensuite recensées. De fil en aiguille, on apprend que Kaerner percevait une rente misérable après avoir été dépossédé de sa

maison par l'État. Il était impossible de le voir, de lui parler car la pièce qu'il occupait était perpétuellement sous surveillance. Avant de quitter sa maison, Kaerner vivait déjà sous séquestre. Il ne sortait plus de la maison, n'allumait presque plus, se contentait de la lumière reflétée par le poêle. Il se plaignait quand Louis entrouvrait les volets. C'est à partir de ce moment qu'il a commencé par être assailli par «la note». Il tendait l'oreille à son domestique plusieurs fois par jour en lui demandant s'il n'entendait pas lui aussi cette rengaine : «Elle n'est même pas juste, elle chevrote, elle hésite, et elle siffle [...]» clamait-il sans cesse (*LPG*, p. 67). Kaerner a fini ses jours dans un hôpital, oublié de tous. Mais avant de connaître cette fin tragique, il avait été des années durant un compositeur de génie. Le rédacteur reprend les étapes de cette carrière. Il se sert pour cela des informations reçues par le canal de Clara. Egon Kaerner était un être envoûté par la musique. Il entourait son œuvre d'une aura de mystère. Il sentait l'urgence de composer parce qu'il n'était plus très jeune. Dès que quelques notes l'inspiraient, il les exécutait immédiatement. Il détestait les petites œuvres. La médiocrité l'irritait. Mais paradoxalement, «[...] les grandes [œuvres] lui faisait sentir cruellement, tout ce qui le séparait du véritable génie» (*LPG*, p. 184). Il était rigoureux envers lui-même et, cette rigueur n'épargnait pas non plus ses élèves. Il se levait plusieurs fois dans la nuit pour composer, interrompait ses repas pour ne pas laisser échapper l'inspiration du moment. Il ne supportait pas, par conséquent, que quelqu'un bâcle autant d'heures de travail (*LPG*, p. 186).

Il faudrait signaler que toutes les informations reçues par le rédacteur sur son héros sont en elles-mêmes rétrospectives. Elles sont assujetties à

d'autres qui sont postérieures et font office de récit premier. Kaerner est mort, Clara parle de lui à S. au passé. Le compte-rendu de cette entrevue n'apparaît pas à son tour au moment où il a lieu en 1952. Elle est rapportée rétrospectivement dans le journal, en novembre 1966. Nous avons là l'exemple de deux analepses externes emboîtées l'une dans l'autre.

Après avoir raconté la vie du héros, le rédacteur se penche sur son propre passé. On constate ensuite que les deux existences sont unies par un lien étroit. S. termine ses études à la fin de la deuxième guerre mondiale. À sa sortie du conservatoire, il refuse d'occuper un emploi pour se consacrer exclusivement à la musique. Il collabore néanmoins à une revue musicale sans grande audience. Parallèlement, il enseigne à l'Institut National d'Art. A priori, il lui semblait que cet emploi ne nuirait aucunement à son attachement pour la musique. En juin dernier, il a cependant demandé un congé pour pouvoir se consacrer entièrement à son art. Cependant, en refaisant le bilan de sa vie, il s'est rendu compte qu'il n'avait pas l'inspiration requise pour composer de la musique. Il s'est alors souvenu de sa lointaine fascination pour Kaerner. L'analepse faisant état de cette prise de conscience est mixte. Sa portée est externe mais son amplitude rejoint et dépasse le point de départ du récit premier. S. se souvient de l'existence de Kaerner en juin 1966. En octobre, il commence à parler de lui et jusqu'à la fin du journal, il ne cessera de juxtaposer sa vie présente et passée à celle de son héros :

Quoiqu'il arrive, j'attends. Je m'assieds devant cette table, et j'attends. Quelque chose vient, ou fait retour, c'est selon, appelé par le récit d'un événement récent et les associations que celui-ci a fait naître [...] Je comprends alors que l'événement lui-même n'est

plus que le prétexte qui m'oblige à m'asseoir à ma table ou qui me justifie à mes propres yeux. (*LPG*, p. 162)

Par la suite, ce point de vue se confirmera plus d'une fois. C'est là qu'entrent en jeu les analepses à vocation comparative. Ce type d'analepses était déjà fréquent dans les premiers journaux analysés. Le 14 octobre, S. raconte qu'au cours de la journée, il a rendu visite à son ami F. Celui-ci tentait de garder sa dignité en ramassant une boîte d'allumettes qu'il avait répandues maladroitement sur le sol :

Il était rouge, le cou tendu [...] et je n'osais pas le regarder ni m'interrompre. Et il aurait encore moins aimé que je tente de l'aider. Quand il eut fini, il se redressa avec effort, et me sourit, une satisfaction rogue était peinte sur son visage. (*LPG*, p. 47)

Cette victoire arrachée à la «[...] désobéissance croissante du corps», rappelle au rédacteur le combat de sa propre grand-mère contre la vieillesse. Au cours de leurs promenades dans le bois, elle s'efforçait d'atteindre le haut de la colline la première. Parvenue au sommet, elle hélait tout le monde d'une voix enjouée qui cachait mal son essoufflement. Mais personne n'était dupe pour ne pas le remarquer (*LPG*, pp. 47-48).

Quelques jours plus tard, lors d'une visite chez le même F., S. croit déceler dans le visage de Martha, la domestique de ce dernier, une lueur identique à celle qui traversait le visage de sa mère quand son père rentrait tard le soir (*LPG*, p. 97).

Enfin, plusieurs analepses s'inscrivent à proprement parler au niveau du récit premier. Le récit revient fréquemment sur ses traces. De nombreux

exemples permettent d'illustrer cette situation. Comme à l'accoutumée, le 20 au soir, S. refait le bilan de sa journée. Le 22, il commente une phrase des notes, sans date, de Kaerner sur l'âme de la musique. Le 23, il fait allusion au report du procès des grévistes en essayant de trouver les raisons qui ont conduit le gouvernement à ajourner le jugement des émeutiers, il se souvient avec conviction qu'un incendie a eu lieu, la semaine dernière à l'ancienne briquerie. Il se rappelle du même coup que ce jour-là, il a entendu pendant longtemps les sirènes de camions de pompier et d'ambulances. Pour lui, les blessés transportés par les ambulanciers avaient un lien direct avec l'incendie (*LPG*, p. 52). Le 18, il s'était déjà posé des questions sur ceux qui avaient été transportés la veille à l'hôpital sous les hurlements des sirènes. Il n'avait pas réussi à se renseigner; ce n'est que plus tard, qu'il a pu vérifier. Plus d'un mois après, S. reparle de ces mêmes insurgés qui habitent au nord de la ville près de l'ancienne briquerie. Aux dernières nouvelles, il y aurait cette fois des morts, suite à un prétendu éboulement de terrain. Il revient à nouveau sur ces faits après une entrevue avec un officiel du «palais du favori» (*LPG*, p. 82). S. se plaint de son obsession pour tout de ce qui se passe autour de lui. Mais cela ne l'empêche pas pour autant de ressasser le même événement jusqu'à ce qu'il obtienne une réponse. Malgré toutes les tentatives de son ami F. pour le détourner de ce qui se déroule à l'extérieur pendant qu'ils parlent, tout ce qui se passe au quartier nord continue à l'intéresser :

Pour couper court à toute allusion aux événements récents et rompre avec l'habitude épuisante qui s'est emparée de nous tous ici de commenter à l'infini le vrai, le faux, le probable, le possible, sans espoir de vérification immédiate, F. m'a montré de nouvelles acquisitions. (*LPG*, p. 55)

Une fois de plus, on constate que les journaux de cette période recourent aux deux formes principales d'analepses. Tout est seulement une question de degré. Les rédactrices du *Journal à quatre mains* et Robinson dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* refont de temps en temps le bilan de leur vie antérieure. Mais tous se concentrent plus sur leur quotidien et tentent, le cas échéant, d'intégrer plus tard des faits qui leur échappaient au moment de la narration. D'autres journaux comme *L'île d'un autre* ou *Les portes de Gubbio* accordent une importance égale au passé et au présent.

À la fin de ce chapitre sur le temps, on constate que le journal est toujours conforme à l'énoncé-discours. Cette hypothèse est vérifiable à partir des personnes grammaticales et des temps. Le même diariste raconte alternativement à la première et à la troisième personne. Cette «stratégie» est imposée par l'enjeu principal du récit. Dans le corpus précédent, on a constaté que la troisième personne *il* était une figure à laquelle le diariste faisait constamment allusion. Dans ce corpus-ci aussi, la troisième personne acquiert de l'importance parce que l'histoire rapportée dans le journal, avant d'être celle du diariste est d'abord celle d'un autre personnage. Et ce dernier a l'opportunité de devenir, à son tour, un *je* dans l'échange linguistique. C'est pour cette même raison qu'en cours de narration, la synthèse de ce *je*, de ce *il*, se concrétise par l'émergence d'un *nous* assimilant le sujet et l'objet de l'énonciation.

En ce qui concerne les temps du discours, on constate que la narration s'appuie toujours sur le passé composé, le présent et l'imparfait. Néanmoins, l'emploi du passé composé et surtout du présent, est inférieur à celui de l'imparfait. Ce dernier temps joue sur deux plans, à un niveau plus restreint, il lui arrive comme dans le cas du passé composé, d'exprimer un passé rattaché au présent du diariste. À un niveau plus étendu, l'imparfait permet surtout de mettre en évidence le décalage qui existe entre les événements et le «moi - ici - maintenant» de l'énonciateur.

Toutefois, il faut préciser que tous les temps qui entrent en jeu pour déterminer la notion de discours, sont aussi exploités dans la narration intercalée. Le diariste écrit plusieurs fois dans la journée. La narration ne tourne plus essentiellement autour de ce qui s'est passé la veille ou dans la journée. D'autres événements plus ou moins éloignés viennent s'interposer au moment où le diariste écrit. Ces événements ont de plus en plus tendance à prendre de l'importance.

Sur le plan purement chronologique, il faut reconnaître qu'il est impossible à n'importe quel récit de ne pas revenir en arrière. Cependant, certains récits comme le journal exigent une certaine dose de modération dans l'évocation du passé. Dans ce corpus, on a remarqué que le diariste raconte parfois les événements avec un léger retard. L'apparition de nouveaux indices au cours de la narration l'amène souvent à réviser ce qu'il a écrit auparavant. Cette révision implique naturellement qu'une même anecdote soit racontée

deux ou plusieurs fois. Sauf exagération, il n'y a aucune infraction à l'ordre temporel lorsque le diariste revient en arrière.

Par contre, la situation est inverse lorsqu'il ne s'agit plus de renversement de points de vue ou de simples reprises. Les analepses externes se substituent aux analepses internes complétives et répétitives. Et à partir de ce moment, le temps du journal se relâche progressivement pour faire place à celui de la biographie et de l'autobiographie. Le diariste devenu autobiographe, remonte l'ordre du temps au fur et à mesure qu'il avance, il replonge de plus en plus profondément dans le passé. Sa situation devient similaire à celle d'un prospecteur ou d'un archéologue qui rencontre au cours de ses fouilles, d'abord des terrains récents avant d'aboutir aux plus anciens. Le rédacteur retranspose la vie antérieure de son modèle et la sienne propre dans le récit. Le présent éclaire le passé. L'écriture exprime constamment la relation entre le *moi* d'autrefois qui a vécu les faits et le *moi* d'aujourd'hui qui les rapporte.

En gros, lorsque le rédacteur prévoit et recense les événements, il fait évoluer l'histoire. Mais lorsque les retours en arrière sont exploités à grande échelle, comme c'est le cas ici, un écart s'opère entre le temps de l'écriture et celui de l'histoire. Le rédacteur a connu un temps pour vivre et en choisit un autre pour raconter.

CONCLUSION

On a trop souvent prétendu que le journal était un genre sans normes. C'est une assertion paradoxale car si le journal est reconnu comme genre, c'est qu'il répond obligatoirement à des critères permettant de le normaliser, de le spécifier par rapport à d'autres types de récits. C'est d'ailleurs le respect ou la transgression de ces normes qui permettent de vérifier le degré d'évolution du journal.

Au départ, le journal se présente comme une suite de fragments portant en en-tête, une date plus ou moins précise. Ces fragments se succèdent dans l'ordre chronologique à intervalles variés. L'inscription des dates, le style relâché et décousu sont les premières marques formelles qui sautent aux yeux du lecteur. Ensuite, viennent la narration à la première personne et l'absence de destinataire. La narration à la première personne laisse supposer une identité commune entre le narrateur-scripteur et le héros. Par conséquent, la focalisation interne sur le narrateur est en même temps une focalisation sur le héros. À l'origine, le diariste est le seul et l'unique lecteur de ses confidences. L'intimité du journal tient au fait qu'il est secret. Le diariste ne destine pas son do-

cument au public. Il n'y parle pas aux autres mais s'adresse à lui-même. Il n'y a ni échange ni désir de communication avec autrui. Le caractère privé est encore renforcé par le fait que le diariste ne confie pas ses notes à l'imprimeur. Le rédacteur tient son journal pour consigner les événements de sa vie de tous les jours, pour ne pas oublier, pour juger ou pour se rendre compte. De nombreuses raisons peuvent motiver la relecture du journal. Le diariste va se relire, soit pour réévaluer les étapes de son évolution, soit pour corriger une information.

D'autre part, le journal est rédigé «au jour le jour». Selon une interprétation littérale, la mention «au jour» fait allusion au temps de la narration, «le jour» à celui de l'histoire. Ensemble, les deux termes renvoient à une séquence quotidienne qui enferme en elle l'unité temporelle d'un petit récit rétrospectif (d'une rétrospection de moindre envergure, de moins d'une journée). Lorsque la séquence est fragmentée par le retour au présent de la narration, on parle alors de la narration intercalée. Au sens large, le terme «au jour le jour» connote donc la quotidienneté du journal. C'est un compte-rendu dépourvu d'art, qui ne s'impose que de respecter le calendrier, la datation, la fragmentation, la narration intercalée. Puisque le journal est une écriture ancrée dans la réalité de tous les jours, il est logique de la situer temporellement et spatialement au début de chaque tranche quotidienne. Comme la durée de chaque notation est limitée, le texte finit par former un ensemble de fragments plus ou moins courts. La distance entre le moment de l'histoire et celui de la narration est très réduite, elle peut entraîner une rencontre des deux moments, où le premier rejoindra le second, où la narration sera elle-même narrée.

Dans ses notes, le diariste fait des commentaires et des allusions à son journal, il écrit qu'il l'a relu.

Lorsqu'on observe globalement cette analyse, on constate que si certains traits spécifiques du journal tentent de subsister, d'autres en revanche, disparaissent ou se modifient. Ceci s'explique par le fait que le journal a de plus en plus tendance à emprunter les traits d'autres sous-genres du roman. Au cours de la première période, par exemple, il est question de journal. Le diariste monopolise effectivement la parole en dévoilant ses expériences personnelles. Mais, en cours de narration, on remarque un phénomène inhabituel (ce phénomène sera de plus en plus fréquent au cours des deux périodes suivantes). Un niveau secondaire apparaît dans la narration. Le diariste n'est plus le seul à raconter dans son journal. Un autre personnage le seconde. Lorsque le diariste reprend la narration, le ton, la nature et les enjeux du récit ne sont plus les mêmes. Le document rédigé n'est plus uniquement un compte-rendu des jours ou un baromètre de l'évolution intérieure. Il devient au contraire un réceptacle de la sincérité, une confession. À chaque acte d'écriture, le rédacteur essaie de dévoiler ce qu'il y a de plus secret et intime en lui. Même les épisodes les plus honteux, les plus obscènes et répréhensibles de son existence sont révélés pendant la rédaction. Le but de cet exercice douloureux est d'abord de réconcilier l'individu avec lui-même, avec les autres et parfois avec Dieu.

Au cours de la deuxième période, les mutations se poursuivent. Le diariste proclame de façon solennelle qu'il tient un journal. Mais l'écriture n'est

pas conforme à ses intentions. Le récit oscille dans une direction opposée. Il se rapproche plutôt des mémoires. Contrairement aux journaux de la période précédente qui étaient composés de deux niveaux narratifs et donnaient lieu à une focalisation variable, ceux de cette période, n'en ont qu'un. Mais le rédacteur qui raconte son histoire peut aussi y inclure celle d'un autre personnage. Il n'y a plus qu'un point de vue, le rédacteur est souvent enclin à confondre les deux histoires. Dans ces mémoires, le scripteur se livre à une entreprise de reconstitution et de reconstruction des expériences antérieures. Mais ce travail de reconstitution est souvent ardu, incertain et désordonné. Il est sujet aux caprices de la mémoire. Si le rédacteur se souvient de certains faits sans problèmes, bon nombre d'autres sont, soit déformés, soit oubliés pendant la remémoration. L'entreprise est par contre plus facile lorsque le rédacteur ne se préoccupe plus de relater tous ses souvenirs dans les détails. Dans ce cas-ci, il s'agit d'un bilan, il y a une sélection qui se fait au préalable et le rédacteur sait d'avance ce qu'il dira ou ne dira pas. De cette façon, le récit semble plus organisé.

Enfin, au cours de la troisième période, la métamorphose continue. Au départ, un individu rédige jour après jour son journal. Il fait le compte-rendu de ses perceptions mentales. Le journal n'est pas destiné à être connu des tiers. Mais pourtant, il est intercepté par quelqu'un qui décide de s'en servir pour produire un document. Le document en question est sensé être, lui aussi, un journal. Mais ce récit est d'abord une biographie. Elle est conçue à partir du journal du diariste et des informations collectées auprès des proches de ce dernier. Le biographe dispose de détails complets sur la naissance, les condi-

tions d'existence, la carrière et la mort du modèle. Grâce à toutes ces données, il peut faire l'apologie du modèle et l'immortaliser.

Cependant, en cours de rédaction, l'identité du récit change encore une fois. La biographie devient une autobiographie. Le scripteur qui se reconnaît en son modèle, entreprend dorénavant de raconter son itinéraire personnel.

Mais alors qu'au niveau formel, l'évolution se fait dans trois directions : confessions → mémoires → autobiographie, on remarque qu'au niveau temporel la situation est identique d'une période à l'autre. Il y a de part et d'autre un décalage constant entre le moment de la narration et celui des événements racontés. Apparemment, il n'y a là aucune évolution. Mais en réalité, un changement s'est opéré aussi de ce côté. Le temps du journal, tel qu'il est défini par les théoriciens de la littérature, est différent de celui révélé par nos découpages périodiques. Malgré tous les efforts entrepris par les rédacteurs pour annoter les anecdotes quotidiennes, le moment de la narration ne coïncide plus toujours avec celui des événements. Cette inadéquation s'explique par le fait que le journal emprunte des formes génériques opposées certes dans leur esprit et objectifs, mais identiques dans leur traitement de la temporalité. Les confessions, les mémoires et l'autobiographie sont tous des récits rétrospectifs. Les mutations temporelles existent mais passent inaperçues à cause de cette similarité. Dans les deux premiers genres, l'aveu et le bilan sont toujours postérieurs aux événements. Dans l'autobiographie aussi, le rédacteur a suffisamment pris du recul par rapport à ses souvenirs quand il décide de les raconter. Étant donné que tous ces récits rétrospectifs influencent majoritairement le

journal, il est normal que leur temporalité contamine et transforme celle du journal.

Il résulte donc de cette analyse qu'au cours du XX^e siècle, le journal subit des transformations en empruntant les voies d'autres genres de la littérature intime. Cette évolution peut s'expliquer historiquement. Puisque le journal est une sous-catégorie du roman, il est possible que comme tel, il ait suivi la courbe évolutive de ce dernier. Les mutations subies par le roman contemporain sont cependant trop diverses et trop incohérentes pour qu'on puisse en faire une description exhaustive. Néanmoins, nous rappellerons brièvement certaines modifications techniques (problèmes d'architecture, de langage, de contenu et de temps) entreprises dans le roman depuis Proust.

Au début du siècle, le roman n'est qu'une analyse, une reproduction du réel. C'est une étude de mœurs présentée par un conteur expérimenté. Avec Proust et plus tard avec les théoriciens du nouveau roman, il devient l'œuvre d'un créateur. C'est «une composition», un amalgame d'impressions, de sensations et d'expériences. Le roman ne rapporte plus l'histoire d'un héros dans un univers donné, défini; il exprime, au contraire, les déformations et les fluctuations du monde devant les yeux du héros. L'homme n'est plus défini par rapport au monde. C'est lui qui remet le monde en question.

Par ailleurs, dans le roman classique, le temps est toujours un temps narré, un temps d'historien. Le roman moderne remet en question cet ordre temporel. Au lieu d'être dirigé du passé vers un aboutissement présent où se

résume et s'arrête l'histoire, le roman flotte désormais dans une série de perspectives temporelles. Au lieu de suivre une trajectoire bien tracée, le temps romanesque devient un labyrinthe.

En définitive, on peut penser comme Oura Yassussuké⁸¹ que :

[...] le journal s'aligne pour sa modeste part parmi les différentes tentatives de transgression et/ou de transformation des normes classiques qui se sont multipliées au XX^e siècle : mise en cause du «il» [...], ébranlement de la construction du sens qui est celle d'un univers autarcique, rupture du langage narratif affranchi de tout signe affectif existentiel [...].

L'évolution du journal se fait par emprunt et par fusion. Certains détracteurs verront là, une confirmation de l'hybridité et de la bâtardise du journal. Mais avant d'être reconnu, le roman n'était-il pas lui-même considéré jusqu'au XVIII^e siècle comme un genre hybride et vulgaire ?

⁸¹ YASSUSSUKÉ, Oura, Introduction aux romans journaux français, Université de Paris VII, juin 1986.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus d'étude

- Bernanos, Georges, Le journal d'un curé de campagne, Paris, Plon, 1936, 366 p.
- Butor, Michel, L'emploi du temps, Paris, Éditions de Minuit, 1956, 502 p.
- Camus, Albert, L'étranger, Paris, Gallimard, 1942, 186 p.
- Cholodenko, Marc, Les pleurs ou le grand œuvre d'Andréa Bajarsky, Paris, Hachette, 1979, 379 p.
- Colette, Claudine s'en va, édition originale, Allendorf, 1903; Paris, Albin Michel, 1957, 187 p.
- Duhamel, Georges, Journal de Salavin, Paris, Mercure de France, 1926, 247 p.
- Genet, Jean, Le journal du voleur, Paris, Gallimard, 1949, 286 p.
- Gennari, Geneviève, Journal d'une bourgeoise, Paris, Grasset, 1959, 268 p.
- Gide, André, Les faux-monnayeurs, Paris, Gallimard, 1925, 378 p.
- Gracq, Julien, Un beau ténébreux, Paris, José Corti, 1945, 201 p.
- Groult, Benoite et Flora Groult, Journal à quatre mains, Paris, Denoël, 1962, 443 p.

- Jouve, Pierre-Jean, Paulina 1880, édition originale, 1925; Paris, Mercure de France, 1964, 253 p.
- Larbaud, Valery, Journal de A.O. Barnabooth, édition originale, 1913; Paris, Gallimard, 1963, 346 p.
- Mauriac, François, Le nœud de vipères, Paris, Bernard Grasset, 1933, Collection «Le livre de poche», 287 p.
- Mirbeau, Octave, Journal d'une femme de chambre, édition originale, Fasquelle, 1900; Paris, Flammarion, 1983, 386 p.
- Perry, Jacques, L'Île d'un autre, Paris, Albin Michel, 1979, 391 p.
- Sallenave, Danièle, Les portes de Gubbio, Paris, Hachette, 1980, 307 p.
- Tournier, Michel, Vendredi ou les limbes du Pacifique, édition originale, 1967; Paris, Gallimard, 1972, 281 p.

2. Articles et ouvrages sur le journal intime

- Abbou, André, «Les paradoxes du discours dans L'étranger», Albert Camus 2 dans Revue des Lettres modernes, no. 212-216, 1969
- Anzieu, Didier, «Auto-analyse et connaissance de soi», Psychologie française, 1958, 2, pp. 122-127.
- Aragon, Louis, «Dossiers de presse du journal», Bulletin des amis d'André Gide, vol. 13, no. 74-75, 1987, pp. 56-62.
- Aragon, Louis, «Dossiers de presse du journal», Le roman d'André Gide, Bulletin des amis d'André Gide, vol. 13, no. 68, 1985, pp. 54-60.
- Barrier, M.-G., L'art du récit dans L'étranger, Paris, A.G. Nizet, 1962, 109 p.
- Beaujour, Michel, «Autobiographie et autoportrait», Poétique, no. 32, novembre 1977, pp. 442-458.
- Bertaux, Daniel, Histoires de vies ou récits de pratique ? Méthodologie de l'approche biographique en sociologie, rapport Convention Cordes, tome II, mars 1976, 224 p.
- Blanchot, Maurice, L'espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955, 294 p.
- Boros Azzi, Marie-Denise, La problématique de l'écriture dans Les faux-monnayeurs d'André Gide, Paris, Lettres modernes, 1990, 136 p. collection Archives des Lettres modernes, no. 244.
- Bourcier, Elisabeth, Les journaux privés en Angleterre de 1600 à 1660, Paris, Publications de la Sorbonne, 1977, 496 p.

- Bowman, Franck Paul, «Le journal intime et ses formes littéraires», Acte du Colloque de septembre 1975, Revue d'histoire littéraire de la France, vol. 82, no. 3, 1982, pp. 499-501.
- Brunetière, Ferdinand, «La littérature personnelle», in Questions de critique, Paris, Calmann-Lévy, 1897, pp. 211 et S9.
- Burgos, Martine, «Sujet historique ou sujet fictif : le problème de l'histoire de vie», Information sur les sciences sociales, XVIII, no. 1, 1979, pp. 27-44.
- Calle-Gruber, Mireille, «Le journal intime et destinataire textuel», Poétique, no. 192, 1983.
- Chapelan, Maurice, Anthologie du journal intime, avec une introduction (pp. 1-48) et des notices, Paris, Laffont, 1947, 643 p.
- Coirault, Yves, «Autobiographie et mémoires (XVII-XVIII^e siècles), ou existence et connaissance de l'autobiographie», Revue d'histoire littéraire de la France, no. 6, 1975, pp. 937-953.
- Cru, Jean Norton, Du témoignage, J.J. Pauvert, 1966, 192 p.
- Del Litto, Victor, Stendhal et les problèmes de l'autobiographie, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1976, 166 p.
- Didier, Béatrice, «Le secret du journal», L'arc d'Aix-en-Provence, no. 88, 1983.
- Didier, Béatrice, Le journal intime. Paris. PUF, 1976, 205 p.
- Doiron, Normand, «Le temps libre journal et vertige», Études françaises, vol. 20, no. 3, 1984, pp. 51-63
- Dominique, Marie, Création littéraire et autobiographie - Rousseau, Sartre, Paris, Pierre Bordas et fils, Éditeurs, 1994, 79 p.
- Dutourd, Jean, «Du journal intime» in Le complexe de César, Paris, Laffont, 1946, 238 p., Manifeste I, pp. 141-153.
- Fitch, Brian, Narrateur et narration dans L'étranger d'Albert Camus, Archives des lettres modernes, no. 34, Paris, Lettres modernes, 1960, 48 p.

- Gagnon, Jean-Claude, Le roman sous forme de mémoires et le problème de la connaissance de soi dans Le paysan parvenu de Marivaux, thèse de maîtrise, Université Laval, 1972, 104 p.
- Genette, Gérard, «Le journal, l'antijournal», Poétique, no. 47, Seuil, septembre 1981, pp. 315-322.
- Gide, André, Le journal des faux-monnayeurs, Paris, Gallimard, 1927, 127 p.
- Gille, Pierre, «Roman et histoire d'après le journal d'un curé de campagne» Revue des lettres modernes, no. 771-776, 1986, pp. 43-53.
- Girard, Alain, «Évolution sociale et naissance de l'intime», in Intime, intimité, intimisme, Colloque de l'Université de Lille (juin 1973), Éditions Universitaires, 1976, pp. 47-55.
- Girard, Alain, Le journal intime, Paris, PUF, 1986, Collection Dito, 638 p.
- Gusdorf, Georges, «De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire», Revue de l'histoire littéraire de la France, 1975, pp. 957-994. Paris, PUF, 1948, 500 p.
- Gusdorf, Georges, La découverte de soi, Paris, PUF, 1948, 500 p.
- Gusdorf, Georges, Les écritures du moi, Paris, Éditions Odile Jacob, 1921, 421 p.
- Harel, Simon, L'écriture réparatrice : le défaut autobiographique - Leiris, Crevel Artaud, Collection Théorie et Littérature, Montréal, XYZ éditeurs, 1994, 231 p.
- Hébert, Pierre, «Fragments de journaux intimes» dans Le roman québécois depuis 1960, Sainte-Foy, PUL, 1992, 318 p.
- Hébert, Pierre, «Les narrataires du journal intime : l'exemple de Lionel Groulx», The French Review, vol. 59, no. 6, 1986.
- Hébert, Pierre Le journal intime au Québec (Structure - Évolution - Réception), Montréal, Fides, 1988, 209 p.
- Henriot, Émile, La manie du journal intime et le roman autobiographique, Imprimerie de Monaco, 1924, 39 p.

- Hipp, Marie-Thérèse, Mythes et réalités : enquête sur le roman et les mémoires (1660-1700), Paris, Klincksieck, 1976, 590 p.
- John Holmes, Pier, L'instance narrative du récit à la première personne, Université de New-York, avril 1983, 425 p.
- Keypour, N.David, Écriture et réversibilité dans Les Faux-monnayeurs, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Société nouvelle Didier érudition, 1980, 261 p.
- Laforge, François, «Diderot et le journal intime», Revue de l'histoire littéraire de la France, vol. 87, no. 6, 1987, pp. 1015-1022.
- Le Bras, Yvon, «Récit et discours dans la Symphonie pastorale», Bulletin des amis d'André Gide, vol. 13, no. 68, 1985.
- Lecerclé, François, «Isherwood lecteur d'Isherwood», «L'autobiographie comme réécriture du roman», Revue des sciences humaines, no. 196, 1984.
- Lejeune, Philippe, «Cher cahier», Témoignages sur le journal personnel, Paris, Gallimard, 1989, Collection Témoins, 260 p.
- Lejeune, Philippe, Je est un autre, Paris, Seuil, 1980, 333 p.
- Lejeune, Philippe, L'autobiographie en France, Paris, Armand Colin, 1971, 272 p.
- Lejeune, Philippe, Le pacte autobiographique, Paris, Seuil, 1975, 357 p.
- Leleu, Michèle, Les journaux intimes : Avant-propos de le Senne (R), Paris, PUF, 1952, XII, 355 p.
- Loisy, Alfred, Choses passées, Paris, Nourry, 1913, 402 p.
- Marliangeas, Bernard D., Culpabilité, péché, pardon, Paris, Édition du Cerf, 1982.
- Marty, Éric, «L'écriture journalière d'André Gide», Poétique, no. 48, 1981, pp. 459-477.

- Marty, Éric, «La religion ou la répétition imaginaire», Bulletin des amis d'André Gide, vol. 13, no. 68, 1985, pp. 54-60
- Maurois, André, «L'analyse caractérologique des journaux intimes», Psyché, 8e année, no. 84-85, oct.-nov. 1953, pp. 535-550.
- May, Georges, L'autobiographie, Paris, PUF, 1979, 229 p.
- Merlant, Joachim, Le roman personnel de Rousseau à Fromentin, Paris, Hachette, 1905, 424 p.
- Miroux, Jean-Philippe, L'autobiographie, Paris, Nathan, 1996, 127 p.
- Moutote, Daniel, Réflexions sur les Faux-monnayeurs, Genève, Slatkine, 1990, 226 p.
- Musarra-Schroeder, Ulla, Le roman-mémoires moderne : pour une typologie du récit à la première personne, Amsterdam, APA, Holland University Press, 1981, 391 p.
- Pineau, Gaston et Jean-Louis Le Grand, Les histoires de vie, Paris, PUF, collection Que sais-je ?, 1993, 126 p.
- Pineau, Gaston, Produire sa vie : autoformation et autobiographie, Montréal, St-Martin, 1983, 415 p.
- Pingaud, Bernard, L'étranger d'Albert Camus, Paris, Gallimard, 1992, 216 p.
- Prévost, Jean, Essai sur l'introspection, Paris, Au sans pareil, 1927, 136 p.
- Prince, Gerald, «Introduction à l'étude du narrataire», Poétique, no. 14, Seuil, 1973, pp. 178-196.
- Prince, Gerald, «The Diary Novel. Notes for the Definition of a Sub-genre», Neophilologus, LIX, no. 4, octobre 1975, pp. 477-481.
- Ragon, Michel, «La mémoire des petites gens», Le magazine littéraire, no. 150, juillet 1979, pp. 17-19.

- Raoul, Valérie, «Narcisse peintre : reflets ambigus dans le journal d'un curé de campagne» Texte, l'autoreprésentation, le texte et ses miroirs, no. 1, 1982, pp. 97-109.
- Remy, Jean, «La faute et la culpabilité dans la perspective sociologique», Concilium, no. 61, janvier 1971, pp. 12-23.
- Rœy-Roux, Françoise Van, La littérature intime du Québec, Montréal, Boréal Express, 1983, 254 p.
- Rœy-Roux, Françoise Van, La littérature intime au Québec 1750-1959, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1981, 2 vol. [vii, 487 p.].
- Romberg, Bertie, Studies in the narrative technic of the first-person novel, Almqvist & Wiksell, Stockholm, Goteborg Uppsala, 1962, 379 p.
- Rousset Jean, «Les réalités formelles de l'œuvre» dans Georges Poulet, Les chemins actuels de la critique, Paris, U.G.E., 1968, 440 p.
- Rousset, Jean, «Le dernier jour d'un condamné ou l'invention d'un genre littéraire», in Hugo dans les marges, textes réunis par Lucien Dallenbach et Laurent Jenny, collection À l'épreuve, Zoé, 1985, pp. 35-50.
- Rousset, Jean, «Le journal intime, texte sans destinataire», Poétique, no. 56, 1983, pp. 435-443.
- Rousset, Jean, Narcisse romancier : essai sur la première personne dans le roman, Paris, José Corti, 1973, 159 p.
- Sainte Beuve, Causeries du lundi, 15 novembre 1860, «Journal d'Olivier d'Omersson», publié par M. Chéruef.
- Sennett, Richard, Les tyrannies de l'intimité, Paris, Seuil, 1979, 286 p.
- Shillony, Helena, Le roman contradictoire : une lecture du Nœud de Vipères de Mauriac, Paris, Lettres modernes, 1978, 127 p.
- Spink, John Stephenson, «Chronologie et composition thématique dans les ouvrages à forme biographique et autobiographique au XVIII^e siècle», Cahiers de l'A.I.E.F., XVIII^e congrès de l'association, juillet 1966, no. 19 (1967), pp. 115-118.

- Starobinski, Jean, «Le style de l'autobiographie», La relation critique, Paris, Gallimard, 1970, p. 83.
- Szávai, János, «La place et le rôle de l'autobiographie dans la littérature», Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, XVIII, 1976, pp. 398-414.
- Vercier, Bruno, «Le mythe du premier souvenir, Pierre Loti, Michel Leiris», Revue d'histoire littéraire de la France, no. 6, 1975, pp. 1022-1040.
- Yassussuké, Oura, «Roman, journal et mise en scène éditoriale», Poétique, no. 69, 1987, pp. 1-20.
- Ycel, Tashin, «Dialogue du curé d'Ambricourt», Revue des lettres modernes, no. 771, 776, 1986, pp. 17-32.

3. Textes et ouvrages généraux

- Adam, Michel, Le sentiment du péché, Paris, Éditions du Centurion, 1967, 360 p.
- Albérès, Marill René, L'aventure intellectuelle au XX^e siècle. Panorama des littératures européennes, 1900-1959, Paris, Albin Michel, 1959, 445 p.
- Albérès, Marill René, Métamorphoses du roman, Paris, Albin Michel, 1966, 270 p.
- Amossy, Ruth, Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1980, 198 p.
- Aristote, Poétique, texte établi et traduit par J. Hardy, Collection des Universités de France, Paris, Les belles lettres, 1932.
- Bakhtin, Mihail, La poétique de Dostoïevski, Paris, Seuil, 1970, 346 p.
- Barthes, Roland, «Introduction à l'analyse structurale des récits», Communications 8, 1966, 4, note 1.
- Beaudin, Henri, Bourgeois, René, De Proust au nouveau roman, Paris, Masson, 1971, 231 p.
- Benveniste, Émile, Problèmes de linguistique générale I, Bibliothèque des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1966, 345 p.
- Benveniste, Émile, Problèmes de linguistique générale II, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1974, 280 p.
- Bertsch, Ludwig, «La pénitence et la confession dans la vie paroissiale», dans Péché, pénitence, confession, traduit de l'allemand par Yves-Claude Gélébart, Mame, 1970, pp. 111-131.
- Blin, Georges, Stendhal et les problèmes du roman, Paris, José Corti, 1954, 339 p.

- Booth, Wayne, The rhetoric of fiction, Chicago, University of Chicago Press, 1961, 455 p.
- Bree, Germaine, Du temps perdu au temps retrouvé : introduction à l'œuvre de M. Proust, Paris, Les belles lettres, 1969, 296 p.
- Butor, Michel, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1992, 184 p.
- Cabanis, José, Mauriac, le roman et Dieu, Paris, Gallimard, 1991, 121 p.
- Canérot, Marie-Françoise, Mauriac après 1930. Le roman dénoué, Paris, Se-des, 1985, 187 p.
- Cattell, Raymond Bernard, Personality : a systematic theoretical and factual study, New York, Macgraw-Hill, 1950, 689 p.
- Dällenbach, Lucien, Le livre et ses miroirs dans l'œuvre romanesque de Michel Butor, Archives des Lettres modernes no 135, Paris, Lettres modernes, 1972, 119 p.
- Dällenbach, Lucien, Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme, Collection Poétique, Paris, Seuil, 1977, 247 p.
- Delacroix, Maurice, et Fernand Hallyn, Introduction aux études littéraires, Méthodes du texte, Duculot, Paris, 1987, 391 p.
- Desjardins, Paul, «Un aspect de l'œuvre de Proust : dissolution de l'individu» in Hommage à Marcel Proust - La nouvelle revue française, 10e année, no. 172, 1er janvier 1923, pp. 146-150.
- Dujardin, Édouard, Le monologue intérieur, Paris, Messein, 1931, 126 p.
- Forster, Edward Morgan, Aspects of the novel, 1927, ré-impression Harmondsworth, Penguin Book Ltd, 1962, 175 p.
- Friedman, Norman, Form and meaning in fiction, Athens, University of Georgia Press, 1975, 420 p.
- Galtier, Paul, Le péché et la pénitence, Bloud et Gay, 1929, 245 p.

- Genette, Gérard, «Frontières du récit», Communications 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 152-163.
- Genette, Gérard, Figures III, Paris, Seuil, 1972, 286 p.
- Genette, Gérard, Introduction à l'architexte, collection Poétique, Paris, Seuil, 1979, 90 p.
- Genette, Gérard, Nouveau discours du récit, Paris, Seuil, 1983, 118 p.
- Genette, Gérard, Palimpsestes : littérature au second degré, collection Poétique, Paris, Seuil, 1982, 467 p.
- Genette, Gérard, Todorov, Tzvetan, Introduction à l'analyse structurale des récits, Paris, Seuil, 1977, 180 p.
- Greimas, Julien, Sémantique structurale, Paris, Librairie Larousse, 1976, 262 p.
- Guiraud, Pierre, La stylistique, Paris, PUF, 1970, 126 p.
- Huet, Pierre Daniel, Traité de l'origine des romans, Stuttgart, Metzler, 1966, 170 p.
- Idt, Geneviève, «Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes», Littérature, no. 27, octobre 1977, pp. 65-74.
- Jakobson, Roman, «À la recherche de l'essence du langage», Problèmes du langage (Diogène 51), Paris, Gallimard, 1966.
- Jauss, Hans Robert, Pour une esthétique de la réception, traduit par C. Maillard, collection Bibliothèque des idées, Paris, Gallimard, 1976, 308 p.
- Jean, Georges, Le roman, Paris, Seuil, 1971, 267 p.
- Jean-Nesmy, Claude, Pourquoi se confesser aujourd'hui, Paris, Desclée de Brouwer, 1968, 149 p.
- Jolivet, Rémi, Essai sur le problème et les conditions de la sincérité, Paris-Lyon, E. Vitte, 1951, 204 p.

- Jongeneel, Else, Michel Butor. Le pacte romanesque, Paris, José Corti, 1988, 290 p.
- Kayser, Wolfgang, «Qui raconte le roman ? » in Poétique du récit, collection Points, Paris, Seuil, 1977, 180 p.
- Kristeva, Julia, La révolution du langage poétique, collection Tel quel, Paris, Seuil, 1974, 645 p.
- Kristeva, Julia, Le texte du roman, collection Approaches to semiotics, Mouton, La Haye, 1970, 209 p.
- Lagadec-Sadoulet, Elisabeth, Temps et récit dans l'œuvre romanesque de Georges Bernanos, Paris, Klincksieck, 1988, 346 p.
- Le Senne, René, Le mensonge et le caractère, Paris, Alcan, 1930, 348 p.
- Lefebve, Maurice-Jean, Structure du discours de la poésie et du récit, La Baconnière, Neuchâtel, 1971, 199 p.
- Lintvelt, Jaap, Essai de typologie narrative : «Le point de vue. Théorie et analyse», Paris, Corti, 1989, 315 p.
- Magny, Claude Edmonde, Histoire du roman français depuis 1918, Paris, Seuil, 1950.
- Maingueneau, Dominique, Éléments de linguistique pour le texte littéraire, Paris, Bordas, 1990.
- Marliangeas, Bernard D., Culpabilité, péché, pardon, Paris, Éditions du Cerf, 1982, 133 p.
- Mauriac, François, L'homme et le péché, Paris, Plon, 1938, 317 p.
- Maurois, André, À la recherche de Marcel Proust, Montréal, Cercle du livre de France, 1959, 357 p.
- Mieke, Bal, Essai sur la signification narrative dans quatre romans modernes, Paris, Klincksieck, 1977, 199 p.

- Mieke, Bal, Narratology : introduction to the theory of narrative, Toronto, University of Toronto Press, 1985, 164 p.
- Moisan, Clément, Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?, Paris, PUF, 1987, 265 p.
- Monden, Louis, La conscience du péché, Paris, Desclée de Brouwer, 1965, 193 p.
- Oraison, Marc, Amour, péché, souffrance, Paris, Arthème Fayard, 1961, 126 p.
- Paterson, Janet M., Moments post modernes dans le roman québécois, Ottawa, Presses universitaires d'Ottawa, 1990, 126 p.
- Pouillon, Jean, Temps et roman, Paris, Gallimard, 1993, 325 p.
- Poza, Sylvie, Lecture critique des romans de Pierre Jean Jouve, Fleury-sur-Orne, Minard, 1994, 187 p.
- Prévost, Jean, Problèmes du roman, [Lyon : SN], 1943, 415 p.
- Ragon, Michel, Histoire de la littérature prolétarienne en France, Paris, Albin Michel, 1974, 315 p.
- Raymond, Michel, La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt, 4e édition, Paris, José Corti, 1985, 541 p.
- Raymond, Michel, Le roman depuis la Révolution, collection U, Paris, Armand Colin, 1981, 410 p.
- Ricardou, Jean, Pour une théorie du nouveau roman, collection Tel quel, Paris, Seuil, 1971, 271 p.
- Ricardou, Jean, Problèmes du nouveau roman, collection Tel quel, Paris, Seuil, 1967, 108 p.
- Rohou, Jean, L'histoire littéraire, Paris, Nathan, 1996, 127 p.
- Rondet, Henri, Pourquoi se confesser, Paris, Beauchesnes, 1971, 155 p.

- Roussel, Bernard, Mauriac, le péché et la grâce, Paris, Éditions du Centurion, 1964, 164 p.
- Rossum-Guyon, Françoise Van, Critique du roman, essai sur la modification de Michel Butor, Paris, Gallimard, 1970, 305 p.
- Sartre, Jean-Paul, Critiques littéraires (Situation I), collection Idées, Paris, Gallimard, 1975.
- Stoetzel, Jean, La psychologie sociale, Paris, Flammarion, 1963, 349 p.
- Tadié, Jean-Yves, Proust et le roman : essai sur les formes et les techniques du roman dans À la recherche du temps perdu, Paris, Gallimard, 1971, 461 p.
- Todorov, Tzvetan, «L'origine des genres», Les genres du discours, collection Poétique, Paris, Seuil, 1978, pp. 44-60.
- Todorov, Tzvetan, «Les catégories du récit littéraire», Communications 8, Paris, Seuil, 1966, note 125-151.
- Todorov, Tzvetan, Mikhaïl Bakhtin, Le principe dialogique, Paris, Seuil, 1981, 315 p.
- Tomachewsky, Boris, «Thématique», dans Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes présentés et traduits par Todorov, Paris, Seuil, 1965, 325 p.
- Trahard, Pierre, La vie intérieure, Paris, Boivin, 1947, 264 p.
- Wagner, Glenda, La narratologie à la recherche d'un nouveau souffle, Essai comparatif sur la narratologie littéraire de Genette, Mieke Bal et Pierre Vitoux et la narratologie filmique d'André Goudreau et François Jost, École des Gradués de l'Université Laval, 1989, 137 p.
- Weinrich, Harald, Le temps : le récit et le commentaire, traduit de l'allemand par M. Lacoste, Paris, Seuil, 1973, 333 p.
- Whitfield, Agnès, Le jeu illocutoire : forme et contestation dans le nouveau roman québécois, Québec, PUL, 1987, 342 p.

Zeltner, Gerda, La grande aventure du roman français au XX^e siècle : le nouveau visage de la littérature, Paris, Gonthier, 1967, 219 p.

Zérafra, Michel, Personne et personnage, le romanesque des années 1920 aux années 1950, Paris, Klincksieck, 1969, 496 p.

4. Autres romans cités dans l'analyse

- Barrès, Maurice, Le culte du moi, Nantes, Le temps singulier, 1980, 3 vol.
- Barrès, Maurice, Le roman de l'énergie nationale, Paris, Plon, 1926, 3 tomes en 6 vol.
- Bory, Jean-Louis, Mon village à l'heure allemande, New York, édition de la maison française, 1945, 309 p.
- Bourbon-Busset, Jacques, Mémoires d'un lion, Paris, Gallimard, 1960, 245 p.
- Bourget, Paul, Le démon de midi, Paris, Plon-Nourrit, 1914, 2 vol.
- Gide, André, L'école des femmes, Buenos Aires, Hachette, 1948, 236 p.
- Gide, André, La symphonie pastorale, Paris, Gallimard, 1937, 145 p.
- Gide, André, Les faux-monnayeurs, Paris, Gallimard, 1925, 378 p.
- Gide, André, Les cahiers et les poésies d'André Walter, Paris, Gallimard, 1952, 5e édition, 221 p.
- Gide, André, La porte étroite, Paris, Mercure de France, 1971, 182 p.
- Jean, Raymond, La conférence, Paris, Albin Michel, 1961.
- Mauriac, Claude, Le dîner en ville, Paris, Michel, 1959, 285 p.
- Pinget, Robert, Graâl flibuste, Paris, Éditions de minuit, 1966, 238 p.
- Poirot-Delpech, Bertrand, La grasse matinée, Paris, Denoël, 1960, 204 p.

Proust, Marcel, À la recherche du temps perdu, Paris, Flammarion, 1984, 3 vol.

Robbe-Grillet, Alain, Les gommes, Paris, Éditions de minuit, 1984, 255 p.

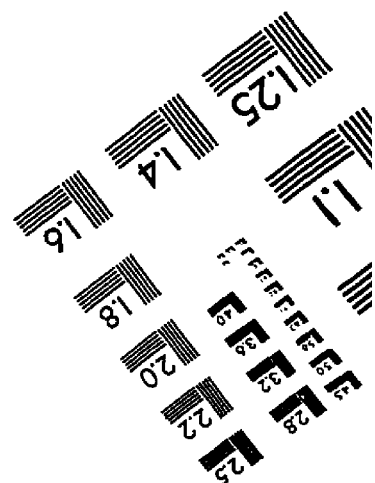
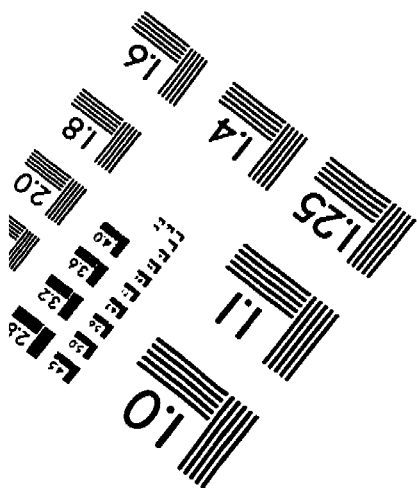
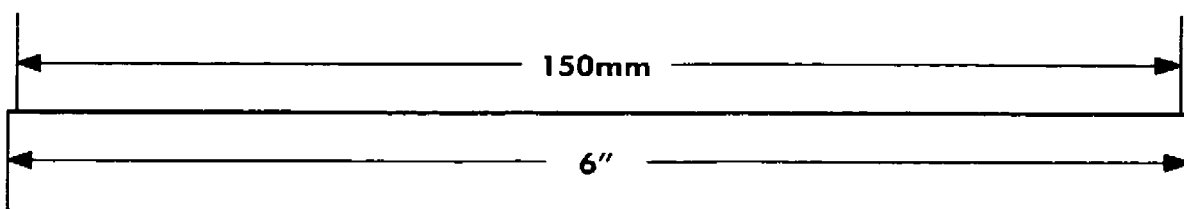
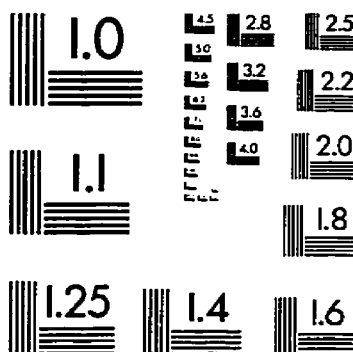
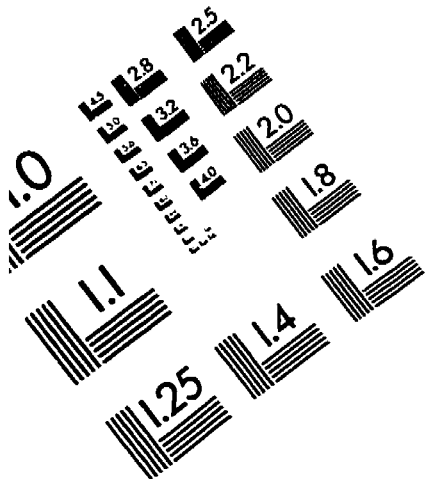
Sartre, Jean-Paul, La nausée, Paris, Gallimard, 1938, 252 p.

Simon, Claude, Le vent, Paris, Éditions de minuit, 1957.

Tanizaki, Junichiro, La confession impudique, Gallimard, 1963, 181 p.

Yourcenar, Marguerite, Mémoires d'Hadrien, suivi de carnets de notes de mémoires, Paris, Gallimard, 1981, 356 p.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
 1653 East Main Street
 Rochester, NY 14609 USA
 Phone: 716/482-0300
 Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved