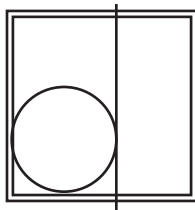


ÉTUDES LITTÉRAIRES

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LE CARNET POUR LUI-MÊME



UNIVERSITÉ LAVAL

COMITÉ DE RÉDACTION

■ Anne-Marie Fortier, directrice ■ Hélène Cazes, University of Victoria ■ Nelson Charest, Université d'Ottawa ■ Nicholas Dion, Université de Sherbrooke ■ Guillaume Pinson, Université Laval ■ Éric Van der Schueren, Université Laval ■ Yen-Mai Tran-Gervat, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle.

COMITÉ CONSULTATIF

■ Mieke Bal, Université d'Amsterdam ■ Caroline Bayard †, McMaster University ■ Neil Bissoondath, Université Laval ■ Mireille Calle, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle ■ Patrick Dandrey, Université de Paris IV ■ François Dumont, Université Laval ■ Laurent Jenny, Université de Genève ■ Clive Thomson, University of Western Ontario.

■ Adresser la correspondance et les manuscrits à : Études littéraires, Département de littérature, théâtre et cinéma, Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416, 1055 avenue du Séminaire, Université Laval, Québec (Québec), G1V 0A6 ■ Téléphone : 418 656-7844 ■ Télécopieur : 418 656-2991 ■ Adresse électronique : revueel@lit.ulaval.ca ■ Site Internet : www.etudes-litteraires.ulaval.ca ■ Édition numérique : www.erudit.org/revue/etudlitt/ ■ Facebook : facebook.com/etudeslitt

■ Membre associé de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP : www.sodep.qc.ca) et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS : www.calj-acrs.ca)

■ *Études littéraires* est publiée sous l'égide du Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval, avec l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture.

Les textes n'engagent que la responsabilité de leurs signataires ■ La revue *Études littéraires* est indexée dans *Repère*, dans la *Bibliographie der Französischen Literatur* d'Otto Klapp et dans le *MLA*.

Abonnement annuel : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir à la fin de ce numéro).

Vente au numéro : voir bon de commande à la fin de ce numéro.

Abonnement à la version numérique :

pour une institution : www.erudit.org/revue/etudlitt

pour un individu : www.sodep.qc.ca, ou contactez-nous (voir coordonnées à la fin de ce numéro).

© 2019 Université Laval

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal — 1^{er} trimestre 2019

Bibliothèque nationale du Québec

ISSN 0014-214X

ISBN 978-2-920949-77-5

PDF 978-2-920949-78-2

EPUB 978-2-920949-79-9

Maquette : Richard Ouellette

Infographie : Mélanie Bérubé

Impression : Marquis Imprimeur inc.

Diffusion en France et en Europe :

Sorbonne Université Presses

Maison de la recherche

28, rue Serpente

75006 - Paris

pups.paris-sorbonne.fr

SOMMAIRE

LE CARNET POUR LUI-MÊME

CE DOSSIER A ÉTÉ PRÉPARÉ SOUS LA DIRECTION DE
FRANÇOIS DUMONT

PRÉSENTATION	7
ANDREI MINZETANU Le carnet du lettré : objet matériel, objet mental	13
PASCALE FLEURY Les discours pour soi et sur soi dans l'Antiquité : les pratiques de l'intime dans les <i>Pensées</i> et les lettres de Marc Aurèle et chez quelques prédécesseurs	19
EVELYNE LESIGNE-AUDOLY Des liasses de papier dont on fit un « oreiller » : le registre de l'écriture de Sei Shônagon	33
LAURENT GERBIER et IRÈNE LANGLET Montaigne carnettiste	49
ÉTIENNE BEAULIEU Des tessons éparpillés	67
ISABELLE DAUNAI Les carnets de Julien Gracq : « la promenade entre toutes préférée »	75
SOPHIE HÉBERT Les « écritures confuses » d'Henri Thomas : perspectives poétique, générique, génétique	87
CHRISTOPHE MEURÉE Des fenêtres sur l'infini ? Usages du cahier dans la construction de la posture chez Henry Bauchau	103

OLGA HEL-BONGO	
Poétique du carnet dans <i>Cabier d'un retour au pays natal</i> d'Aimé Césaire	119
ROBERT DION	
Créer une forme de l'informe : <i>Le Poids du monde</i> de Peter Handke	137
MICHEL BIRON	
Le fil du carnet chez André Major	153
THOMAS MAINGUY	
L'enracinement de Jean-Pierre Issenhuth	165
RENÉ AUDET	
Penser les carnets numériques d'écrivain : écritures médiatisées et réinvestissement de l'idée de publication	177

Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

Résumés / *Abstracts*



Présentation

FRANÇOIS DUMONT

Les carnets d'écrivains ont longtemps été considérés pour les « maximes » ou « pensées » qu'ils recelaient, la forme englobante étant éclipsée par des formes brèves plus familières — et plus « nobles », comme le souligne plus loin Andrei Minzétanu. Les carnets ont aussi souvent été lus comme les brouillons d'une œuvre à venir. C'est la perspective qu'adopte par exemple Louis Hay¹, qui n'envisage pas les carnets comme des textes à part entière, mais comme des « avant-textes », qui n'auraient dès lors d'intérêt que par rapport à une œuvre ultérieure dont ils constitueraient la préparation. Ce sont peut-être d'abord les écrivains eux-mêmes qui ont imposé un changement de perspective, en reconnaissant dans le carnet la forme la plus proche de leur conception de la littérature.

Le mot *carnet* n'est pas toujours celui que les praticiens de cette forme souple retiennent, *cahier* étant souvent utilisé lui aussi. Les mots *carnet* et *cahier* suggèrent une concordance entre le format du support et l'orientation de l'écriture : notes furtives dans le premier cas et pratique soutenue de la méditation dans le second. Or si cela s'avère pour les carnets de Marcel Proust ou pour les cahiers de Paul Valéry, il n'est pas possible d'en tirer une loi générale : le mot *carnet*, le plus souvent employé aujourd'hui par les écrivains comme par les critiques, renvoie à une forme tout à fait libre, qui a certes des antécédents historiques, comme on le verra, mais qui ne constitue pas un genre établi. En plus de l'emploi flottant des mots *carnet* et *cahier*, il faut souligner l'appartenance de ces textes à la forme ambiguë de l'essai (genre « conditionnellement » littéraire, voire « non-genre »²) et surtout l'emploi parallèle du mot *journal*, parfois par les carnettistes eux-mêmes (Peter Handke ou André Major, par exemple). La forme du journal, beaucoup plus étudiée, constitue un cas particulier du carnet ou du cahier, qui implique une écriture soutenue, scandée par la datation, et le plus souvent associée au discours

1 Voir « L'amont de l'écriture », dans Louis Hay (dir.), *Carnets d'écrivains I*, Paris, CNRS Éditions, 1990, p. 7-22. Figurent dans ce recueil des analyses de carnets de Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet et Perec. Voir aussi, pour d'autres exemples d'analyses génétiques de cahiers et carnets, Jacinthe Martel, « Une fenêtre éclairée d'une chandelle », *Archives et carnets d'écrivains*, Québec, Nota bene, 2007.

2 Pour un bilan des débats sur la littérarité de l'essai, voir Irène Langlet, *L'Abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier (Théorie de la littérature), 2015.

autobiographique³. À l'exemple de la préséance accordée aux pensées et maximes et de la perspective de l'« avant-texte », la focalisation critique sur le journal (et plus particulièrement sur le journal dit « intime ») a sans doute contribué à laisser dans l'ombre les autres pratiques du cahier ou du carnet. Le présent dossier vise à mettre en valeur la variété de ces pratiques.

* * *

Les invitations à l'origine de ce numéro ont été motivées par deux objectifs : celui de retracer les origines de l'« esprit » du carnet⁴, en remontant jusqu'à l'Antiquité, et celui d'explorer la diversité de ses formes plus contemporaines. L'ensemble ne constitue pas une anthologie, mais plutôt une sorte d'échantillon, qui réunit des carnettistes très connus et d'autres qui le sont moins, chacun restant à la fois représentatif et singulier. Les approches sont diverses, depuis la contextualisation historique jusqu'à l'angle poétique ou générique, en passant par la dimension génétique ; mais l'orientation commune des études ici rassemblées est de considérer le carnet pour lui-même, comme une œuvre à part entière, qui aurait trouvé dans cette forme sa juste tonalité.

Le dossier s'ouvre par une réflexion d'Andrei Minzétanu sur les enjeux théoriques soulevés par la forme du carnet. Plutôt que de chercher à définir le carnet comme genre, comme on l'a souvent tenté pour l'essai, Minzétanu propose de le considérer sous divers angles : « objet et trace », « geste de lecture », « disposition et pratique », « représentation et posture ». En considérant l'ensemble de ces notions, on perçoit dans le carnet à la fois les aspects concrets qui le caractérisent et l'« attitude mentale » qu'il favorise, tout en tenant compte de ses dimensions sociales.

Après cette mise en perspective théorique, on pourra lire quatre études sur des textes d'auteurs que l'on peut considérer comme des « devanciers ». Pascale Fleury contextualise les textes de l'empereur romain Marc Aurèle, qui ont été édités sous divers titres, dont les plus connus sont *Pensées* et *Pensées pour moi-même* (ou *pour soi*⁵). Bien que ces écrits soient uniques dans le contexte de l'Antiquité, ils partagent certains traits avec plusieurs textes de l'époque, à commencer par les *hypomnemata*. Ces notes consignées par les généraux et les magistrats sont marquées par leur nature transitoire, étant de nature documentaire et destinées à une transformation en un autre texte qui serait plus achevé, mais elles participent aussi à la « constitution de soi », comme l'a déjà observé Michel Foucault⁶. En plus de souligner cette pratique qui concorde avec des fonctions souvent attribuées au carnet à notre époque, Pascale Fleury note les liens qui existent entre le soliloque

3 Dans son étude *Les Journaux intimes et personnels au Québec. Poétique d'un genre incertain* (Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal [Nouvelles études québécoises], 2017), Manon Auger dresse un état présent des recherches sur la forme du journal.

4 Comme, selon l'expression de Claire de Obaldia, il y aurait un « esprit de l'essai », dont l'esprit du carnet se rapproche ou s'éloigne selon l'étendue que l'on accorde au terme *essai* ; voir *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Seuil (Poétique), 2005.

5 *Pensées pour soi* est le titre de la récente traduction de Catherine Dalimier (Paris, Flammarion [GF], 2018).

6 Voir Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 415-430.

de Marc Aurèle et certaines figures de l'Antiquité, dont Socrate, et les rapports entre les « pensées » et la forme épistolaire. Il ressort de cette étude que Marc Aurèle détourne en quelque sorte les pratiques habituelles dont il s'inspire, en les dégagant des conventions. Il se révèle bien de cette façon un précurseur des auteurs contemporains de carnets qui en font un usage littéraire.

Il en va de même pour Sei Shônagon, à qui est attribué le recueil *Notes de chevet*, l'un des rares textes japonais anciens à connaître une véritable diffusion en Occident, sans doute parce que plusieurs écrivains contemporains s'en sont librement inspirés. Evelyne Lesigne-Audoly nuance le caractère intimiste que la traduction française et la méconnaissance des usages de la cour au Japon à cette époque ont accentué. Contrairement à Marc Aurèle, qui écrivait pour lui-même, Sei Shônagon aurait pratiqué une écriture publique. Plus encore : le texte ne serait vraisemblablement pas entièrement de sa main. Le caractère intimiste n'est pas pour autant évacué, mais ces notes reposeraient avant tout sur la reconnaissance de connivences dans un contexte social précis. C'est d'ailleurs peut-être moins l'intimisme que le sentiment d'une connivence, qui à la fois se manifeste et se dérobe, qui fait de ce « cahier de feuilles brochées » un livre aussi intrigant qu'inspirant pour nombre de contemporains.

Lire Sei Shônagon en songeant au papier que l'impératrice a reçu en cadeau et auquel il faut trouver un usage, cela nous rapproche des dimensions concrètes du carnet. Qu'en est-il de Montaigne, dont nous ne possédons pas les manuscrits et qu'on ne peut qu'imaginer attablé devant son « graphonage » ? Le mot *essai* est si étroitement associé à Montaigne qu'on ne saurait proposer une autre appellation pour rendre compte de son entreprise. Or l'angle de la matérialité permet de lire cet auteur autrement, en le considérant comme un carnettiste. C'est ce que font audacieusement Laurent Gerbier et Irène Langlet. Considéré sous l'angle du carnet, le cas de Montaigne est singulier : en effet, si le manuscrit des *Essais* n'a pas été conservé, nous disposons en revanche de versions annotées, les notations et « allongearils » constituant un dispositif de type carnettiste qui prolonge l'œuvre plutôt que de la susciter.

Ce principe d'inachèvement perpétuel est également présent dans les carnets de Joseph Joubert, peut-être plus évidemment encore, puisque ses écrits n'étaient pas destinés à la publication. Conscient de la filiation entre ses carnets et les essais de Montaigne, Joubert procède toutefois autrement, comme le souligne Étienne Beaulieu : par « amenuisement » plutôt que par « allongearils », il se « disperse » plutôt que de développer, et aboutit à une sorte d'« effacement » dans le « désœuvrement », mettant de cette façon en lumière la pulsion négative dont procède souvent l'écriture du carnet.

* * *

Les articles subséquents illustrent certaines pratiques plus contemporaines des cahiers et carnets. Le hasard des propositions a voulu que deux générations soient représentées. La première regroupe quatre écrivains nés dans les années 1910 : Julien Gracq, Henri Thomas, Henry Bauchau et Aimé Césaire.

Le cas de Gracq rappelle le principe des allongeoils de Montaigne, dans la mesure où l'écriture carnettiste est postérieure à l'ensemble romanesque que l'écrivain a d'abord élaboré. Isabelle Daunais compare les deux approches, romanesque et « fragmentaire » (pour reprendre le terme que Gracq utilise le plus volontiers), et constate que si on peut à première vue distinguer un Gracq « créateur », qui serait le romancier, et un Gracq « lecteur » (de livres, mais aussi de paysages), qui serait le carnettiste, il s'agit en fait de comparer deux types de création : la singularité de l'écriture fragmentaire serait de constituer un espace « suspendu et détaché », distinct de l'espace romanesque.

Chez Henri Thomas, le carnet permet, comme chez Gracq, d'« échapper au récit ». Sophie Hébert montre que l'objectif de saisir l'immédiateté est la raison fondamentale de Thomas d'opter pour le carnet, clairement distinct du cahier chez lui, dans la mesure où le carnet recueille la note rapide, la trace d'une pensée qui serait toujours en train de naître. Cependant, en dépit de ce mouvement constant, le carnet serait aussi chez Thomas le lieu d'une rencontre de l'autobiographie, de la poésie et de l'essai, genres qui s'y trouveraient en quelque sorte « réconciliés ».

Comme le fait Sophie Hébert dans la dernière partie de son article, Christophe Meurée s'attache à la matérialité du support et à la genèse du texte dans son étude des cahiers d'Henry Bauchau. La comparaison entre les cas de Thomas et de Bauchau fait bien voir que la différence entre carnet et cahier peut être significative : en effet, pour Bauchau, il ne s'agit pas seulement de noter pour épurer ensuite à l'occasion de la publication, mais aussi d'élaborer, tout en atténuant la dimension intime, une certaine image de soi, doublée d'une ouverture « sur l'infini des associations possibles ».

Dans le cas d'Aimé Césaire, les fonctions habituellement attribuées au carnet et au cahier se combinent. Césaire est sans doute l'un des écrivains associés le plus étroitement à la forme du cahier, le mot *cahier* figurant dans le titre de son livre le plus célèbre, *Cahier d'un retour au pays natal*. Ce mot connote autant l'écriture que l'apprentissage. Or il s'agirait plus précisément, en l'occurrence, d'une réappropriation libératrice par une « dialectique de la conscience », selon l'expression d'Olga Hel-Bongo, qui ferait appel à de multiples orientations, celles du carnet de notes ou de brouillon, du cahier d'écriture et de doléances, du carnet de voyage et de route, dont la combinaison permettrait de rendre compte de la poétique polyphonique de cette œuvre phare.

* * *

Les études qui suivent portent sur trois auteurs nés dans les années 1940 : Peter Handke, André Major et Jean-Pierre Issenhuth. La publication de carnets correspond à un tournant majeur dans chacune des trois œuvres.

C'est en écartant les caractéristiques habituelles du journal intime (le récit de soi) et du carnet de travail (les notes destinées à la préparation d'une œuvre) que Peter Handke élabore un « carnet-journal », selon l'expression de Robert Dion, *Le Poids du monde*, premier livre d'une série qui en compte pour le moment cinq. Cette orientation négative, qui fait à plusieurs égards de la littérature une ennemie, se double pour Handke du désir d'inventer une nouvelle forme de « reportage », qui

serait la transcription « d'une conscience au moment même où elle prend vie dans la langue » et qui abolirait « la frontière entre extérieur et intérieur ».

L'approche expérimentale de Handke tranche sur celle d'André Major, qui dans ses carnets s'installe plutôt dans une tradition balisée par plusieurs prédécesseurs, de Jules Renard à Cesare Pavese. Comme le souligne Michel Biron, sa pratique est cependant elle aussi une forme de critique de la littérature, plus particulièrement du roman, et témoigne, comme chez Handke, quoique par des moyens moins déroutants, d'un « désir d'impersonnalité ». Major cherche lui aussi à mettre en œuvre une sorte de « désapprentissage », mais qui serait avant tout de l'ordre de l'« épuration », dans une forme transparente qui arriverait à « traduire le réel sans le trahir ».

Cette solidarité entre l'écriture et le réel, cette ambition, par l'écriture carnettiste, d'« habiter autrement le monde », comme le résume Michel Biron, explique que Jean-Pierre Issenhuth ait lui aussi trouvé dans le carnet la forme qui correspondait le mieux à sa conception de l'écriture. En conflit avec les usages littéraires (et plus particulièrement, comme Major, avec les usages québécois), et lui aussi déserteur d'une certaine façon, Issenhuth vise pourtant d'abord l'« enracinement », comme l'observe Thomas Mainguy. Cet enracinement, souligne-t-il, cherche à se faire dans plusieurs « mondes », l'écriture ne constituant que l'un des multiples lieux d'appartenance et ne pouvant jamais se substituer au « dehors », duquel il s'agit toujours au contraire de s'approcher.

Le hiatus pourra sembler grand entre la méfiance d'Issenhuth à l'égard de la modernité et les pratiques numériques du carnet qu'explore René Audet dans le dernier article du dossier. Pourtant, un même bouleversement des usages littéraires y est présent, ici en raison de la transformation du support, qui favorise l'instantanéité, facilite le recours à l'image et transforme le statut institutionnel de l'écrivain. L'importance de la matérialité dans l'histoire de l'écriture du carnet se confirme, mais on constate, malgré la différence de support, une pérennité du carnet dans l'univers numérique, l'écriture traditionnelle et l'écriture numérique s'inscrivant, selon les termes de René Audet, dans un rapport de « complémentarité » et d'« interpénétration ».

* * *

À la lecture des études qui composent le présent dossier, on constatera que la pratique du carnet et des formes apparentées (pensées, notes, cahier, journal, fragment...) montre une grande variété d'orientations, plus ou moins intimes, plus ou moins liées (ou opposées) à d'autres genres, plus ou moins expérimentales. On trouve dans les carnets une grande diversité de styles, mais aussi, au bout du compte, une forte cohésion. Celle-ci s'explique peut-être avant tout par le statut particulier accordé à *l'écriture en cours*, plutôt qu'à la notion de Livre ou d'Œuvre, ce qui nous force à déplacer les cadres habituels de la lecture et à reconsidérer la conception que nous nous faisons de la littérature.

Références

- AUGER, Manon, *Les Journaux intimes et personnels au Québec. Poétique d'un genre incertain*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Nouvelles études québécoises), 2017.
- FOUCAULT, Michel, « L'écriture de soi », *Dits et écrits IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 415-430.
- HAY, Louis, « L'amont de l'écriture », dans Louis HAY (dir.), *Carnets d'écrivains I*, Paris, CNRS Éditions, 1990, p. 7-22.
- LANGLET, Irène, *L'Abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier (Théorie de la littérature), 2015.
- MARC AURÈLE, *Pensées pour soi*, traduction, présentation, notes, bibliographie et index par Catherine Dalimier, Paris, Flammarion (GF), 2018.
- MARTEL, Jacinthe, « Une fenêtre éclairée d'une chandelle ». *Archives et carnets d'écrivains*, Québec, Nota bene, 2007.
- OBALDIA, Claire de, *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, Paris, Seuil (Poétique), 2005.



Le carnet du lettré : objet matériel, objet mental

ANDREI MINZETANU

L'objectif de cette courte note de recherche est de proposer une tentative de définition du carnet — envisagé essentiellement comme un outil de travail et d'invention intellectuelle — et de mettre en valeur les nombreux instruments conceptuels dont disposent aujourd'hui les études littéraires pour penser cet objet et cette pratique. De ce point de vue, cette étude vient compléter le travail de Françoise Waquet, qui souhaite rendre visibles les techniques intellectuelles très complexes dont disposent les chercheurs, les lettrés et les savants dans leur travail (plus concrètement, « les outils employés pour repérer et traiter l'information, pour produire et transmettre le savoir, outils qui réfèrent à l'écrit, à l'imprimé, à l'image et au numérique »), et de contribuer ainsi à une « histoire matérielle de la culture savante » et à une « archéologie des techniques intellectuelles¹ ». La notion de « lettré », proposée par William Marx², implique un individu qui dédie sa vie, dans le cadre d'un rapport « professionnel », à la lecture et à l'écriture, et elle a le mérite, me semble-t-il, d'inscrire cette pratique du carnet dans une archéologie plus large (parce qu'elle inclut celles de l'universitaire, du critique, du savant, etc.) et moins anachronique que celle, plus usuelle, de l'écrivain (une figure liée, on le sait, à une vision très moderne de la littérature, aux notions de droits d'auteur, etc.). Le carnet du lettré sera donc envisagé ici comme un objet et comme une pratique intimement liés à la lecture (et une de ses meilleures définitions est celle que propose Barthes : « [...] carnet = observation-phrase : ce qui naît d'un seul mouvement comme *Vu* et *Phrasé*³ »), même s'il gagne à être étudié dans un univers plus vaste : carnets d'aphorismes (Joubert, Lichtenberg), carnets de choses vues (Hugo), carnets de listes (Joyce, Perec), carnets d'autoanalyse (Henry James, Beckett), carnets de guerre (Sartre), carnets de poésie (André du Bouchet), carnets d'idées (Michelet, C. Noica), journal de pensée (H. Arendt), cahiers philosophiques (S. Weil), journal de travail (Brecht, L. Rebreau), carnets de glossolalies (Artaud), carnets de captivité (Levinas, Gramsci), carnets de voyage (Gide, Barthes), carnets intimes (Jouhandeau),

-
- 1 Françoise Waquet, *L'Ordre matériel du savoir. Comment les savants travaillent, XVI^e-XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p. 8.
 - 2 William Marx, *Vie du lettré*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2009.
 - 3 Roland Barthes, *La Préparation du roman (I et II). Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil / IMEC, 2003, p. 148.

carneets à l'usage du grand public (le *Bloc-notes* de Mauriac, le *Dietario* de Pere Gimferrer), carneets de témoignage (F. Bon), carneets virtuels (*L'Autofictif* d'Éric Chevillard), dans un ensemble qui inclut des pratiques culturelles un peu oubliées (les « *hypomnemata* », les « *excerpta* », les « *adversaria* », les « *commonplace books* », le « *liber amicorum* », les « *ana* », les « esprits », les « *zibaldone* », les « spicilèges », le dictionnaire, l'agenda, l'anthologie privée, la liste et la lettre)⁴. Sans tomber dans l'autobiographie, je tiens à dire que cette note de recherche reformule brièvement les hypothèses et les résultats d'un travail dont l'articulation principale concernait les rapports du carnet aux notes de lecture (aux carneets de citations, à l'art de l'extrait et aux pratiques compilatoires⁵) et qui a pris d'abord la forme d'un mémoire (soutenu à l'École des hautes études en sciences sociales en 2009), d'une thèse de littérature et poétique comparées (soutenue en novembre 2013 à l'Université Paris Nanterre), et enfin d'un livre (paru en février 2016⁶).

Il faut noter que les carneets, et plus particulièrement les carneets de lecture, tels qu'ils parviennent aux lecteurs, même les plus avertis, sont souvent radicalement métamorphosés dans la mémoire culturelle par un processus de transmission ou par une dynamique éditoriale qui préfèrent généralement remanier ou *réécrire* le carnet et le présenter aux lecteurs sous une autre forme, elle-même marginale (« essais », « pensées », « aphorismes »), mais perçue comme plus noble et originale. Dans le cas des carneets, encore plus que pour d'autres types de textes, la publication *crée* l'objet, et une sorte de métonymie éditoriale, puisqu'une partie du contenu prête son nom à l'ensemble, *actualise* chaque fois un autre texte, en privilégiant souvent l'aspect « essai » ou « pensées » du carnet au détriment de sa dimension comprenant les notes de lecture, de sa dimension « citationnelle ». Je n'ai pas voulu, dans mon travail, dénoncer telle ou telle actualisation qui, comme toute interprétation, biaise notre rapport à un texte et à une pratique, mais montrer qu'une autre actualisation est possible (une histoire culturelle et épistémologique du carnet de lecture) et analyser ensuite les rapports complexes qui s'établissent entre cette *dimension éditoriale* et la *dimension auctoriale* du carnet. Dans un cas, on veut faire du carnet une *anthologie* (souvent thématique) de belles pensées, dans l'autre, on veut présenter le carnet, comme nous y encourage Barthes, non pas sous la forme d'un atelier de belles phrases, mais plutôt sous celle d'un territoire des *phrases justes*, où l'énonciation est sans arrêt affinée, où la pensée cherche, à travers des variations et des impasses, sa forme. Le destin littéraire de J. Joubert, un écrivain qui a surtout

4 Voir aussi les recherches consacrées au carnet dans d'autres domaines du savoir : Richard Yeo, *Notebooks, English Virtuosi and Early Modern Science*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014 ; Michael R. Canfield (dir.), *Field Notes on Science and Nature*, Cambridge, Harvard University Press, 2011 ; Christian Jacob (dir.), *Lieux de savoirs 2. Les mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel, 2011.

5 Je me permets de renvoyer à mes articles : « La lecture citationnelle ou l'*ars legendi* comme *ars excerptendi* », *Littérature*, n° 168 (décembre 2012), p. 31-42 ; et « Pour une histoire du copier-coller littéraire », *Critique*, n° 785 (octobre 2012), p. 842-853.

6 Andrei Minzétanu, *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (Manuscrits modernes), 2016. Une grande partie de cette note de recherche provient de ce livre.

écrit des carnets, est sans doute exemplaire dans ce sens. Ses deux cent cinq carnets ont été édités tour à tour comme « recueil de pensées » par Chateaubriand (1838), comme « Pensées, essais, maximes, correspondance » par Paul de Raynal (1850), comme « Pensées » par Georges Grente, en 1941, comme « pensées, jugements et notations » par Rémy Tessonneau, en 1989. Ce seront surtout l'édition Gallimard (1938) d'André Beaunier et celle de David Kinloch et Philippe Mangeot, en 1996, qui mettront en évidence la dimension « carnet » de l'œuvre de Joubert, et qui limiteront au possible les modifications éditoriales. On retrouve aussi ces transformations dans les traductions des *Carnets* de Joubert : en italien, Mario Escobar les a présentés comme un « *Diario* » en 1943, Jean Chuzeville comme « *Pensieri* », en 1957, et Guido Saba, la même année, comme « *Riflessioni dai Diari* » ; en catalan, Joan Casas traduit, en 2009, la version de Rémy Tessonneau comme « *Pensaments, juicis i anotacions* » ; en espagnol, Manuel Serrat Crespo traduit la même édition française comme « *Pensamientos* » ; en anglais, H. Attwel traduit les carnets, en 1896, comme « *Pensées, Selected and Translated with the French Appended* », et Paul Auster, en 2005, comme « *The Notebooks of Joseph Joubert : A Selection* ». Les carnets de Marc Aurèle (plusieurs titres se sont succédé : *Pensées, Écrits pour lui-même, De lui-même ou de sa vie, De sa vie, Pensées morales, À moi-même, Conversation with Himself, Meditations, Thoughts*), ceux de Lichtenberg (dans la mesure où Albert Leitzmann a publié une édition du *Sudelbücher* où il préférerait parler d'« aphorismes », en biaisant par là toute la future réception de l'œuvre), ceux de Flaubert (dont la première publication était un « florilège de maximes »⁸), de Coleridge, de Walter Benjamin ou de Musil⁹ ont connu un traitement similaire. On peut donc comprendre que si le carnet de lecture n'a pas encore reçu l'attention qu'il méritait, dans les études littéraires, c'est parce que sa découverte, comme pratique et document, est assez récente. Si le carnet commence à susciter un certain intérêt, c'est parce qu'il maintient une relation complexe avec le livre et l'œuvre à venir ; le plus souvent, le carnet (l'objet que l'on tient dans la poche) *précède*, anticipe et prépare le livre, mais il faut dire aussi qu'à l'autre bout de la mémoire culturelle, le livre redevient parfois, dans un processus d'« anthologisation » de la littérature, comme le dit très joliment Barthes, un carnet, un objet éditorial, un ensemble de « notes » :

Et là, on va voir que, s'il y a lutte entre le Livre et l'Album, c'est finalement l'Album qui est le plus fort, c'est lui qui *reste* : a) l'amas de notes, de pensées détachées, forme un Album ; mais cet amas peut être constitué en vue d'un Livre ; l'avenir de, c'est alors le Livre ; mais l'auteur peut mourir entre-temps : il reste l'Album, et cet Album, par son dessein virtuel, est déjà le Livre ; vous avez reconnu les

7 Voir Pierre Hadot, *La Citadelle intérieure. Introduction aux « Pensées » de Marc Aurèle*, Paris, Fayard, 1997 [1992], p. 52-53.

8 Il s'agit plus exactement d'un article de Louis Bertrand paru dans la *Revue des Deux Mondes* en 1910. Voir Gustave Flaubert, *Carnets de travail*, édition critique et génétique établie par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Balland, 1988, p. 30.

9 Adolf Frisé, « Préface », dans Robert Musil, *Journaux [Tagebücher]*, traduction établie et présentée par Philippe Jaccottet d'après l'édition allemande d'Adolf Frisé, Paris, Éditions du Seuil, 1981, t. I, p. 10.

Pensées de Pascal → Il s'agit bien d'un livre : l'*Apologie* (de la religion chrétienne), représentation dirigée de l'homme, transcendance, hiérarchie, « architecture » (inconnue de nous : batailles autour du plan) et préméditation ; [...] b) À l'autre bout du temps, le Livre fait redevient Album : l'avenir du Livre, c'est l'Album, comme la ruine est l'avenir d'un monument¹⁰.

Après avoir abandonné une idée générique du carnet (Dominique Vaugeois préfère parler dans ce sens de « seuil inférieur du genre » ou d'« hypergenre », et Jean Pierrot évoque le « degré zéro de la structure générique »¹¹), j'ai retenu plusieurs notions qui peuvent rendre compte, à mon sens, de la complexité d'une *construction* auctoriale et éditoriale que l'on appelle « carnet » — « objet », « trace », « geste de lecture », « disposition », « pratique », « représentation » et « posture » :

1. Le carnet comme objet et comme trace insiste, dans une sensibilité qui doit beaucoup aux modèles de la critique génétique¹², mais aussi aux recherches récentes qui s'intéressent à la vie des objets¹³, sur la matérialité du carnet et sur la manière dont cet aspect conditionne la pensée¹⁴.
2. Le carnet comme geste de lecture concerne une situation concrète de lecture (à la fois matérielle et mentale) : celle où le lecteur tombe, au cours de sa lecture, sur une phrase qui le bouleverse d'une manière ou d'une autre, qu'il prélève et qu'il garde dans un carnet spécialement conçu à cet effet ; j'ai proposé d'appeler cette note de lecture une « note-citation » en réunissant ainsi deux domaines de recherches, celui consacré à la prise de notes¹⁵ et celui, inspiré surtout par le travail d'Antoine Compagnon¹⁶, dédié à la citation.
3. Le carnet comme disposition et pratique met en évidence, dans le cadre d'une sociologie culturelle inspirée par Bourdieu, et revisitée entre autres

10 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 256.

11 Dominique Vaugeois, « Un genre est un genre parce que c'est un genre. Réflexion sur les critères minimaux du genre littéraire », *La Licorne*, n° 79 (« Le Savoir des genres », 2006), p. 211-225 ; et Jean Pierrot, « La semaison de Philippe Jaccottet, ou le carnet de poète », dans Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 222-223.

12 Voir surtout Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2011.

13 Bernadette Bensaude-Vincent, « Vies d'objets », *Critique*, n^{os} 781-782 (juin-juillet 2012), p. 588-598.

14 Ce conditionnement concerne la critique qui commence à s'intéresser au carnet comme un *ensemble* (et non plus comme un simple recueil de belles pensées) et le lettré qui manifeste une certaine sensibilité devant cette matérialité. André Gide affirmait dans ce sens : « 9 juillet. Ce carnet m'inspire beaucoup moins que l'autre : c'est absurde et j'ai honte de l'avouer ; mais le format du papier, sa qualité, sa couleur empêchent ou favorisent extraordinairement ma pensée ; j'aurais voulu continuer ce journal sur des cahiers de même format que le premier » (André Gide, *Journal I [1887-1925]*, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1997, p. 805).

15 Annie Piolat, *La Prise de notes*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

16 Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

par Bernard Lahire¹⁷, le carnet comme une pratique intériorisée dans l'univers scolaire et qui doit beaucoup, au moins en France, à la pédagogie jésuite ; ici, l'objectif est d'insérer le geste de lecture dans un ensemble plus vaste de pratiques et de comportements culturels, dans ce que l'on pourrait appeler un « habitus lettré ».

4. Enfin, la posture et la représentation, deux notions proposées par Jérôme Meizoz, pour la première, et par Roger Chartier, pour la seconde¹⁸, placent l'objet et la pratique du carnet dans un univers dans lequel celui-ci n'est plus seulement quelque chose d'intime, mais engage également une dimension mémorielle et patrimoniale, des enjeux de luttes symboliques très significatives.

* * *

Le carnet du lettré nous permet de mieux comprendre une heuristique de l'invention intellectuelle, la circulation sociale et culturelle des textes, les filtres de la mémoire littéraire, et surtout les phénomènes de réception de la littérature. Plus concrètement, l'étude du carnet nous permet d'enrichir notre compréhension du fonctionnement mental, affectif et social de la lecture. Jusqu'à présent, on le sait, nos théories de la lecture ont eu plusieurs sources essentielles : *un discours sur la lecture*, souvent proposé par les lettrés eux-mêmes, un discours très précieux mais qu'il faut traiter avec une certaine prudence ; *l'introspection*, c'est-à-dire la capacité des sujets d'observer intérieurement ce qui se passe en eux au moment de la lecture, et toutes les études phénoménologiques, psychologiques et psychanalytiques de la lecture doivent beaucoup à ce processus qui est également très enrichissant, mais qui peut nous induire en erreur lorsqu'il se contente de reproduire, consciemment ou non, une certaine doxa sur la lecture ; *l'enquête empirique* ou sociologique, qui représente en quelque sorte une union du discours sur la lecture et de l'introspection et qui donne une certaine visibilité à des pratiques plus « ordinaires » ou non professionnelles de la lecture ; *les études cognitives*, qui essaient de comprendre la lecture par le fonctionnement du cerveau ; et enfin *des modèles rhétoriques*, comme celui, et je le mentionne parce qu'il est sans doute un des plus puissants et sophistiqués, proposé par Michel Charles¹⁹. Le carnet de lecture, envisagé comme « objet », « trace », « geste de lecture », « pratique », « représentation » et « posture », nous permet d'enrichir, de tester et d'objectiver tous ces modèles et de mieux comprendre ainsi, entre autres, l'extraordinaire plaisir de lire.

17 Bernard Lahire, *Les Plis singuliers du social. Individus institutions, socialisations*, Paris, La Découverte, 2013.

18 Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007 ; et Roger Chartier, « Le sens de la représentation », *La Vie des idées*, 22 mars 2013.

19 Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1998.

Références

- BARTHES, Roland, *La Préparation du roman (I et II). Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Éditions du Seuil / IMEC, 2003.
- BENSAUDE-VINCENT, Bernadette, « Vies d'objets », *Critique*, n^{os} 781-782 (juin-juillet 2012), p. 588-598.
- CANFIELD, Michael R. (dir.), *Field Notes on Science and Nature*, Cambridge, Harvard University Press, 2011.
- CHARLES, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 1998.
- CHARTIER, Roger, « Le sens de la représentation », *La Vie des idées*, 22 mars 2013.
- COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- FERRER, Daniel, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2011.
- FLAUBERT, Gustave, *Carnets de travail*, édition critique et génétique établie par Pierre-Marc de Biasi, Paris, Balland, 1988.
- FRISÉ, Adolf, « Préface », dans Robert MUSIL, *Journaux [Tagebücher]*, traduction établie et présentée par Philippe Jaccottet d'après l'édition allemande d'Adolf Frisé, Paris, Éditions du Seuil, 1981, t. I, p. 10-15.
- GIDE, André, *Journal I (1887-1925)*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1997.
- HADOT, Pierre, *La Citadelle intérieure. Introduction aux « Pensées » de Marc Aurèle*, Paris, Fayard, 1997 [1992].
- JACOB, Christian (dir.), *Lieux de savoirs 2. Les mains de l'intellect*, Paris, Albin Michel, 2011.
- LAHIRE, Bernard, *Les Plis singuliers du social. Individus institutions, socialisations*, Paris, La Découverte, 2013.
- MARX, William, *Vie du lettré*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), 2009.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MINZETANU, Andrei, *Carnets de lecture. Généalogie d'une pratique littéraire*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes (Manuscrits modernes), 2016.
- , « La lecture citationnelle ou l'*ars legendi* comme *ars excerpendi* », *Littérature*, n^o 168 (décembre 2012), p. 31-42.
- , « Pour une histoire du copier-coller littéraire », *Critique*, n^o 785 (octobre 2012), p. 842-853.
- PIERROT, Jean, « La semaison de Philippe Jaccottet, ou le carnet de poète », dans Marc DAMBRE et Monique GOSSELIN-NOAT (dir.), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 221-235.
- PIOLAT, Annie, *La Prise de notes*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
- VAUCEOIS, Dominique, « Un genre est un genre parce que c'est un genre. Réflexion sur les critères minimaux du genre littéraire », *La Licorne*, n^o 79 (« Le Savoir des genres », 2006), p. 211-225.
- WAQUET, Françoise, *L'Ordre matériel du savoir. Comment les savants travaillent, XVI^e-XXI^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2015.
- YEO, Richard, *Notebooks, English Virtuosi and Early Modern Science*, Chicago, The University of Chicago Press, 2014.



Les discours pour soi et sur soi dans l'Antiquité : les pratiques de l'intime dans les *Pensées* et les lettres de Marc Aurèle et chez quelques prédécesseurs

PASCALE FLEURY

Parce que la littérature antique est généralement un outil pour exister dans l'espace social, il est difficile d'y trouver des textes s'apparentant à la catégorie moderne du carnet. Si l'on conçoit le carnet comme un ouvrage préparatoire à l'œuvre, aucune œuvre antique ne sert ce but. Les genres les plus proches d'un tel état d'esprit sont sans doute l'autobiographie et l'épistolaire. Les *Pensées* de Marc Aurèle sont exceptionnelles à plusieurs égards : œuvre destinée à un seul lecteur, qui est également l'auteur, elle trace une dynamique de l'intimité unique dans le monde antique. Dans cette réflexion, nous tenterons de montrer où se situe l'œuvre en regard des autres pratiques antiques du discours intime et ce qu'elle a pu apporter à la littérature moderne, comme inspiration et modèle pour une écriture de la construction de soi.

La nature générique des *Pensées* de Marc Aurèle a longtemps nourri le débat. Depuis leur redécouverte au XVI^e siècle, elles ont été perçues tantôt comme un travail préparatoire à une œuvre jamais écrite, tantôt comme le travail d'un éditeur maladroit ou le résultat d'une transmission déficiente qu'il fallait remettre dans l'ordre logique que l'empereur n'aurait pas manqué de donner à son écrit. Les problèmes de définition se voient d'ailleurs dans les titres successifs donnés à l'ouvrage, qui tentent de le lier à divers genres connus, voire à des œuvres particulières : *Pensées*, *Méditations*, *Exhortations*¹. Ces perspectives découlent de la

1 Les *Pensées*, comme beaucoup d'œuvres antiques, n'ont pas reçu de titre de la part de leur auteur ; les manuscrits portent en tête *eis heauton*, « à lui-même », « pour lui-même », « sur lui-même », mais la mention est probablement due à l'éditeur antique du texte. Pour les différents titres donnés par les différents éditeurs, voir Pierre Hadot, *Introduction aux « Pensées » de Marc Aurèle*, Paris, Livre de poche, 2005, p. 50-54 ; pour le texte et la traduction, voir l'édition d'Amédée Trannoy dans la Collection des universités de France (Paris, Les Belles Lettres, 1964).

difficulté ressentie par les humanistes à associer un empereur perçu comme idéal à une œuvre non structurée, éloignée du traité et intimiste. L'incertitude existait déjà dans l'Antiquité : même si les témoignages sur l'œuvre de Marc Aurèle sont assez tardifs et peu nombreux, ils ne s'accordent pas sur sa nature — Thémistios, qui est peut-être le plus ancien témoin (IV^e siècle), parle des « exhortations » de Marc Aurèle (*paragelmata* VI, 81c) et la *Souda*, l'encyclopédie byzantine du X^e siècle, affirme que l'empereur écrivit le déroulement de sa vie en douze livres (*agogè*, μ 214)². Les lectures plus récentes valorisent l'aspect déconstruit de l'œuvre et mettent l'accent sur les influences multiples des pratiques littéraires et philosophiques présentes dans les *Pensées*³. Il est ainsi désormais admis que, excepté pour le livre I, l'œuvre fut écrite au jour le jour, dans la dernière période de la vie de l'empereur, en vue d'aucun autre destinataire que Marc Aurèle lui-même et avec aucun autre but que de renforcer, chez leur auteur, les principes de vie stoïciens. Cette pratique n'exclut pas le travail littéraire ni une certaine organisation. Le premier livre, action de grâce pour les choses reçues des parents, des amis, des professeurs, des dieux et incitation à faire fructifier ces dons⁴, se distingue des autres par son uniformité de thème et de formulation, ce qui laisse penser qu'il fut conçu comme un tout et écrit soit à la toute fin de la vie de Marc Aurèle, soit au début du projet. Les autres livres ne possèdent pas cette unité thématique, même si le lecteur sent que certains sujets sont plus importants à certains moments de la vie de l'auteur⁵. Toutefois, la méthode varie peu : Marc Aurèle n'écrit pas spontanément ; il cherche, comme l'enseignaient les stoïciens et particulièrement Sénèque et Épictète, la phrase compacte, sonore⁶, et pour cette raison persuasive, qui permettra à l'âme de recevoir une teinture permanente, pour reprendre une métaphore stoïcienne courante⁷. Il utilise également la citation, la liste, l'exemple et

2 Pour un état de la question concis et clair sur l'histoire du texte et ces témoins, voir Matteo Ceperina, « The *Meditations* », dans Marcel Van Ackeren (dir.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Oxford, Blackwell, 2012, p. 43-61.

3 Voir, entre autres, Richard B. Rutherford, *The Meditations of Marcus Aurelius : A Study*, Oxford, Clarendon Press, 1989, p. 6-24.

4 Le premier livre a été rapproché du testament, de l'inventaire, de la reddition de dettes ; voir Folco Martinazzoli, *La successio di Marco Aurelio : struttura e spirito del primo libro dei Pensieri*, Bari, Adriatica, 1951, p. 81-82.

5 Pour un portrait d'ensemble des thèmes, voir Jean-Baptiste Gourinat, « The Form and Structure of the *Meditations* », dans Marcel Van Ackeren (dir.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Oxford, Blackwell, 2012, p. 320-327.

6 La pratique de la sentence chez Marc Aurèle a été finement analysée par Monique Alexandre, « Le travail sur la sentence chez Marc-Aurèle. Philosophie et rhétorique », *La Licorne*, n^o 3 (« Formes brèves. Métamorphoses de la sententia », 1979), p. 125-154 ; voir également Pierre Grimal, « Ce que Marc Aurèle doit à Fronton », *Revue des études latines*, t. 68 (1990), p. 151-159 ; Angelo Giavatto, « The Style of the *Meditations* », dans Marcel Van Ackeren (dir.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Oxford, Blackwell, 2012, p. 333-345.

7 Sénèque, *Lettres* 71, 31 ; Marc Aurèle, *Pensées* V, 16.

la chrie⁸, tous des procédés qui servent à la fois l'exhortation et la mémorisation. Le ton exhortatif est maintenu par l'utilisation fréquente de l'impératif de la deuxième personne, qui incite surtout l'auteur-lecteur à des activités intellectuelles (« n'oublie pas », « dis à toi-même », « pense », « vois », « conçois », « médite »)⁹.

Marc Aurèle semble désigner son travail par le terme *hypomnemata* (*Pensées* III, 14, 1), qui est le diminutif de *hypomnemata* : le terme renvoie à la pratique de la prise de notes par les généraux et les magistrats en vue de consigner les décisions prises et les actions menées¹⁰. C'est le genre que Jules César manipule et imite pour créer une apparence d'objectivité et que Cicéron appelle *commentarii* :

Nudi enim sunt, recti et uenusti, omni ornatu orationis tamquam ueste detracta. Sed dum uoluit alios habere parata, unde sumerent qui uellent scribere historiam, ineptis gratum fortasse fecit, qui uolent illa calamistris inurere : sanos quidem homines a scribendo deterruit (Brutus 262)¹¹,

de même que Fronton (au singulier, *Ad Verum* I, 8, 2 ; au pluriel, *Principia historiae* 2 : « [...] *ubi primum frater suarum rerum commentarios miserit, nos res scribere adgrediemur*¹² »). On pourrait d'ailleurs multiplier les exemples d'utilisation du terme pour désigner un rapport sans style¹³, sans ornement, « nu », comme le dit Cicéron, matière première de l'histoire et non histoire elle-même, qui dans la pensée antique se doit d'être un objet littéraire. Ces rapports peuvent servir d'aide-mémoire ou de *vade-mecum* pour le successeur dans la fonction, mais ils sont souvent envoyés par les plus ambitieux des généraux à Rome sous une forme épistolaire ; lus au Sénat et diffusés dans les cercles de pouvoir, ils servent également à construire

8 La chrie est une anecdote exemplaire mise sous sa forme la plus concise, qui contient généralement des paroles prononcées.

9 Peter A. Brunt, « Marcus Aurelius in his *Meditations* », *Journal of Roman Studies*, vol. 64 (1974), p. 1-20 ; Jean-Baptiste Gourinat, *art. cit.*, p. 329.

10 Le terme *hypomnemata* est très vague et fait référence à un processus de consignation pour garder en mémoire. Pour l'utilisation du terme chez les historiens grecs, voir, entre autres, Delfino Ambaglio, « Fra *hypomnemata* e storiografia », *Athenaeum*, vol. 68 (1990), p. 503-508.

11 « En effet, ils sont nus, droits et polis, dépouillés de tous les ornements du discours comme un corps dépouillé de vêtement. Mais il [César] voulut alors que d'autres aient des matériaux prêts où puiseraient ceux qui voudraient écrire l'histoire : il a peut-être fait une faveur aux sots qui voudront les friser au fer, mais il a certes dégoûté les hommes raisonnables d'écrire. » Notre traduction. L'hypothèse de Sean Gurd (*Work in Progress : Literary Revision as a Social Performance*, New York, Oxford University Press, 2012, p. 64), selon laquelle Cicéron critique plutôt le caractère trop parfait et donc autoritaire de la prose de César, est stimulante.

12 « [...] dès que ton frère [Lucius Verus alors en campagne militaire en Asie] m'aura envoyé les commentaires de ses actions, nous entreprendrons de les narrer ». Notre traduction.

13 On ne peut cependant aborder le sujet sans mentionner un exemple fameux qui n'est pas militaire, celui des notes de Cicéron envoyées à Lucceius (*Lettres familières* V, 12) pour qu'il écrive l'histoire de son consulat ; Lucien (*Comment écrire l'histoire* 47-48) mentionne les *hypomnemata* comme lieu où l'historien devrait rassembler les éléments importants pour la rédaction de son histoire, sans ordre et sans articulation.

l'argumentation nécessaire à l'attribution du triomphe, plus haute distinction sous la République ; de ces *commentarii* militaires découlent l'éloge triomphal et, *in fine*, l'autobiographie¹⁴.

Il existe bien sûr d'autres pratiques de prise de notes en dehors de ce contexte politico-militaire. Nous n'en conservons presque aucun exemple direct, mais quelques témoignages permettent de croire que la pratique était répandue, autant dans la préparation de discours¹⁵ que d'œuvres écrites. Le seul exemple direct vient des papyrus d'Herculanum, qui révèlent sans doute la technique de travail de Philodème de Gadara, philosophe épicurien du I^{er} siècle av. J.-C. : un papyrus présente au recto des citations et au verso les commentaires et réflexions qu'elles ont inspirés. L'existence de deux papyrus portant un texte différent laisse penser que l'un est un brouillon préparatoire et l'autre une première version de l'œuvre en fabrication¹⁶. On sait par ailleurs par Pline le Jeune que Pline l'Ancien utilisait ce type de fiches pour la construction de ses ouvrages (*Lettres* III, 5, 10 et 17 : *excerpta* et *commentarii*)¹⁷. Plutarque avait également recours à cette pratique puisqu'il choisit, lorsqu'un messenger vers Rome se présente, d'envoyer à Paccius ses notes (*hypomnemata*) au lieu d'un traité achevé sur la tranquillité de l'âme (464e), soulignant que son correspondant attachera plus d'intérêt à l'aide immédiate que lui procurera ce brouillon qu'à la beauté du style ; malgré cette remarque, l'œuvre, *Sur la tranquillité de l'âme*, n'est pas une collection de notes éparées : le traité possède une progression logique servie par un style simple, mais tout de même présent. Si

14 Sur tout ce processus et l'histoire des commentaires impériaux, voir R. Geoffrey Lewis, « Imperial Autobiography. Augustus to Hadrian », *ANRW*, vol. II, n° 34 (1993), part. 1, p. 629-706.

15 La pratique de prise de notes comme préparation à la prononciation de discours est mentionnée par Quintilien (X, 7, 30-31), qui considère qu'il faut louer Cicéron et Servius Sulpicius Rufus pour avoir procédé ainsi. En effet, il semble que, dans l'idéal, la *cogitatio* se fasse sans recours à l'écrit (voir Pline le Jeune, *Lettres* IX, 36, 2). Sur ce sujet, voir Marie Ledentu, « L'orateur, la parole et le texte », dans Guy Achard et Marie Ledentu (dir.), *Orateur, auditeurs, lecteurs : à propos de l'éloquence romaine à la fin de la République et au début du Principat*, Paris, de Boccard, 2000, p. 57-74.

16 Sur ces papyrus de Philodème, voir Tiziano Dorandi, « Pratiques d'écriture et de copie dans la bibliothèque de Philodème à Herculanum », dans Yves Perrin (dir.), *Neronia VIII. Bibliothèques, livres et culture écrite dans l'empire romain de César à Hadrien*, Bruxelles, Latomus, 2010, p. 100-104 ; Sean Gurd, *op. cit.*, p. 11-17. La méthode de Philodème trouve des échos dans les pratiques modernes de prise de notes, notamment celles de R. Barthes ; voir Andrei Minzétanu, *Carnets de lecture*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 57.

17 La prise de notes et le commentaire de ces citations en vue de la rédaction d'une œuvre ou pour servir l'enseignement sont des techniques assez courantes dans l'Antiquité (par exemple Lucien, *Hermotimos* 2 ; Galien, *Sur ses propres livres*, *Préface* 10-13). Sur les outils utilisés pour une telle prise de notes, voir Tiziano Dorandi, *Le Stylet et la tablette : dans le secret des auteurs antiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 17-25 ; pour une discussion et la bibliographie secondaire sur la méthode de Pline l'Ancien, *ibid.*, p. 29-39 ; sur la méthode de Galien, *ibid.*, p. 78-81. Les commentateurs d'Aristote divisent les travaux du philosophe en hypomnémétiques et syntagmatiques, considérant que les premiers sont des aide-mémoire qui précèdent la rédaction de l'œuvre finale (voir *ibid.*, p. 84-97).

l'on exclut une possible coquetterie d'écrivain, on pourrait penser que l'ouvrage tel qu'il nous est parvenu est plutôt une version intermédiaire entre la prise de notes et l'achèvement de l'ouvrage poli¹⁸. Aulu-Gelle (*Préface* 2) mentionne également ce type d'outil de travail pour préparer son recueil d'anecdotes¹⁹. Dans tous ces cas, les notes sont prises en vue de construire une œuvre et ne sont pas une fin en soi. Un seul cas de choix volontaire du genre serait le recueil historique de Pamphila, femme hellénophone du I^{er} siècle de notre ère, qui, selon Photius (II, codex 175), « avait jugé le mélange et la variété plus agréables et plus gracieux que l'unité de plan » (trad. Henry), et avait donc laissé ses notes dans l'ordre où elle les avait prises pendant les treize années de son mariage. Toutefois, selon l'éditeur des fragments, la revendication de désordre ne serait qu'un procédé littéraire, car l'organisation des sujets selon les livres semble montrer une progression chronologique à l'intérieur de l'œuvre²⁰. La pratique antique de la prise de notes n'est donc jamais conçue comme une fin en soi : c'est une étape de préparation de l'œuvre, qui sert des buts personnels. Même si certains auteurs choisissent de présenter leurs ouvrages dans une construction plus souple, notamment les auteurs de miscellanées, cela ne revient pas à publier directement ces notes : l'ouvrage diffusé est le résultat d'un travail de réorganisation. La publication des notes de lecture ou de cours est généralement perçue par les auteurs anciens comme une erreur ou un vol, qui doivent souvent être réparés par la publication d'une œuvre achevée²¹.

-
- 18 Il est intéressant de noter que l'ouvrage de Plutarque se présente comme un traité épistolaire, ce qui met l'accent sur les liens entre *hypomnemata* et lettre. Sur la manière de travailler de Plutarque, voir P. A. Stadter, « Plutarch's Compositional Technique : The Anecdote Collections and the *Parallel Lives* », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 54, n° 4 (2014), p. 665-686. On pourra mentionner également l'*Enchiridion* de Nicomaque de Gêrase (I^{er}-II^e siècle de notre ère) sur la musique ; dans la préface de l'ouvrage, l'auteur explique qu'il a envoyé par lettre à sa correspondante un manuel succinct parce qu'il est en déplacement et n'a pas le loisir de composer une œuvre achevée ; pour une traduction anglaise de ce texte, voir Andrew Barker, *Greek Musical Writings II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 247 sq.
- 19 Sur la méthode d'organisation de la matière chez Aulu-Gelle, voir Leofranc Holford-Strevens, *Aulus Gellius. An Antonine Scholar and his Achievement*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 29-35.
- 20 Silvana Cagnazzi, *Nicobule e Panfila. Frammenti di storiche greche*, Bari, Edipuglia, 1997, p. 43 ; sur l'auteure, p. 31-39. Sur la probable utilisation du personnage dans le roman d'Apulée, voir Hendrik Müller-Reineke, « A Greek Miscellanist as a Libidinous Thessalian Witch ? : Pamphile in Apuleius' *Metamorphoses* 2-3 », *Classical Quarterly*, vol. 56 (2006), p. 648-652.
- 21 Les exemples sont nombreux dans l'Antiquité, mais les plus célèbres sont sans doute l'*Institution oratoire* de Quintilien (*Préface* 7) et les ouvrages didactiques de Galien (*Sur l'ordre de ses propres livres* I, 2 et 5) (voir Jason König, « Conventions of Prefatory Self-presentation in Galen's *On the Order of My Own Books* », dans Christopher Gill, Tim Whitmarsh et John Wilkins [éd.], *Galen and the World of Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 35-58). Mentionnons également les craintes de Fronton que ses notes (*Ad Amicos* II, 2) ou sa correspondance (*Ad Amicos* I, 19) ne soient publiées sans son consentement. Pour d'autres exemples de diffusion non autorisée, voir Tiziano Dorandi, *Le Stylet et la tablette, op. cit.*, p. 121-123.

Par ailleurs, pour mieux saisir le processus d'écriture à l'œuvre dans les *Pensées* de Marc Aurèle, il est nécessaire de faire un retour sur les pratiques philosophiques anciennes. Le discours avec soi-même est présent dès l'apparition de la littérature occidentale (Homère, *Odyssée* XX, 18-23), mais son utilisation comme outil d'introspection philosophique vient de la lecture de Platon (par exemple, *Philèbe* 38e-39a ; *Premier Alcibiade* 132d ; *Théétète* 189e-190a ; *Sophiste* 264a) et, peut-être, d'une pratique de Socrate lui-même, car on en trouve des traces chez Xénophon et Isocrate²². L'idée est que l'âme connaît la vérité, mais l'a oubliée ; il est nécessaire de la questionner pour réactiver la mémoire et qu'ainsi la vérité devienne sensible à l'homme. Ce processus se fait généralement à travers la dialectique, qui demande un interlocuteur et se manifeste dans le dialogue. Cependant, comme le dit Épictète, grande influence philosophique de Marc Aurèle, parfois, par manque d'interlocuteur, Socrate discutait avec lui-même. C'est ainsi que l'on peut comprendre le paradoxe apparent d'Épictète qui fait de Socrate, l'anti-écrivain par excellence, un auteur prolifique :

Quoi donc ! Socrate n'a-t-il pas écrit ? Et qui donc a écrit autant que lui ? Mais comment ? Ne pouvant toujours avoir à ses côtés quelqu'un qui mît à l'épreuve de la critique ses doctrines, ou qui pût, à son tour, subir la critique, il se critiquait lui-même et s'examinait, et il ne cessait de mettre en discussion d'une manière pratique quelque une de ses notions premières. Voilà ce qu'écrivit un philosophe²³.

La méditation, le bilan journalier, est une pratique continue dans la plupart des écoles philosophiques de l'Antiquité²⁴, mais particulièrement encouragée par les stoïciens. Deux processus peuvent être à l'œuvre dans cet exercice philosophique : la reddition de comptes et la mise sous la main des principes fondamentaux ; l'un est un examen de conscience qui n'emprunte pas nécessairement le véhicule de l'écriture, tandis que l'autre est un rassemblement de citations qui mène généralement à la constitution d'un *encheiridon*, un manuel, un petit écrit restant toujours à porter de main, comme l'indique l'étymologie. Le bilan journalier est surtout mis en valeur chez Sénèque, qui donne des exemples de sa propre pratique dans sa correspondance avec Lucilius (*Lettres* 83). Épictète insiste plutôt sur le second outil (I, 1, 25 ; I, 27, 6 ; II, I, 29 ; III, 24, 103) : « Garde ces pensées, de nuit et de jour, à

22 Richard B. Rutherford, *op. cit.*, p. 15-21. Pour une histoire du soliloque, voir Brian Stock, *Augustine's Inner Dialogue : The Philosophical Soliloquy in Late Antiquity*, New York, Cambridge University Press, 2010, p. 65-67. Alain Michel (« Rhétorique et philosophie au second siècle après J.-C. », *ANRW*, vol. II, n° 34 [1993], part. 1, p. 54) rapproche la pratique de Marc Aurèle du soliloque.

23 Épictète, *Entretiens* II, 1, texte établi et traduit par Joseph Souilhé et Armand Jagu, Paris, Les Belles Lettres, 1950, p. 32-33.

24 Sur le sujet et son histoire, voir Robert J. Newman, « *Cotidie meditare*. Theory and Practice of the *Meditatio* in Imperial Stoicism », *ANRW*, vol. II, n° 36 (1989), part. 2, p. 1473-1517. Sénèque évoque l'usage pythagoricien de faire une reddition de comptes, qu'il accompagne de la métaphore de l'âme qui se met en procès devant elle-même (*De la colère* III, 36, 1-4) ; Épictète mentionne également cette pratique (III, 10, 2-3), en citant des vers de Pythagore. Le questionnement est sans doute le même chez les épicuriens, comme semble le montrer Horace (*Satires* I, 4, 137-139).

ta disposition (*procheira*). Mets-les par écrit (*graphein*), fais-en ta lecture ; qu'elles soient l'objet de tes conversations avec toi-même (*auton pros auton*) » (trad. Souilhé). La mise par écrit n'est pas absolument nécessaire²⁵, mais l'écriture est conçue comme un deuxième niveau d'intégration des doctrines philosophiques²⁶.

En dehors de son utilité pour la constitution d'un ouvrage destiné à la diffusion, la pratique des *hypomnemata* dans le monde romain tisse donc des liens entre le genre épistolaire²⁷, le discours d'éloge et l'autobiographie, qui, dans le processus politique et social, dépendent de la prise de notes. Or la période dans laquelle vit Marc Aurèle est marquée par un mouvement culturel, baptisé « seconde sophistique » un siècle plus tard par Philostrate, qui met entre autres de l'avant les genres de l'intime (épistolaire et autobiographie) et le genre épidictique. Laurent Pernot a exploré les liens qui unissent les *Pensées* avec l'éloge du Prince : il en conclut que, sans être un éloge formel, l'œuvre n'est pas dépourvue des thèmes présents dans le genre rhétorique²⁸. Les points de contact entre l'œuvre de Marc Aurèle et l'autobiographie ont été largement soulignés²⁹. Comme nous y incite la réalité des *hypomnemata* et puisque Marc Aurèle a entretenu dans sa jeunesse (139-166) une correspondance avec Fronton, son professeur de rhétorique latine, nous aimerions vérifier s'il y a dans la pratique de l'empereur-auteur une trace précoce de ce que deviendront les *Pensées*.

-
- 25 Robert J. Newman (*art. cit.*, p. 1478-1479) souligne la difficulté de savoir quels procédés étaient utilisés pour la *meditatio* (à voix haute ou basse, à l'écrit), mais remarque que la nécessité de persuasion entraîne forcément un travail sur le style. Sénèque évoque à plusieurs endroits l'importance d'opérer un travail de reformulation des lectures et de mise sous une forme frappante des préceptes ; voir, entre autres, la métaphore où il compare le canal étroit du vers au tuyau de la trompette (le resserrement de la forme donne plus de force à la pensée [Lettres 108, 10c]) (Mireille Armisen-Marchetti, « La *Poetica tuba* : sens et devenir d'une image dans la littérature latine », *Pallas*, n° 59 [2002], p. 271-280) et la lettre 84, où Sénèque explique que la lecture et l'écriture sont complémentaires et que les lectures ne doivent pas passer à l'écrit inchangées, car le procédé sert non seulement la mémoire, mais surtout l'intégration dans l'intelligence (*ingenium*).
- 26 Voir Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustiniennes, 1987, p. 33-34, p. 68-69 ; John Sellars, « The *Meditations* and the Ancient Art of Living », dans Marcel Van Ackeren (dir.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Oxford, Blackwell, 2012, p. 458-462. On a des exemples assez anciens de ce processus. Par exemple, Cicéron (Lettre à Atticus XII, 21, 5) se console de la mort de sa fille, d'abord en lisant les philosophes sur la mort, puis en utilisant ses lectures pour écrire un traité ; en XII, 14, 3, le procédé est le même : les lectures philosophiques sont mises en branle dans des autoconsolations écrites.
- 27 Les rapports entre carnet et lettre sont également étroits dans la littérature moderne ; voir Andrei Minzétanu, *op. cit.*, p. 19.
- 28 Laurent Pernot, « Marco Aurelio e il *basilikos logos* : per una nuova ipotesi sull'orizzonte dei *Pensieri* », *ASNP*, Ser. 4a 5 (2000), p. 501-521 ; « Miroir d'un prince par lui-même : les *Pensées* de Marc Aurèle », dans Isabelle Cogitore et Francis Goyet (dir.), *L'Éloge du Prince de l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, ELLUG, 2003, p. 91-104.
- 29 Jacques Bompaigne, « Quatre styles d'autobiographie au II^e siècle après J.-C. : Aelius Aristide, Lucien, Marc Aurèle, Galien », dans Marie-Françoise Baslez, Philippe Hoffmann et Laurent Pernot (dir.), *L'Invention de l'autobiographie : d'Hésiode à Augustin*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1993, p. 199-209 ; Irmgard Männlein-Robert, « The *Meditations* as (Philosophical) Autobiography », dans Marcel Van Ackeren (dir.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Oxford, Blackwell, 2012, p. 362-381.

L'idée de ce lien entre la lettre et les *hypomnemata* a été évoquée par Michel Foucault, qui voit dans les deux procédés des façons de se révéler à soi-même et aux autres ; il cite *in extenso* la lettre de Marc Aurèle, où le jeune prince (il a alors environ vingt ans³⁰) raconte une journée de vendanges à la villa impériale de Signia (*Ad Marcum* IV, 6), et la met en parallèle avec la lettre 83 de Sénèque, où le philosophe, sous la pression de son correspondant, raconte l'une de ses journées pour illustrer le précepte qu'il faut vivre sous le regard des autres et de la raison³¹. Pour Foucault, ces lettres deviennent « le lieu de l'écriture du rapport à soi, à travers deux pôles : les interférences de l'âme et du corps (les impressions) et les activités du loisir (plutôt que les événements extérieurs)³² ». Or, même si ces deux lettres partagent un thème commun (la lettre de Sénèque se termine sur une longue méditation, accompagnée de citations de philosophes, sur le vin [83, 8-27]), elles ne semblent pas mettre le même type de vie sous les yeux de l'Autre.

La narration d'une journée est un motif littéraire, qui n'est pas uniquement philosophique, mais sert généralement à construire, à travers la quotidienneté, l'image d'une vie exemplaire. La lettre de Sénèque montre effectivement les activités ascétiques et modérées du philosophe au quotidien (méditation, lecture, exercice physique, bain d'eau froide, repas de pain sec, petite sieste, étude), mais ne se contente pas de l'énumération et s'ouvre vers le sujet de la méditation. Dans les exemples philosophiques, on citera la journée d'un épicurien narrée par Épictète (*Entretiens* III, 24, 39), où l'adversaire est décrit comme un être n'ayant aucun but dans sa journée, se levant tard, lisant et écrivant n'importe quoi, récitant des inepties aux amis qui manquent d'esprit critique, se promenant, prenant le bain, mangeant et allant se coucher dans un lit peu respectable³³. La correspondance de Pline le Jeune renferme également quelques exemples de narration d'une journée. Ainsi, les vacances de Pline en Toscane sont entièrement occupées par le travail intellectuel, qui ne s'interrompt même pas pendant l'inspection des terres ou la chasse (IX, 36 et 40) ; cette activité est également le trait principal du portrait que

30 Ce corpus est difficile à dater, mais on peut penser à un automne entre 143 et 147 ; voir Michael van den Hout, *A Commentary of the Letters of M. Cornelius Fronto*, Leyde, Brill, 1999, p. 167.

31 Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Dits et écrits. IV*, Paris, Gallimard, 1994, p. 415-430 ; « Les techniques de soi », *ibid.*, p. 783-813. Pour une critique adoptant un point de vue classiciste de la pensée de Michel Foucault, voir Pierre Hadot, « Réflexions sur la notion de "culture de soi" », dans *Michel Foucault philosophe*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 261-269. Pour une poursuite de la réflexion de Foucault, voir Michael L. Humphries, « Michel Foucault on Writing and the Self in the *Meditations* of Marcus Aurelius and *Confessions* of St. Augustine », *Arethusa*, vol. 30, n° 1 (1997), p. 125-138.

32 Michel Foucault, « L'écriture de soi », *op. cit.*, p. 427.

33 Voir, pour une approche générale du sujet, Michael B. Trapp, « Biography in Letters ; Biography and Letters », dans Brian McGing et Judith Mossman (dir.), *The Limits of Ancient Biography*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2006, p. 335-350.

trace Pline le Jeune de son oncle (III, 5)³⁴. L'autre modèle est celui de Spurinna (Pline, *Lettres* III, 1), mais dans l'ensemble, l'idéal est un loisir mérité après une vie dédiée au bien public, où sont intégrées dans des parts harmonieuses les activités physiques, intellectuelles et sociales³⁵.

Contrairement à la lettre philosophique de Sénèque et aux narrations clairement morales de Pline, la lettre de Marc Aurèle — ou plutôt les lettres, car le corpus renferme deux lettres qui sont dévolues à la narration d'une journée du prince (*Ad Marcum* IV, 5 et 6)³⁶ — reste dans l'énumération des activités. Quelle image Marc Aurèle veut-il transmettre dans ces comptes rendus ? Les deux lettres présentent une séquence d'événements à peu près semblable : le Prince se lève tôt (le premier jour à trois heures du matin, le second à cinq heures) et accorde les cinq premières heures de sa journée au travail intellectuel ; puis, le reste de la matinée est dédié à des exercices physiques modérés (marche et gargarisme) et à l'accomplissement de ses devoirs auprès de l'empereur ; la première journée, il chasse avec son père adoptif, puis accorde l'après-midi à la lecture et à l'écriture et se couche tôt, car il se sent enrhumé ; la seconde, il assiste Antonin dans un sacrifice, mange frugalement, participe aux vendanges, travaille brièvement et badine sur l'amour avec sa mère, puis ils se rendent au bain et mangent dans le pressoir en écoutant les chants rustiques. Ce sont donc des journées équilibrées, combinant les obligations sociales, la détente, l'exercice et beaucoup de travail intellectuel, ce qui correspond sans doute

34 Pline parle particulièrement de la capacité qu'avait Pline l'Ancien de dormir très peu et de reprendre immédiatement le travail ensuite. Sur ce thème littéraire de l'auteur travaillant la nuit, voir James Ker, « Nocturnal Writers in Imperial Rome : The Culture of *Lucubratio* », *Classical Philology*, vol. 99, n° 3 (2004), p. 209-242 ; comme le souligne l'auteur (*ibid.*, p. 214-216), le travail de nuit, même s'il est isolé et coupé du regard public, doit servir le bien commun : c'est l'idéal de l'*otium* romain, transmis par l'anecdote de Scipion l'Africain, qui n'était jamais aussi utile à l'État que dans ses moments de loisirs et de solitude (Cicéron, *Des devoirs* III, 1). La solitude de la rédaction est perçue de façon contradictoire par les auteurs romains, qui privilégient généralement la construction d'un cercle lettré, notamment sous l'Empire, pour faire un contrepoids au pouvoir politique ; voir Sean Gurd, *op. cit.*, p. 113-126. Pour la particularité de Marc Aurèle, qui est souvent décrit et se décrit lui-même comme un lecteur solitaire, voir William A. Johnson, *Readers and Reading Culture in the High Roman Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2012, p. 150-152.

35 William A. Johnson, *op. cit.*, p. 36-42. La notion de repos mérité après une activité politique et sociale soutenue semble un développement de la période antonine ; voir Pline, *Lettres* I, 9 ; IV, 3 et 23.

36 On pourrait ajouter à ce corpus d'autres lettres ayant les traits de la quotidienneté, notamment l'*Ad Marcum* IV, 4, qui est écrite lors du même voyage et qui relate une visite antiquaire de la ville voisine d'Agnania, mais nous nous restreignons à ces deux lettres qui se contentent d'aborder les activités de la journée dans un ordre chronologique. Voir également *Ad Marcum* II, 11 (écoute de discours sophistiques au théâtre et digression sur la température à Naples) et II, 16 (narration d'une cavalcade au milieu d'un troupeau de moutons à la campagne). Elizabeth Fentress et Marco Maiuro (« Villa Magni near Anagni : The Emperor, his Winery and the Wine of Signia », *Journal of Roman Archaeology*, vol. 24 [2011], p. 333-369) analysent les trois lettres sur les vendanges en regard des fouilles archéologiques menées sur le site de la villa impériale ; ils en déduisent que le sacrifice évoqué par Marc Aurèle est sans doute un sacrifice public, dans le cadre des rituels de vendanges du Latium, ce que confirmeraient la disposition et la décoration des pièces autour du pressoir.

à ce que son correspondant et professeur désirait pour son élève, sur le modèle des loisirs aristocratiques et constructifs. En effet, on sait par une autre lettre des mêmes années (*Ad Marcum* IV, 12, 5) que Fronton reprochait à son élève de lire pendant les assemblées, les spectacles et les banquets³⁷, ce qui le rendait *durus*, *intempestivus* et *odiosus* aux yeux de son maître ; les termes sont forts, cruels, et montrent que, même si Fronton place au plus haut degré les activités intellectuelles, elles doivent céder le pas lors des obligations politiques et sociales, de crainte que le jeune prince n'adopte l'asociabilité du tyran. Pour compléter le dossier, on peut mentionner une lettre du tout début du règne de Marc Aurèle (*circa* 162), où il refuse de narrer sa journée de peur de se faire rabrouer par son professeur (*De feriis Alsiensibus* I), qui lui répond en inventant une journée utopique, commençant à midi, presque entièrement dévolue à la lecture et à l'étude, à une navigation de loisir suivie du bain et d'exercices physiques, pour se terminer dans un repas luxueux, décrit par des termes littéraires que Fronton expliquera ensuite (*De feriis Alsiensibus* III, 1-2) ; la narration imaginaire du professeur de rhétorique évoque sans doute le contraire de la journée fort occupée de l'empereur, et met l'accent principalement sur la lecture et l'écoute, à la fois de la littérature et de la nature³⁸.

Dès lors, les lettres *Ad Marcum* IV, 5 et 6 mettent en valeur, à travers la narration de la quotidienneté, une vie équilibrée selon les termes traditionnels et aristocratiques définis par Fronton ; Marc Aurèle tente de s'y conformer, même si l'on voit que ses activités littéraires empiètent largement sur son sommeil et que ses activités sociales sont centrées sur la famille plutôt que sur un cercle lettré. Les autres occurrences du thème montrent que le sommeil n'est pas le seul à souffrir de cette pratique à contre-courant de la lecture et de l'écriture : elle met aussi en danger les relations politiques et la construction d'une sociabilité culturelle. Or Marc Aurèle, lorsqu'il devient empereur, choisit de ne pas narrer ses journées et d'écrire pour lui-même : les *Pensées* opposent les loisirs aristocratiques à la « citadelle intérieure³⁹ » et se construisent en partie sur la recherche d'un loisir digne qui se place en tension avec l'agitation du pouvoir⁴⁰. Le geste même d'écrire les *Pensées* s'inscrit donc dans un choix de soustraire l'activité intellectuelle aux exigences sociales. C'est sans doute pourquoi les *Pensées* sont si exceptionnelles : elles s'inscrivent dans plusieurs traditions littéraires et pratiques militaires, politiques et philosophiques, mais refusent un certain nombre de conventions sociales et culturelles, notamment que la littérature

37 L'Histoire Auguste, *Vie de Marc Antonin philosophe* 15, 1, rapporte qu'il travaillait intellectuellement lors des jeux du cirque, ce qui entraînait les quolibets de la foule.

38 Pour une lecture philosophique et historique de cette lettre, voir Jean-Marie André, « Le *De otio* de Fronton et les loisirs de Marc Aurèle », *Revue des études latines*, t. 49 (1971), p. 228-261. Rémy Poignault (« Les *Diui* au miroir de Fronton », *Revue des études latines*, t. 77 [1999], p. 236-239), dans son analyse du passage, souligne combien cet encouragement au repos correspond également à une leçon politique de la nécessité du loisir dans la gestion du peuple, leçon qui est également présente dans les *Principia historiae* de Fronton.

39 Par exemple *Pensées* IV, 3 ; VI, 11 et 12 ; VII, 28.

40 La dignité des loisirs est l'un des traits que Marc Aurèle loue chez son père adoptif (*Pensées* I, 16, 6). Sur la façon de se ménager des loisirs, voir, entre autres, IV, 18 ; sur l'agitation des hommes, voir, par exemple, IV, 32 ; XII, 24, 3.

doit s'adresser à autrui. Dès lors, bien que les *Pensées* ne puissent être considérées comme l'origine antique du genre des carnets non plus que la correspondance avec Fronton ne doive être établie comme l'antécédent de l'œuvre philosophique, il est évident que l'attirance de Marc Aurèle envers ces genres révèle une démarche, découlant de la personnalité et du statut, qui valorise les forces « éthopoétiques » de l'écriture, observables dans les pratiques modernes de la publication des carnets.

Références

- ALEXANDRE, Monique, « Le travail sur la sentence chez Marc-Aurèle. Philosophie et rhétorique », *La Licorne*, n^o 3 (« Formes brèves. Métamorphoses de la sententia », 1979), p. 125-154.
- AMBAGLIO, Delfino, « Fra *hypomnemata* e storiografia », *Athenaeum*, vol. 68 (1990), p. 503-508.
- ANDRÉ, Jean-Marie, « Le *De otio* de Fronton et les loisirs de Marc Aurèle », *Revue des études latines*, t. 49 (1971), p. 228-261.
- ARMISEN-MARCHETTI, Mireille, « La *Poetica tuba* : sens et devenir d'une image dans la littérature latine », *Pallas*, n^o 59 (2002), p. 271-280.
- BARKER, Andrew, *Greek Musical Writings II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- BOMPAIRE, Jacques, « Quatre styles d'autobiographie au II^e siècle après J.-C. : Aelius Aristide, Lucien, Marc Aurèle, Galien », dans Marie-Françoise BASLEZ, Philippe HOFFMANN et Laurent PERNOT (dir.), *L'Invention de l'autobiographie : d'Hésiode à Augustin*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1993, p. 199-209.
- BRUNT, Peter A., « Marcus Aurelius in his *Meditations* », *Journal of Roman Studies*, vol. 64 (1974), p. 1-20.
- CAGNAZZI, Silvana, *Nicobule e Panfila. Frammenti di storiche greche*, Bari, Edipuglia, 1997.
- CEPORINA, Matteo, « The *Meditations* », dans Marcel VAN ACKEREN (dir.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Oxford, Blackwell, 2012, p. 43-61.
- DORANDI, Tiziano, *Le Stylet et la tablette : dans le secret des auteurs antiques*, Paris, Les Belles Lettres, 2000.
- , « Pratiques d'écriture et de copie dans la bibliothèque de Philodème à Herculaneum », dans Yves PERRIN (dir.), *Neronia VIII. Bibliothèques, livres et culture écrite dans l'empire romain de César à Hadrien*, Bruxelles, Latomus, 2010, p. 100-104.
- ÉPICTÈTE, *Entretiens*, texte établi et traduit par Joseph Souilhé et Amand Jagu, Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- FENTRESS, Elizabeth et Marco MAIURO, « Villa Magni near Anagni : The Emperor, his Winery and the Wine of Signia », *Journal of Roman Archaeology*, vol. 24 (2011), p. 333-369.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits*. IV, Paris, Gallimard, 1994.
- GIAVATTO, Angelo, « The Style of the *Meditations* », dans Marcel VAN ACKEREN (dir.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Oxford, Blackwell, 2012, p. 333-345.
- GOURINAT, Jean-Baptiste, « The Form and Structure of the *Meditations* », dans Marcel VAN ACKEREN (dir.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Oxford, Blackwell, 2012, p. 320-327.
- GRIMAL, Pierre, « Ce que Marc Aurèle doit à Fronton », *Revue des études latines*, t. 68 (1990), p. 151-159.
- GURD, Sean, *Work in Progress : Literary Revision as a Social Performance*, New York, Oxford University Press, 2012.
- HADOT, Pierre, *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustiniennes, 1987.
- , *Introduction aux « Pensées » de Marc Aurèle*, Paris, Livre de poche, 2005.

- , « Réflexions sur la notion de “culture de soi” », dans *Michel Foucault philosophe*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 261-269.
- HOLFORD-STREVS, Leofranc, *Aulus Gellius. An Antonine Scholar and his Achievement*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- HUMPHRIES, Michael L., « Michel Foucault on Writing and the Self in the *Meditations* of Marcus Aurelius and *Confessions* of St. Augustine », *Arethusa*, vol. 30, n° 1 (1997), p. 125-138.
- JOHNSON, William A., *Readers and Reading Culture in the High Roman Empire*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- KER, James, « Nocturnal Writers in Imperial Rome : The Culture of *Lucubratio* », *Classical Philology*, vol. 99, n° 3 (2004), p. 209-242.
- KÖNIG, Jason, « Conventions of Prefatory Self-presentation in Galen's *On the Order of My Own Books* », dans Christopher GILL, Tim WHITMARSH et John WILKINS (dir.), *Galen and the World of Knowledge*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 35-58.
- LEDENTU, Marie, « L'orateur, la parole et le texte », dans Guy ACHARD et Marie LEDENTU (dir.), *Orateur, auditeurs, lecteurs : à propos de l'éloquence romaine à la fin de la République et au début du Principat*, Paris, de Boccard, 2000, p. 57-74.
- LEWIS, R. Geoffrey, « Imperial Autobiography. Augustus to Hadrian », *ANRW*, vol. II, n° 34 (1993), part. 1, p. 629-706.
- MÄNNLEIN-ROBERT, Irmgard, « The *Meditations* as (Philosophical) Autobiography », dans Marcel VAN ACKEREN (dir.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Oxford, Blackwell, 2012, p. 362-381.
- MARC AURÈLE, *Pensées*, texte établi et traduit par Amédée Trannoy, Paris, Les Belles Lettres (Collections des universités de France), 1964.
- MARTINAZZOLI, Folco, *La successio di Marco Aurelio : struttura e spirito del primo libro dei Pensieri*, Bari, Adriatica, 1951.
- MICHEL, Alain, « Rhétorique et philosophie au second siècle après J.-C. », *ANRW*, vol. II, n° 34 (1993), part. 1, p. 3-78.
- MINZETANU, Andrei, *Carnets de lecture*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2016.
- MÜLLER-REINEKE, Henrik, « A Greek Miscellanist as a Libidinous Thessalian Witch ? : Pamphile in Apuleius' *Metamorphoses* 2-3 », *Classical Quarterly*, vol. 56 (2006), p. 648-652.
- NEWMAN, Robert J., « *Cotidie meditare*. Theory and Practice of the *Meditatio* in Imperial Stoicism », *ANRW*, vol. II, n° 36 (1989), part. 2, p. 1473-1517.
- PERNOT, Laurent, « Marco Aurelio e il *basilikos logos* : per una nuova ipotesi sull'orizzonte dei *Pensieri* », *ASNP*, Ser. 4a 5 (2000), p. 501-521.
- , « Miroir d'un prince par lui-même : les *Pensées* de Marc Aurèle », dans Isabelle COGITORE et Francis GOYET (dir.), *L'Éloge du Prince de l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble, ELLUG, 2003, p. 91-104.
- POIGNAULT, Rémy, « Les *Diui* au miroir de Fronton », *Revue des études latines*, t. 77 (1999), p. 236-239.
- RUTHERFORD, Richard B., *The Meditations of Marcus Aurelius : A Study*, Oxford, Clarendon Press, 1989.
- SELLARS, John, « The *Meditations* and the Ancient Art of Living », dans Marcel VAN ACKEREN (dir.), *A Companion to Marcus Aurelius*, Oxford, Blackwell, 2012, p. 458-462.
- STADTER, P. A., « Plutarch's Compositional Technique : The Anecdote Collections and the *Parallel Lives* », *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, vol. 54, n° 4 (2014), p. 665-686.

STOCK, Brian, *Augustine's Inner Dialogue : The Philosophical Soliloquy in Late Antiquity*, New York, Cambridge University Press, 2010.

TRAPP, Michael B., « Biography in Letters ; Biography and Letters », dans Brian MCGING et Judith MOSSMAN (dir.), *The Limits of Ancient Biography*, Swansea, The Classical Press of Wales, 2006, p. 335-350.

VAN DEN HOUT, Michael, *A Commentary of the Letters of M. Cornelius Fronto*, Leyde, Brill, 1999.



Des liasses de papier dont on fit un « oreiller » : le registre de l'écriture de Sei Shônagon

EVELYNE LESIGNE-AUDOLY

Les *Notes de chevet* (en japonais *Makura no sôshi*, littéralement « livre-oreiller »), datant approximativement de l'an 1000, sont une suite d'environ trois cents courts textes divers dans leur forme et leur contenu. On y trouve notamment des listes, de petits récits rétrospectifs et des réflexions. Certaines listes regroupent des éléments de la nature (arbres, fleurs, rivières, etc.) ou des constructions humaines, tandis que d'autres ont des titres semblant plus subjectifs : « choses agaçantes », « choses qui font battre le cœur », « choses délectables ». L'auteure en est Sei Shônagon, dame de cour au service de l'impératrice Teishi, l'une des deux impératrices de l'époque, toutes deux épouses de l'empereur Ichijô (règne 986-1011).

Cette œuvre singulière a inspiré de nombreux écrivains et artistes, notamment français, qui y ont puisé la possibilité d'une écriture fragmentaire et discontinue, ou d'une expression sensible et spontanée de l'intime. Ainsi, la possibilité d'écrire sous forme de listes a inspiré Roland Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes*¹ en 1975, Georges Perec dans *Penser / Classer*² en 1985, François Bon, qui s'en sert dans des ateliers d'écriture³, ou encore Charles Dantzig, qui lui dédie son *Encyclopédie capricieuse du tout et du rien*⁴ en 2009. Perec, encore, y puise un modèle dans sa recherche d'une écriture rendant compte de ce qu'il nommait l'« infra-ordinaire »⁵. Chris Marker s'empare de la forme fragmentaire pour construire sur ce modèle son long-métrage *Sans soleil*⁶ (1982). Pascal Quignard lui consacre

1 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1975], t. IV, p. 575-771.

2 Georges Perec, *Penser / Classer*, Paris, Hachette, 1985.

3 C'est par exemple l'une des sources utilisées pour un atelier organisé à la Bibliothèque nationale de France [en ligne] : « Écrire la ville. *Notes de chevet*. Sei Shônagon (XI^e siècle) » [http://classes.bnf.fr/ecirelaville/textes/04_1.html].

4 Charles Dantzig, *Encyclopédie capricieuse du tout et du rien*, Paris, Grasset, 2009.

5 Voir Michaël Ferrier, « Le Japon, mode d'emploi — Perec et le Japon », *Japon : La Barrière des rencontres*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009, p. 36 et p. 63-70.

6 La référence aux *Notes de chevet* est explicite dans le dossier de presse publié dans Jacques Gerber et Anatole Dauman, *Argos Films : Souvenir-Écran*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 168-175.

son quarante-quatrième « petit traité⁷ » en 1982 et s'en sert comme hypotexte pour écrire *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*⁸ en 1984.

Le texte de Sei Shônagon est lu la plupart du temps comme étant une confession intime à la portée universelle. Citons par exemple Jean-Claude Carrière, qui, pour inviter les auditeurs de France-Culture à se laisser émouvoir par les *Notes de chevet*, disait : « Une femme japonaise de l'an mille vous parle, et vous êtes touché. » Il expliquait que le génie de cette œuvre résidait dans son raffinement, et dans la capacité de son auteure à « s'adresser au monde entier » en quelques mots, sans même savoir elle-même qu'elle parle « en chuchotant » à tout lecteur⁹.

L'idée selon laquelle les *Notes de chevet* seraient un cahier intime devenu public à la suite de circonstances plus ou moins fortuites s'appuie sur deux éléments de poids : tout d'abord, un récit placé en épilogue des *Notes de chevet*, dans lequel la narratrice raconte que les cahiers sur lesquels elle écrivait lui ont été dérobés ; ensuite, la forme de l'œuvre, fragmentaire, décousue et semblant de ce fait ne pas avoir été apprêtée pour être offerte à des lecteurs.

Cette façon d'envisager l'œuvre a été amplifiée par les savants japonais de la fin du XIX^e siècle, qui en ont fait l'archétype d'un genre littéraire, les « écrits au fil du pinceau » (*zuibitsu*), définis comme des écrits qui seraient des réactions immédiates — non médiées — aux stimuli extérieurs : choses vues, entendues et vécues¹⁰. Elle fut reprise en français dans la première anthologie de la littérature japonaise, publiée par Michel Revon en 1905, qui classe les *Notes de chevet* dans les « livres d'impressions ». Enfin, la traduction en français de l'ouvrage, recourant plus que nécessaire au pronom personnel « je », accentue l'impression qu'il s'agit d'un écrit personnel¹¹.

Pourtant, depuis les années 1980, les historiens japonais de la littérature insistent à l'inverse sur le caractère officiel et quasiment public de ce texte. Selon Ishida Jôji¹², qui le premier renouvela l'interprétation de l'œuvre en ce sens, Sei Shônagon serait en quelque sorte la porte-parole d'une communauté de femmes extrêmement cultivées, d'un brillant salon placé sous le patronage de l'impératrice Teishi. Le texte serait selon lui la mise par écrit des discussions et jeux savants qui avaient lieu à la cour. Ainsi, les listes contenues dans les *Notes de chevet* seraient

7 Pascal Quignard, « L'oreiller de Sei », *Petits traités*, Paris, Clivages, t. II, 1982, p. 379-394 ; rééd. Paris, Gallimard (Folio), 1990, p. 379-394.

8 Pascal Quignard, *Les Tablettes de buis d'Apronemia Avitia*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1984.

9 France inter, émission *On n'a pas fini d'en lire* [en ligne], par Laura El Makki, avec la participation de Jean-Claude Carrière, le 7 juillet 2012 [<http://www.franceinter.fr/emission-on-n-a-pas-fini-d-en-lire-les-notes-de-chevet-de-sei-shonagon-par-jean-claude-carriere>].

10 Sanji Mikami et Kuwasaburô Takatsu, *Nibon bungaku-shi* [Histoire de la littérature japonaise], Tôkyô, Kinkôdô, 1890, p. 218-225.

11 Tsushima Tomoaki a montré que c'était le cas également de la traduction en anglais d'Ivan Morris : *Dôtai toshite no Makura no sôshi* [Les *Notes de chevet* en tant que dynamique], Tôkyô, Ôfû, 2005, p. 35 sq.

12 Ishida Jôji a établi une importante édition des *Notes de chevet*, dans la préface de laquelle il développe cette interprétation : Ishida Jôji (éd.), *Makura no sôshi*, Tôkyô, Kadokawa shoten (Sofia bunko), 1979-1980, 2 t.

des sortes d'aide-mémoire pour la composition poétique, laquelle était au centre des relations sociales ; les digressions réflexives en seraient le prolongement ; quant aux récits, ils seraient non pas centrés sur la narratrice, mais seraient avant tout la transcription des joutes oratoires et discussions impliquant les femmes entourant l'impératrice.

Le registre de l'écriture de Sei Shônagon — intime ou tournée vers le cercle collectif ; spontanée ou reposant sur des référents culturels construits — est donc un point nodal pour l'interprétation des *Notes de chevet*. Nous voudrions ici présenter quelques-uns des éléments qui permettent d'appréhender cette question, en commençant par le récit placé à la fin de l'œuvre.

L'épilogue : un récit qui légitime l'œuvre

Les *Notes de chevet*, telles que nous les lisons aujourd'hui, se terminent par un récit de la genèse de l'œuvre et des circonstances dans lesquelles elle est devenue publique. Depuis le XX^e siècle, on désigne comme un épilogue (*batsubun*) ce récit, ce qui le place sur un autre plan, quasiment métatextuel, que le reste de l'œuvre. L'importance de ce court récit réside dans l'éclairage qu'il apporte sur l'œuvre dans son ensemble. Constituant un point central pour toutes les interprétations et toutes les spéculations concernant l'origine du texte, il mérite pour commencer une lecture la plus littérale possible. Voici l'intégralité de ce texte, dans la version donnée par les manuscrits de la branche Sankan, aujourd'hui considérée comme correspondant à la plus ancienne version¹³ :

Dans ce livre (*sôshi*), que j'ai écrit lorsque j'étais retirée chez moi et désœuvrée, j'ai noté tout ce que j'avais vu ou ressenti, pensant que personne ne le verrait. Or, tandis que je croyais le tenir bien caché, car il contient plusieurs passages qui, même si cela est insignifiant et de peu d'intérêt, pourraient sembler désobligeants, ce livre en est venu à être lu dans le monde, bien malgré moi.

L'impératrice, qui venait de recevoir [des liasses de papier] de la part du ministre du centre [Korechika, son frère], dit : « Que pourrions-nous écrire là-dessus ? Chez l'Empereur, ils ont copié les *Chroniques historiques* (*Shiki*). » Alors, je répliquai : « Il convient d'en faire un oreiller (*makura*). » Sur quoi l'impératrice déclara : « Soit, il est à vous. » Aussi, pour remplir cette colossale quantité de papier, j'ai noté toutes sortes de choses, des bizarreries ; si bien qu'on y trouve quantité d'inepties.

Si j'avais écrit en sélectionnant des choses plaisantes de ce monde, ou des choses que les gens trouvent merveilleuses, ou bien si j'avais écrit à propos des poèmes, mais aussi des arbres, des herbes, des oiseaux, des insectes, cet écrit aurait attiré certainement des critiques, car les gens auraient dit : « Ce n'est que cela ? On voit bien ce qu'elle a dans le cœur ! » Mais je n'ai fait qu'écrire pour m'amuser toutes

13 La tradition manuscrite des *Notes de chevet* est classée en quatre branches de manuscrits, présentant entre elles des disparités importantes et nombreuses. Fait unique parmi les œuvres majeures de la littérature classique, les *Notes de chevet* ont eu un texte fluctuant jusqu'à la moitié du XX^e siècle. Toutefois, l'établissement du texte s'appuie sur les manuscrits de la branche dite Sankan (littéralement : « en trois volumes ») dans la plupart des éditions depuis 1947. L'épilogue est présent dans les deux plus anciennes des quatre branches de manuscrits, les branches dites Sankan et Nôin.

les pensées qui spontanément me venaient à l'esprit, si bien que, ai-je pensé, ce livre ne devrait être compté parmi les livres appréciables ni être jugé comme tel. Or voilà que l'on entend certains qui l'ont lu dire : « Ceci appelle le respect », ce qui me semble fort étrange. Après tout, c'est évident : ceux qui louent ce que d'ordinaire on n'aime pas, et déprécient ce que d'habitude on admire révèlent ce faisant ce que vaut leur cœur. Quoi qu'il en soit, je suis bien contrariée que ceci puisse être vu par d'autres que moi.

À l'époque où le général en second de la section de gauche des gardes du corps [Minamoto no Tsunefusa] n'était encore que le gouverneur de la province d'Ise, et tandis que j'étais chez moi, je lui tendis pour l'accueillir une natte située près du bord extérieur de la pièce où j'étais, mais voilà que ce livre était sur la natte ! Je me dépêchai de le reprendre, mais il finit pourtant par l'emporter avec lui, et ne le rapporta que très longtemps plus tard. À partir de ce moment, le livre commença de circuler de par le monde. Ainsi est-il écrit¹⁴.

Le texte de l'épilogue fournit des justifications à la forme de l'œuvre, à sa tonalité et à son existence même. Il contient une forme d'intention d'écriture et des explications quant au caractère disparate et mal fini des *Notes de chevet*. Ce faisant, il semble anticiper le mécontentement du lecteur face à un texte atypique, et avoir été placé là pour attirer son indulgence.

Concernant le caractère intime ou public de l'œuvre, le texte de l'épilogue est tissé de contradictions, et tiraillé entre deux directions incompatibles. D'une part, le premier et le troisième paragraphe insistent certes sur le caractère intime de l'écriture. Le lieu est la résidence privée de la narratrice (*satoi*) : lieu de retraite temporaire à l'écart de la cour, c'est aussi le lieu du désœuvrement (*tsurezure*). Il y a là l'affirmation qu'un tel écrit n'était pas destiné à être lu. Et d'ailleurs, nous dit le texte, il est au mieux sans intérêt, au pire de nature à blesser la susceptibilité des personnages qui y sont évoqués. Dans le troisième paragraphe, répondant à l'oisiveté évoquée dans le premier paragraphe, l'acte d'écriture est présenté comme un moyen de divertissement (*tawabure ni*), dont le but premier était d'utiliser la « colossale quantité de papier » reçue de façon inattendue.

Mais d'autre part, à l'inverse des premier et troisième paragraphes, le deuxième et le quatrième évoquent la cour et la relation au monde. Le monde extérieur intervient dans la genèse de l'œuvre en amont et en aval des moments d'écriture intime : le don du papier par l'impératrice rend possible son existence même ; l'emprunt accidentel du manuscrit le fait sortir du statut privé. Ainsi, l'épilogue nous

14 Cette traduction, inédite, est de notre fait. Il en sera de même pour les autres extraits des *Notes de chevet* cités dans la suite de l'article, sauf mention contraire. Texte original : Matsuo Satoshi et Nagai Kazuko (dir.), *Makura no sôshi* [Les *Notes de chevet*], Tôkyô, Shôgakukan (Shinpen Nihon koten bungaku zenshû [Collection de la littérature classique du Japon. Nouvelle édition]), t. 18, p. 467-468. Traduction française existante : Sei Shônagon, *Notes de chevet*, traduction d'André Beaujard, Paris, Gallimard / UNESCO, 1966 [1934], p. 280-281. Quoique très élégante, cette traduction de Beaujard n'est pas toujours fiable, car elle s'appuie sur des versions du texte antérieures au développement d'études philologiques rigoureuses, et n'est pas exempte d'un certain nombre de contresens. Nous la mentionnons néanmoins dans les notes (entre crochets droits) afin de permettre au lecteur de s'y référer.

fait-il osciller entre intime ou privé d'une part, entre collectif ou public d'autre part. Pour que l'œuvre naisse, semble expliquer l'épilogue, il a fallu les effets conjugués de la démarche intérieure et de l'incitation extérieure.

Le deuxième paragraphe constitue à proprement parler le récit de ce qui a suscité l'écriture de l'œuvre : la narratrice reçoit de l'impératrice qu'elle sert une grande quantité de papier afin d'en faire un « *makura* » (littéralement « oreiller »). Le sens de l'emploi de ce terme ici n'est pas clair, et a donné lieu à de multiples spéculations¹⁵, mais l'hypothèse la plus généralement admise aujourd'hui est qu'il s'agit d'un jeu de mots : l'oreiller est évoqué par opposition aux *Chroniques historiques* (chinois : *Shiji* ; japonais : *Shiki*) de *Sīmā Qiān*¹⁶ copiées chez l'empereur, dont l'homophone est « la couche » (*shiki*). Si l'oreiller s'impose pour compléter le couchage, ce n'est pas seulement parce que le sens commun associe ces deux objets par la proximité de leur usage concret : l'association des deux mots est immédiate pour qui est versé dans la culture poétique. En effet, *shikitaē no*, désignant littéralement un drap de fibres de mûrier utilisé comme couche, est l'épithète conventionnelle annonçant l'utilisation du mot « *makura* » dans les poèmes anciens¹⁷. Le recours aux épithètes conventionnelles était l'une des plus fréquentes contraintes formelles dans les *waka*, surtout au VIII^e siècle, mais c'est encore le cas aux siècles ultérieurs. Aussi, s'agissant de la cour de Teishi, où la pratique poétique est au cœur de la vie sociale, il est possible d'envisager que l'évocation des deux syllabes *shiki*, début de *shikitaē*, appelait inmanquablement l'association avec *makura*. Si l'on suit cette interprétation, le jeu de mots en référence aux *Chroniques historiques*, doublé de l'utilisation de l'épithète conventionnelle, aurait été jugé suffisamment brillant pour susciter en récompense le don du papier. C'est précisément ce passage qui a donné à l'œuvre le titre par lequel elle est désignée depuis la fin du Moyen Âge : *Makura sōshi* ou *Makura no sōshi*. Ce titre, qui ne dit rien d'autre que « livre-oreiller », est bien rendu par la traduction anglaise *The Pillow Book*. Le titre français, *Notes de chevet*, suggérant qu'il s'agirait d'une sorte de journal intime placé près du chevet de l'auteure, est donc fortement interprétatif.

Dans le titre japonais, rien n'indique que ce seraient des cahiers personnels destinés à être couverts d'écriture dans l'espace intime du lieu de repos. *Makura* n'est en aucun cas le « chevet », mais bien l'appui-tête, et n'a pas ici de signification possible si l'on fait abstraction du jeu de mots présenté dans l'épilogue. Par ailleurs, contrairement à « notes » en français, *sōshi* n'est pas une référence au style ni au registre du texte, mais bien à son support matériel, un *sōshi* étant un cahier de

15 Voir Amagai Hiroyoshi, art. « Daimei kō » [Réflexions sur le titre], *Makura no sōshi daijiten* [Grande encyclopédie des *Notes de chevet*], Tōkyō, Bensei shuppan, 2001, p. 59-61.

16 Les *Chroniques historiques*, rédigées entre -109 et -91, constituent la plus ancienne somme systématique de l'histoire de la Chine. Elles ont servi de modèle à l'historiographie ancienne au Japon, et faisaient à ce titre partie du canon de textes étudiés par les hommes de l'aristocratie à l'époque de Heian.

17 Voir Katagiri Yōichi, *Utamakura utakotoba jiten, sōtei ban* [Dictionnaire des mots-oreillers et du vocabulaire poétique, édition corrigée et augmentée], Tōkyō, Kasama shoin, 1999, p. 195-196.

feuilles brochées, par opposition au rouleau. Il n'y a pas non plus, dans la version du texte que nous traduisons, les phrases « Le soir tombe, et je ne puis plus tracer les caractères. D'ailleurs, mon pinceau est usé¹⁸ ». Ces deux phrases, présentes uniquement dans les manuscrits de la branche Nôin (considérée comme moins ancienne que la branche Sankan), mais reprises dans la traduction française, ainsi que les traductions anglaises antérieures à 2006¹⁹, ont indéniablement exercé une influence décisive sur la réception de l'œuvre dans les langues occidentales²⁰.

Telle qu'elle est définie par l'ensemble de l'épilogue, et plus particulièrement par les deuxième et quatrième paragraphes, la motivation qui a suscité l'écriture de l'œuvre est un peu paradoxale : l'écriture s'est imposée à l'auteure, qui a un rôle passif. Les ressources en papier et en temps libre suscitent la recherche d'une destination pour ce papier et ce temps. Les moyens sont premiers, le but d'écrire un livre est second. Mais surtout, ce que nous raconte ce récit est que les liasses de papier sont tout autant une récompense qu'une forme de commande. Le papier, ressource précieuse, ne saurait être envisagé comme étant destiné à un usage uniquement privé. D'autant plus qu'il est ici offert à une impératrice par son frère, lui-même haut dignitaire. L'impératrice, en posant la question « Que pourrions-nous écrire là-dessus ? » et faisant référence au travail des copistes attirés de l'empereur, semble demander à ses suivantes une suggestion. La réponse de la narratrice lui permettant de remporter la mise, le don du papier équivaut à une subvention rendant possible l'acte d'écrire, et place l'impératrice en position de mécène. Ceci amène à remettre en cause l'affirmation selon laquelle il s'agirait d'une écriture pour soi, mais aussi la signification de la seconde anecdote, selon laquelle l'écrit de Sei Shônagon aurait été emporté puis rendu public sans le consentement de l'auteure.

Les affirmations contenues dans l'épilogue ne sauraient servir de base à l'interprétation de l'œuvre que si on estime que celui-ci est authentique — c'est-à-dire écrit intégralement, dans la forme que nous lui connaissons, par un individu qui serait également l'auteur unique de la totalité du reste de l'œuvre. Dans un contexte de transmission manuscrite, et *a fortiori* pour une œuvre dont les manuscrits sont remarquablement différents entre eux, tous ces éléments peuvent faire l'objet d'un doute au moins théorique. D'ailleurs, la présence à la fin d'une œuvre d'un texte métadiscursif de la main de l'auteure est totalement inhabituelle dans la littérature japonaise de l'époque de Heian. En effet, lorsqu'un texte de cette époque contient en lui-même des commentaires relatifs à sa forme, son contenu ou l'intention dans

18 Sei Shônagon, *op. cit.*, trad. Beaujard, p. 280.

19 La traduction anglaise par Meredith McKinney est la première traduction en anglais à prendre en compte les éditions japonaises modernes : Sei Shônagon, *The Pillow Book*, édition établie par et traduction de Meredith McKinney, Londres, Penguin Classics, 2006.

20 Par exemple sous la plume de David Greer dans « The Lists of a Lady-in-Waiting. A Portrait of the Author of *The Pillow Book* » [en ligne], *Kyoto Journal*, n° 45 (2000) [<http://www.kyotojournal.org/the-journal/culture-arts/the-lists-of-a-lady-in-waiting/>]. C'est également le cas dans l'émission de France inter, évoquée plus haut (*On n'a pas fini d'en lire*, émission du 7 juillet 2012), où intervient Jean-Claude Carrière, et dans laquelle la productrice, Laura El Makki, affirme que Sei Shônagon écrivait « en cachette dans sa chambre ».

laquelle il a été écrit, cela se situe toujours au début de ce texte²¹. Ajoutons que, d'un point de vue purement pratique, il y a une contradiction entre l'affirmation que ce texte a échappé à l'auteure contre sa volonté et le fait que cet épilogue existe : s'il est authentique, cela suppose qu'il y ait eu une première phase de circulation de l'œuvre, puis un retour vers l'auteure, qui aurait alors ajouté cet épisode. À titre d'hypothèse, il n'est pas à exclure que ce texte conclusif ait été ajouté par un lecteur et copiste qui résoudrait par là sa propre insatisfaction face au texte déroutant qu'il a entre les mains. Il est également possible, si l'épilogue est authentique, que ce texte affirme qu'il est à but privé alors qu'il était en réalité destiné à circuler publiquement, conformément à une convention rhétorique attestée dans certains journaux féminins de la même époque²². Aussi, si l'affirmation du caractère privé de l'œuvre dans l'épilogue a indéniablement influencé la façon dont les *Notes de chevet* ont été lues, il est difficile de considérer cela comme le seul biais d'interprétation possible.

Le salon poétique de l'impératrice Teishi

L'épilogue n'est pas le seul extrait des *Notes de chevet* mettant en lumière les relations de l'impératrice avec les suivantes de sa cour. Mais avant de présenter quelques-uns de ces passages de l'œuvre, il convient de s'arrêter pour prendre le temps d'une présentation du contexte historique.

L'époque de Heian (IX^e-XII^e siècle) se caractérise par la mise en place d'un gouvernement bureaucratique inspiré de la Chine, établi autour de l'empereur en la capitale de Heian-kyô (l'actuelle Kyôto). Cela va de pair avec le développement d'une culture aristocratique, un mode de vie raffiné où sont pratiquées la poésie chinoise et japonaise, la musique, les danses. C'est donc un âge d'or des arts et des lettres, dont l'apogée se situe autour des X^e et XI^e siècles : le *Recueil de poèmes anciens et modernes* (*Kokinshû*), première anthologie compilée sur ordre impérial, date du premier tiers du IX^e siècle, de même que le recueil de récits à poèmes *Les Contes d'Ise* ; le *Roman du Genji* date approximativement de 1008. Ces œuvres constitueront pour les siècles ultérieurs le cœur du canon classique. C'est une littérature essentiellement féminine, les femmes étant les garantes de la culture poétique et de la prose en langue vernaculaire, tandis que la langue écrite des hommes était le chinois, langue du pouvoir et de la bureaucratie. Les femmes qui furent les auteures de ces œuvres sont pour la plupart issues de la moyenne ou basse noblesse. Ce sont des filles de gouverneurs de province ou de fonctionnaires occupant à la capitale des fonctions subalternes. Elles étaient placées en service à la cour lorsqu'elles s'étaient distinguées par leur esprit et leur bonne éducation.

La vie politique est à cette époque dominée par le clan des Fujiwara, dont les chefs de famille font en sorte que leurs filles épousent des empereurs. Ces derniers étant placés sur le trône à un très jeune âge, les chefs de famille des Fujiwara, en leur qualité de grands-pères ou de beaux-pères des empereurs, deviennent les régents (*sesshō*), fonction qu'ils cumulent avec celle de grand chancelier (*kampaku*),

21 Voir Tsushima Tomoaki, *op. cit.*, p. 100-101.

22 Cette seconde hypothèse est formulée par Tzvetana Kristeva dans « *The Pillow Hook (The Pillow Book as an Open Work)* », *Japan Review*, n° 5 (1994), p. 15.

gagnant la mainmise sur le pouvoir réel puisque l'empereur n'a qu'un rôle rituel et un pouvoir symbolique. Les femmes avaient dans ce jeu de pouvoir un rôle central : elles étaient les pièces maîtresses du grand échiquier matrimonial déterminant qui serait au sommet.

Or l'époque à laquelle ont été écrites les *Notes de chevet* est une période d'intrigues de cour, qui voit s'affronter deux branches collatérales du clan des Fujiwara. L'impératrice Teishi²³ (976-1000), au service de qui est Sei Shônagon, est l'une des filles du grand chancelier Fujiwara no Michitaka (953-995). En 990, âgée de quatorze ans, elle épouse l'empereur Ichijō (lui-même âgé de dix ans environ). Michitaka, en position de régent, occupe le pouvoir réel, mais il meurt prématurément, en 995, sans avoir eu le temps de mettre en place les conditions nécessaires pour permettre la transmission du pouvoir à son fils, Korechika — l'homme qui fait le don des liasses de papier à l'impératrice dans l'épilogue. En 995, à la suite du décès de Michitaka, le pouvoir passe dans les mains de son frère Michikane (961-995) qui meurt onze jours plus tard, si bien que c'est finalement un autre frère de Michitaka, Fujiwara no Michinaga (966-1027), qui obtient la plus haute fonction de la cour. Il y demeurera jusqu'à sa mort en 1027, à une période qui coïncide avec l'apogée de la puissance des Fujiwara²⁴. Bénéficiant du soutien de sa sœur, l'impératrice douairière, Michinaga put évincer ses neveux, les fils de Michitaka — Korechika et Takaie —, qui furent envoyés en exil en 996. En outre, Michinaga avait habilement marié sa fille, Shōshi (988-1074), à l'empereur Ichijō. Inaugurant le système de deux épouses pour un empereur, Shōshi devient épouse principale (*chūgū*) à la place de Teishi en 1000, tandis que Teishi devient seconde épouse (*kōgū*). Teishi meurt des suites de couches à la fin de l'an 1000, juste après avoir donné naissance à son troisième enfant²⁵. Nous retiendrons ici que la rivalité entre deux familles du clan des Fujiwara se noue autour de la rivalité entre deux impératrices, Teishi et Shōshi, celle que sert Sei Shônagon étant dans le camp des perdants de cette histoire.

Comme indiqué au début du présent article, les *Notes de chevet* se composent de listes, de réflexions et de récits. Ces récits mentionnent la mort de Michitaka et la gloire de Michinaga²⁶, mais ne font pas directement allusion aux événements funestes que sont la mise à l'écart des fils de Michitaka puis la mort de Teishi. Pour la plupart, les récits sont à l'inverse des évocations lumineuses du faste de la cour

23 Nommée Sadako dans la traduction d'André Beaujard. « Sadako » est la lecture japonaise des caractères constituant son nom ; « Teishi » en est la lecture sino-japonaise.

24 Voir Francine Hérail, *Notes journalières de Fujiwara no Michinaga, ministre à la cour de Heian (995-1018)*, Paris, Droz, 1987-1991, 3 t.

25 Concernant les différents mots désignant les impératrices, mais aussi les enjeux de pouvoir relatifs aux deux impératrices de l'empereur Ichijō, voir Francine Hérail, *La Cour et l'administration du Japon à l'époque de Heian*, Paris, Droz, 2006, p. 162. Voir également Michel Vié et Yumiko Takagi, « Chance, opportunisme et stratégie dans la marche vers l'hérédité — Les difficultés dynastiques des grandes familles de la cour à la fin de l'époque Heian », *Ebisu — Études japonaises*, n° 27 (2001), p. 69-110.

26 Voir en particulier l'épisode où Michinaga s'incline avec respect devant Michitaka : Matsuo Satoshi et Nagai Kazuko, *op. cit.*, section n° 124, p. 234-236 [Sei Shônagon, *Notes de chevet*, *op. cit.*, trad. Beaujard, p. 150-151].

de Teishi, notamment de tous les jeux poétiques et des échanges galants qui y ont lieu, ce qui donne de cette cour l'image d'une sorte de salon où s'épanouissait la culture poétique. Pour Ishida Jôji et tous les commentateurs des *Notes de chevet* depuis lui, il ne fait aucun doute que ce contexte historique constitue le substrat implicite de l'œuvre. La vocation première des *Notes de chevet* serait de montrer la supériorité de la cour de Teishi sur celle, rivale, de Shôshi. Au demeurant, il semble bien que la rédaction des *Notes de chevet* s'arrête au moment de la mort de Teishi. Cet élément corrobore l'hypothèse selon laquelle l'œuvre fut rédigée par Sei Shônagon dans le cadre de ses fonctions au service l'impératrice. Si les *Notes* avaient été un écrit intime, le travail de l'écriture aurait pu se poursuivre après, en d'autres lieux. Il semble bien plutôt que l'existence de l'impératrice est la raison d'être et la condition nécessaire de l'écriture de cette œuvre.

Sei Shônagon, dame de cour

Nombre des récits contenus dans les *Notes de chevet* semblent avoir pour but la glorification de la narratrice elle-même, l'acmé en étant un mot d'esprit de sa part, ou un poème. Ceci est la cause d'une image d'arrogance traditionnellement associée à Sei Shônagon. Mais une lecture attentive montre que c'est moins l'individu Sei Shônagon qui est ainsi vanté, que Sei Shônagon en sa qualité de dame de compagnie de l'impératrice. Ce qui nous est présenté comme digne d'admiration est la relation dialectique entre la dame et sa suivante, l'impératrice ayant su s'entourer de dames de qualité et la suivante sachant utiliser sa culture et son esprit à bon escient.

Ainsi en est-il dans l'anecdote du poème sur les fleurs. L'impératrice et ses dames d'honneur sont au palais, en présence de l'empereur accompagné de sa propre suite, dans une pièce ornée de branches de cerisier en fleurs d'une exceptionnelle beauté et disposées dans un grand vase. C'est alors que l'impératrice lance une sorte de défi à ses dames de compagnie : elle leur demande de noter au pinceau une « parole ancienne », c'est-à-dire un poème célèbre :

À peine les hommes en charge du service de l'Empereur avaient-ils été appelés pour desservir que Sa Majesté l'Empereur vint. L'Impératrice me dit : « Frottez le bâton d'encre dans l'écritoire. » Mais comme j'étais les yeux levés vers le ciel, absorbée dans la contemplation de la présence de Sa Majesté (l'Empereur), je faillis laisser le bâton d'encre se détacher de la pince par lequel je le tenais. L'Impératrice prit une feuille de papier teint en blanc, qu'elle plia, et dit : « Écrivez là-dessus la première parole ancienne qui vous vient à l'esprit. » Comme je demandais au sous-secrétaire Korechika, qui se tenait à l'extérieur, ce qu'il convenait d'écrire, il répondit : « C'est à vous autres de répondre promptement. Les hommes ne doivent pas s'en mêler », et me rendit le papier en le faisant passer par-dessous les stores. Sa Majesté l'Impératrice nous passa l'encrier, en nous pressant : « Plus vite, plus vite, ne réfléchissez point ; même "Naniwazu"²⁷ ou n'importe quoi, écrivez ce qui vous vient à l'esprit. » Pourtant, et pourquoi donc n'arrivions-nous pas à nous souvenir plus vite, nous étions toutes rouges de honte.

27 Premier mot d'un poème utilisé par les enfants pour apprendre les rudiments de l'écriture.

Un poème du printemps, un poème sur le sentiment que suscitent les fleurs ; voilà qui serait bien se disait-on pourtant, et tandis que deux ou trois nobles dames avaient écrit quelque chose, on me tendit la feuille : « Écrivez ici. »

Je notai le poème suivant :

« Les ans ont passé

Or me voici tant vieillie.

Et cependant,

Quand je contemple les fleurs,

Je n'ai plus aucun regret. »

Mais je remplaçai « Quand je contemple les fleurs » par « Quand je contemple ma Dame ». Quand Sa Majesté eut lu les poèmes, elle dit : « Je ne voulais rien d'autre que sonder vos cœurs. »²⁸

L'impératrice veut ici faire devant l'empereur la démonstration de l'esprit de ses suivantes. La frayeur décrite par la narratrice n'est autre que la crainte de se retrouver sans inspiration, ce qui crée un suspens dans ce récit. Le poème cité est issu du *Recueil de poèmes anciens et nouveaux*. Son auteur est le régent Fujiwara no Yoshifusa (804-872), père de l'impératrice Meishi, épouse de l'empereur Montoku (827-858 ; règne 850-858). Ce poème fut composé par Yoshifusa lorsqu'il vit de magnifiques branches de cerisier en fleurs disposées devant l'impératrice. Les fleurs épanouies sont évidemment une métaphore pour évoquer sa fille, dans sa gloire d'impératrice, et le poème un chant de satisfaction de l'homme d'âge mûr ayant acquis le pouvoir pour lui-même et ses descendants. En citant ce poème, qui plus est en en modifiant un vers, Sei Shônagon montre tout à la fois sa connaissance parfaite des poèmes contenus dans la première anthologie poétique compilée sur ordre impérial, le *Recueil de poèmes anciens et nouveaux* (Kokin waka shû, v. 905) et sa capacité à les choisir à bon escient. Écrivant « ma Dame » au lieu de « les fleurs », non seulement elle montre qu'elle comprend la métaphore du poème d'origine, mais elle fait de l'impératrice l'objet de l'admiration. Il y a un double effet de superposition du sens : les fleurs et l'impératrice d'une part, l'impératrice Teishi et l'impératrice Meishi d'autre part, tout cela étant rendu possible par la présence des fleurs devant Sei Shônagon comme dans l'anecdote qui a donné naissance au poème d'origine.

On ne saurait mieux illustrer le rôle de faire-valoir qu'est celui de Sei Shônagon, rôle qu'il ne faut surtout pas réduire ici à de simples flatteries. L'impératrice est grande, certes parce que ses suivantes la vantent comme telle, mais surtout parce qu'elle a su s'entourer d'une assemblée spirituelle et cultivée.

Plusieurs anecdotes des *Notes de chevet* permettent d'entrevoir l'existence, entre les femmes de l'entourage de Teishi et les hommes de la haute aristocratie, d'une forme de compétition dont l'enjeu est le maniement habile des références poétiques et savantes. Ainsi en va-t-il de l'anecdote du poème de « la chaumière ». Dans ce passage, le capitaine de la garde du corps et sous-chef des chambellans,

28 Matsuo Satoshi et Nagai Kazuko, *op. cit.*, section n° 21 [Sei Shônagon, *Notes de chevet*, *op. cit.*, trad. Beaujard, p. 37-39]. Notons que dans sa traduction, André Beaujard créait ici une confusion entre l'empereur et l'impératrice, ce qui rendait le passage inintelligible.

Fujiwara no Tadanobu, a acquis une opinion négative au sujet de Sei Shônagon, car il s'est fié à des rumeurs circulant à son sujet. Un soir, il lui fait parvenir par lettre un vers tiré d'un poème en chinois et lui demande d'en donner la suite. Il s'agit d'un poème du célèbre poète de la Chine des Tang, Bái Jūyì (772-846), dans lequel le poète s'adressant à des amis demeurés à la capitale déplore d'être seul, logé dans une simple chaumière, dans la pluie et la nuit. Tadanobu compare donc Sei Shônagon aux amis restés dans les fastes de la capitale, tandis qu'il est dans la solitude. Au lieu de se contenter de citer le vers suivant du poème en chinois, Sei Shônagon compose une fin de poème en japonais. Reprenant le mot *chaumière* qui est dans le vers manquant du poème original, elle écrit : « [...] qui rendra visite à la chaumière ? » (*kusa no iori o tare ka tazunen*). Ce faisant, elle montre qu'elle a bien reconnu le poème, qu'elle en connaît la signification, mais qu'elle choisit de créer un nouveau poème en accord avec la situation présente de sa relation avec Tadanobu. Alors que Tadanobu, en expédiant le poème, se plaçait dans la position de celui qui est à l'écart de la capitale, Sei Shônagon inverse le rapport à la citation ; elle se présente elle-même comme étant isolée dans la chaumière, et dans l'attente d'une réconciliation. En outre, en recourant à la langue japonaise (langue des échanges privés, connotée comme féminine) au lieu de poursuivre en chinois (langue des hommes et des actes publics), elle tire parti de la double culture linguistique des nobles de cour. Enfin, en créant une fin de poème, elle demande implicitement que Tadanobu en compose à son tour le début. Ce défi s'avérant impossible à relever, la victoire de Sei Shônagon est totale. Cette réplique brillante lui vaut par conséquent des éloges appuyés de la part de Tadanobu et de plusieurs autres hommes de la cour, pour finir par attirer des louanges de la part de l'impératrice et même de l'empereur :

Quand je fus auprès de ma maîtresse, je vis que c'était pour me parler de cette affaire qu'elle avait désiré me voir. « L'empereur, me déclara-t-elle, est venu par ici, et m'a raconté que tous les hommes de son palais avaient votre distique écrit sur leur éventail. »²⁹

On voit très clairement ici que le trait d'esprit de Sei Shônagon contribue au prestige de l'impératrice auprès de l'empereur. C'est bien pour exprimer sa satisfaction à cet égard que l'impératrice convoque Sei Shônagon.

Dans une autre anecdote encore, le contrôleur et chef de la chancellerie, Yukinari³⁰, et la narratrice échangent des poèmes galants dont le thème est la *Barrière des rencontres* (*Ôsaka no seki*), toponyme utilisé de façon conventionnelle dans la poésie classique pour évoquer une relation amoureuse. Sei Shônagon dit que cette barrière ne s'ouvrira pas (c'est-à-dire qu'elle ne cédera pas aux avances de son interlocuteur), ce à quoi Yukinari répond en disant qu'il a entendu dire que cette barrière laissait passer beaucoup de monde (ce qui est donc une accusation

29 Matsuo Satoshi et Nagai Kazuko, *op. cit.*, section n° 78, p. 140 [Sei Shônagon, *Notes de chevet*, *op. cit.*, trad. Beaujard, p. 93].

30 Fujiwara no Yukinari (972-1028), fonctionnaire du deuxième rang, est tenu pour être l'un des trois plus grands calligraphes de l'époque de Heian.

terriblement directe de légèreté). Interloquée devant une telle attaque, la narratrice ne peut répondre, et devrait donc être considérée comme la perdante de cet échange, car l'absence de réponse équivaut à déclarer forfait. Or elle tourne les choses à son avantage en prétendant avoir fait disparaître le poème du contrôleur dans l'intérêt de ce dernier, parce que son poème était trop mauvais. Le contrôleur fait à la cour les louanges de l'esprit de la narratrice, ce qui est rapporté à celle-ci par Minamoto no Tsunefusa. Enfin, les lettres où ont été tracés ces poèmes sont avidement récupérées par les plus hauts dignitaires — en l'occurrence l'impératrice et l'évêque Ryûen³¹.

Ces anecdotes montrent que le badinage entre un homme et une femme, dont les échanges poétiques étaient le vecteur privilégié, avait une forte valeur sociale. Et quand bien même l'échange se présente comme intime, il fait immédiatement l'objet d'une publicité au sein de la cour, la gloire de la personne ayant montré le plus d'esprit se répandant également aux personnes qui lui sont liées.

Plusieurs anecdotes montrent par ailleurs une forme très poussée de connivence entre la narratrice et l'impératrice :

Alors que nous demeurions dans le palais où sont les bureaux de l'impératrice, par une nuit de lune claire, passé le 10^e jour du 8^e mois, Sa Majesté avait demandé à dame Ukon no naishi de lui jouer du luth, et se tenait près des parois de la galerie extérieure. Tandis que les autres dames bavardaient et riaient, je restai en silence entre les piliers. Alors Sa Majesté dit : « Pourquoi donc ce silence ? Dites quelque chose ! Je me languis. » Ce à quoi je répondis : « Je me contente de contempler l'âme de la lune », et l'impératrice de rétorquer : « C'est précisément ce qu'il fallait dire ! »³²

La réponse de Sei Shônagon est une probable allusion à un extrait de la *Ballade du luth* de Bái Jūyì. Répondant à la requête de l'impératrice, elle sait mobiliser sa connaissance, son talent et surtout son sens de l'à-propos pour trouver la seule réplique qui soit pertinente dans les circonstances offertes. C'est cette vivacité d'esprit de la narratrice qui lui vaut la satisfaction exprimée par l'impératrice.

Ce même esprit de l'à-propos se retrouve dans l'anecdote du « pic de Kôro ». Un jour de neige, alors que l'impératrice et ses suivantes discutent dans une pièce dont les stores sont baissés, l'impératrice interpelle Sei Shônagon en lui demandant comment est la neige sur le pic de Kôro, allusion à un sommet situé dans le massif du Lú shān, en Chine. Il était bien connu au Japon du fait de sa présence dans un autre célèbre poème de Bái Jūyì, dans lequel le poète dit qu'en levant le store il voit la neige sur ce sommet. Pour toute réponse, Sei Shônagon fait relever les treillis des fenêtres et lève le store très haut, montrant par ce geste ostensible qu'elle a compris l'allusion de l'impératrice. Ce geste lui vaut l'admiration des autres suivantes, qui s'exclament : « Shônagon est bien la personne qui doit être au service de notre maîtresse³³. » Ce passage met en scène non seulement la satisfaction de l'impératrice,

31 Matsuo Satoshi et Nagai Kazuko, *op. cit.*, section n° 130, p. 245-247 [Sei Shônagon, *Notes de chevet*, *op. cit.*, trad. Beaujard, p. 156-158].

32 Matsuo Satoshi et Nagai Kazuko, *op. cit.*, section n° 96. Cet épisode ne figure pas dans la traduction de Beaujard.

33 *Ibid.*, section n° 280 [Sei Shônagon, *Notes de chevet*, *op. cit.*, trad. Beaujard, p. 258-259].

mais la satisfaction des dames de sa suite, heureuses que la plus brillante d'entre elles puisse répondre aux attentes de leur souveraine, dans une forme de circularité de la connivence savante.

Le poème évoqué était extrêmement célèbre dans le Japon du milieu de l'époque de Heian. Aussi, le mérite de Sei Shônagon ne consiste pas dans le fait de pouvoir reconnaître la référence implicitement contenue dans la question de l'impératrice, mais dans celui d'y répondre immédiatement et de façon ostensible quoique non explicite. Comme dans l'anecdote de la lune, Sei Shônagon répond par une attitude corporelle. Il faut donc que la connivence soit impeccable, entre l'impératrice, la narratrice et les autres suivantes, pour que chacune puisse deviner que l'autre a compris de la même façon les circonstances et les références poétiques impliquées.

De tels récits ne s'inscrivent pas dans un registre intime ou personnel : ils n'ont de sens que lus comme éloge du collectif, célébration de la communauté d'esprit, de la culture partagée. Ces deux anecdotes sont indubitablement la mise en scène de jeux poétiques pratiqués collectivement à la cour. Aussi, les *Notes de chevet* peuvent être lues comme un éloge du bon goût et de l'à-propos, ici érigées en qualités suprêmes.

En guise de conclusion : vertiges de l'interprétation des textes anciens

Les éléments contextuels et les extraits ici évoqués convergent tous pour appuyer l'hypothèse, dominante aujourd'hui parmi les chercheurs japonais, selon laquelle Sei Shônagon était une sorte de porte-parole officielle du salon de l'impératrice Teishi. Loin d'être un cahier intime, les *Notes de chevet* seraient alors une œuvre dont la genèse est liée à une sorte de commande officielle, offrant à la cour et à son entourage un miroir flatteur.

Nous avons centré la démonstration sur des extraits de type narratif, pour lesquels ce constat est remarquablement aisé à établir. Mais qu'en est-il des listes et des digressions réflexives ? Ne sont-elles pas le lieu de la pure subjectivité ?

Les recherches des quarante dernières années ont mis en lumière la portée sociale et collective de ces parties du texte. Il est en effet avéré que toutes les listes de toponymes contiennent des « oreillers de poésie » (*uta-makura*)³⁴, ces noms de lieux acceptés en poésie et associés de façon conventionnelle à des sentiments ou à des éléments naturels ; que la liste des « fleurs des arbres » contient des références aux classiques chinois, et la liste des « arbres sans fleurs » des citations de poèmes japonais. La première partie de la liste des « insectes » ne contient aussi que des insectes abondamment présents dans les anthologies poétiques compilées sur ordre impérial. Toutes ces listes ne sont donc pas le produit des choix capricieux ou arbitraires d'une femme extravagante, mais la mise par écrit de ce qui constituait les références communes pour une culture de cour codifiée, structurée autour des références poétiques, et organisée autour de deux pôles que sont « ce qui est à propos » et « ce qui ne l'est pas ».

34 Au sujet de cette figure de style, voir Sumie Terada, *Figures poétiques japonaises. La genèse de la poésie en chaîne*, Paris, Collège de France, 2004, p. 279-280.

Là encore, le caractère officiel, public, tourné vers le collectif de l'écriture ne fait aucun doute. Ce constat n'annihile pourtant pas toute possibilité de lire aussi certains passages des *Notes de chevet* dans une dimension intime ou personnelle. Pour toutes les listes évoquant des sentiments ainsi que pour les digressions réflexives, il est très souvent possible d'hésiter sur la portée de l'interprétation : les listes telles que les « choses qui font battre le cœur » ou les « choses détestables » ne sont-elles établies que pour vérifier la connivence des autres femmes de la cour, unies par des valeurs partagées ? Ou bien est-il possible d'y lire aussi l'affirmation d'une singularité ? Sans doute faut-il ici éviter de chercher à tout prix une interprétation univoque, mais accepter la possibilité d'un texte jouant tantôt sur un registre personnel et subjectif et tantôt sur le registre du pluriel et du bon goût collectif.

La difficulté de l'interprétation est ici liée au contexte de réception. Écrite pour ses contemporains, l'œuvre repose sur le présupposé d'une culture commune entre l'auteure et les lecteurs. Seul un ensemble de références partagées peut permettre de démêler ce qui est de l'ordre du bon goût (le collectif) de ce qui est de l'ordre de la sensibilité singulière (l'intime ou le personnel). Quand nous lisons cette œuvre aujourd'hui, elle est détachée de son contexte d'écriture et donc lue par des lecteurs n'ayant plus les clés de cette culture commune. De l'absence d'une sensibilité collective commune englobant l'auteur et ses lecteurs naît l'absence de repères pour situer la ligne de partage entre collectif et intime. Là se loge pour le lecteur, l'exégète ou le traducteur un vertige interprétatif, la gageure étant de savoir où placer le critère de l'interprétation : en rattachant l'œuvre à la société qui l'a produite ou à l'individu qui l'a écrite — ou que la postérité associe à l'œuvre. Il semble que l'on touche ici à la nature même de l'interprétation de tout texte ancien, au carrefour de l'archéologie textuelle et de l'analyse des thèmes et du style.

Références

- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes, Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002 [1975], t. IV, p. 575-771.
- DANTZIG, Charles, *Encyclopédie capricieuse du tout et du rien*, Paris, Grasset, 2009.
- FERRIER, Michaël, « Le Japon, mode d'emploi — Perec et le Japon », *Japon : la barrière des rencontres*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009.
- FRANCE INTER, émission *On n'a pas fini d'en lire* [en ligne], par Laura EL MAKKI, avec la participation de Jean-Claude CARRIÈRE, le 7 juillet 2012 [<http://www.franceinter.fr/emission-on-n-a-pas-fini-d-en-lire-les-notes-de-chevet-de-sei-shonagon-par-jean-claude-carriere>].
- GERBER, Jacques et Anatole DAUMAN, *Argos Films : Souvenir-Écran*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
- GREER, David, « The Lists of a Lady-in-Waiting. A Portrait of the Author of *The Pillow Book* » [en ligne], *Kyoto Journal*, n° 45 (2000) [<http://www.kyotojournal.org/the-journal/culture-arts/the-lists-of-a-lady-in-waiting/>].
- HÉRAIL, Francine, *La Cour et l'administration du Japon à l'époque de Heian*, Paris, Droz, 2006.
- , *Notes journalières de Fujiwara no Michinaga, ministre à la cour de Heian (995-1018)*, Paris, Droz, 1987-1991, 3 t.
- HIROYOSHI, Amagai, art. « Daimei kô » [Réflexions sur le titre], *Makura no sôshi daijiten* [Grande encyclopédie des *Notes de chevet*], Tôkyô, Bensei shuppan, 2001, p. 59-61.
- JÔJI, Ishida (éd.), *Makura no sôshi*, Tôkyô, Kadokawa shoten (Sofia bunko), 1979-1980, 2 t.
- KRISTEVA, Tzvetana, « *The Pillow Book* (*The Pillow Book* as an Open Work) », *Japan Review*, n° 5 (1994), p. 15-54.
- MIKAMI, Sanji et Kuwasaburô TAKATSU, *Nihon bungaku-shi* [Histoire de la littérature japonaise], Tôkyô, Kinkôdô, 1890.
- PEREC, Georges, *Penser / Classer*, Paris, Hachette, 1985.
- QUIGNARD, Pascal, *Les Tablettes de buis d'Apronenia Avitia*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1984.
- , « L'oreiller de Sei », *Petits traités*, Paris, Clivages, 1982, t. II, p. 379-394 ; rééd. Paris, Gallimard (Folio), 1990, p. 379-394.
- SATOSHI, Matsuo et Nagai KAZUKO (dir.), *Makura no sôshi* [Les *Notes de chevet*], Tôkyô, Shôgakukan (*Shinpen Nihon koten bungaku zenshû* [Collection de la littérature classique du Japon. Nouvelle édition]).
- SHÔNAGON, Sei, *Notes de chevet*, traduction d'André Beaujard, Paris, Gallimard / UNESCO, 1966 [1934].
- , *The Pillow Book*, édition établie par et traduction de Meredith McKinney, Londres, Penguin Classics, 2006.
- TERADA, Sumie, *Figures poétiques japonaises. La genèse de la poésie en chaîne*, Paris, Collège de France, 2004.

- TOMOAKI, Tsushima, *Dôtai toshite no Makura no sôshi* [Les *Notes de chevet* en tant que dynamique], Tôkyô, Ôfû, 2005.
- VIÉ, Michel et Yumiko TAKAGI, « Chance, opportunisme et stratégie dans la marche vers l'hérité — Les difficultés dynastiques des grandes familles de la cour à la fin de l'époque Heian », *Ebisu — Études japonaises*, n° 27 (2001), p. 69-110.
- YÔICHI, Katagiri, *Utamakura utakotoba jiten, sôtei han* [Dictionnaire des mots-oreillers et du vocabulaire poétique, édition corrigée et augmentée], Tôkyô, Kasama shoin, 1999.



Montaigne carnettiste

LAURENT GERBIER ET IRÈNE LANGLET

Introduction

Il pourrait paraître surprenant de faire figurer Montaigne dans ces études sur le *carnet pour lui-même*, et de conduire une lecture des *Essais* comme de carnets. En effet, nous n'avons pas les carnets de Montaigne : ses notes, ses minutes ne sont pour la plupart pas conservées. Pourtant, certains états « carnettistes » de l'élaboration des *Essais* sont encore accessibles, depuis les annotations manuscrites portées dans les livres de sa librairie¹ jusqu'au célèbre exemplaire « de Bordeaux », en passant par le moins célèbre exemplaire Lalanne² — certains éditeurs supposent même l'existence d'autres copies d'auteur³. Il y a là davantage qu'une hypothèse de génétique textuelle ou qu'un problème d'établissement du texte : de 1572 à 1592, Montaigne ne cesse de remanier inlassablement le même livre, l'écriture et l'édition ne cessant de se replier l'une sur l'autre, d'une manière qui invite à déplacer les notions de texte, d'avant-texte et d'après-texte. En effet, dans sa pratique assidue et systématique de l'après-texte, Montaigne inverse la place du brouillon, qui semble venir en second, de sorte que les *Essais* semblent donner à voir en même temps le livre et le carnet.

Bien sûr, il ne s'agira pas pour nous d'examiner un carnet attesté, mais plutôt de mettre au travail l'idée, voire l'imaginaire du carnet, tel qu'on pourrait le projeter sur l'œuvre quatre cents ans plus tard. Ce faisant, on ne propose pas seulement un exercice de pensée comparable à ceux que veut promouvoir une « théorie des textes possibles » notoirement et malicieusement iconoclaste. L'hypothèse de Montaigne carnettiste permet non seulement de donner un sens aux brèches des *Essais*, qui seront lues comme autant de griffonnages sur un livre désormais traité comme une

-
- 1 Voir l'examen de ces annotations par Alain Legros, *Montaigne manuscrit*, Paris, Garnier, 2010, qui montre que nombre de ces annotations marginales sont déjà adressées à un lecteur potentiel, prêtes à être intégrées.
 - 2 Voir Alain Legros, « Petit "eB" deviendra grand... : Montaigne correcteur de l'exemplaire "Lalanne" (Bordeaux, S. Millanges, 1580) », *Montaigne Studies*, vol. XIV (2002), p. 179-210.
 - 3 Ainsi les éditeurs des *Essais* dans la bibliothèque de la Pléiade (Michel de Montaigne, *Les Essais*, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 2007 — toutes nos citations des *Essais* renvoient à cette édition) considèrent que l'édition donnée par Marie de Gournay, qu'ils suivent, repose sur la consultation d'une copie perdue de l'édition de 1588 annotée par Montaigne, adoptant ainsi le point de vue défendu par David Maskell (« Quel est le dernier état authentique des *Essais* de Montaigne ? », *Bulletin d'humanisme et de renaissance*, vol. 40, n° 1 [1978], p. 85-103).

surface d'inscription, mais elle promet aussi de nourrir deux autres débats : d'un côté, celui du carnet comme genre (comme forme) ou comme support (comme objet) ; de l'autre, celui de l'essai comme avant-genre. En prenant ici une autre option que Hébert⁴, on estimera que le cadre de pensée générique s'y montre moins immédiatement pertinent que celui d'une poétique matérielle, et l'idée du carnet comme réceptacle de saisie moins suggestive que celle du carnet comme dispositif de production des effets, ou d'accueil de l'objet trouvé — le moi lui-même apparaîtra peut-être alors comme l'une de ces « trouvailles ».

Une lecture abusive ?

À quoi rime de lire les *Essais* de Montaigne comme des carnets ? S'agit-il de lire un texte dans un genre qui n'est pas le sien, en une « lecture abusive » dont les *Fictions* de Borges donnent des exemples ? Saint-Gelais en fait un révélateur générique, en lisant *La Moustache* de Carrère comme une uchronie ; on peut tenter, à son imitation, de lire « La Vénus d'Ille » comme un récit policier : Monsalve a résumé de façon éclairante l'enjeu de ce type de lecture abusive⁵. Au lieu de rapporter, comme Caillois, *Une Ténébreuse Affaire* de Balzac à la formation d'un appareil d'État policier (et, en particulier, à la figure honnie de Fouché), Monsalve rappelle que selon Borges, qui s'appuie sur la parution du livre la même année que « Murders in the rue Morgue » de Poe, « la préhistoire du genre policier réside dans les habitudes mentales d'Edgar Allan Poe, son inventeur, et dans ses irrécupérables *Erlebnisse*, mais certes pas dans l'aversion que produisirent, vers 1799, les agents provocateurs de Fouché⁶ ».

Il y a quelque chose comme un coup de force dans l'hypothèse qui fait ainsi découler un genre entier des idiosyncrasies d'un individu singulier. Quand Vareille reprend le débat, trente ans plus tard, dans sa « Préhistoire du roman policier », il montre qu'il convient bien entendu de conjoindre les deux raisons : l'innovation littéraire de Poe et l'histoire culturelle des appareils policiers⁷. L'intérêt de la lecture de Borges en ressort plus net encore, et souligne ce que la lecture apporte à la création littéraire :

Dans la conception de Borges, *The Murders in the rue Morgue* est l'un des premiers dispositifs de constitution du lecteur policier, un lecteur qui a peu à peu colonisé le champ entier de la littérature, jusqu'à Shakespeare et les Fables de la Fontaine. Cela appelle peut-être précisément la contestation de la frontière entre le textuel et le métatextuel. Dans la conception de Borges [...] tout lecteur

4 Sophie Hébert, *Pour une poétique du carnet dans la littérature française du XX^e siècle*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, 2014.

5 C'est ce qu'a fait Samuel Monsalve, doctorant en littérature, lors du séminaire doctoral de l'EA EHIC « La coopération interprétative » : « Des lectures abusives ? Coopération interprétative et genres littéraires », Limoges, 22 juin 2017.

6 Jorge Luis Borges, « Roger Caillois : *Le Roman policier* », *Sur*, n° 91 (avril 1942) ; aussi dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, p. 953.

7 Jean-Claude Vareille, « Préhistoire du roman policier » [en ligne], *Romantisme*, n° 3 (« Littérature populaire », 1986), p. 23-36 [http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_53_4922].

en apprenant à lire et en exerçant son pouvoir de lecture, complotait littéralement pour transformer le monde⁸.

Lecteur policier, contestataire ou comploteur : dans cette approche lexicale de la littérature, dont Borges est le maître incontesté, l'expérience qui consiste à lire un texte dans un autre genre que le sien se fonde à la fois sur les virtualités de ce dernier et sur les capacités du lecteur. L'allusion à La Fontaine rappelle la fortune actuelle du procédé, dans le cadre de la théorie des textes possibles⁹. De Borges à Bayard, Charles, Rabau ou Escola, les expériences de lecture interventionniste s'y sont amplifiées, par exemple pour envisager « Les animaux malades de la peste » comme une enquête policière¹⁰. L'ensemble des réflexions publiées dans ce cadre depuis une douzaine d'années revient régulièrement sur le fait que la méthode à l'œuvre dans la théorie des textes possibles — et avec elle toute expérience, même provocante, de critique créatrice et interventionniste — peut et doit se comprendre comme une herméneutique :

[...] un style singulier de description qui consiste à *rapporter le texte réel à l'horizon des textes possibles logiquement déduits de la grammaire dans laquelle l'œuvre s'est délibérément élaborée*. On tente ainsi d'évaluer l'œuvre à l'aune de ce qu'elle aurait pu être, non pas absolument mais compte tenu de l'éventail des choix entre lesquels l'auteur a arbitré : le travail d'analyse consiste précisément à déterminer l'amplitude d'un tel arc ; et cette exigence suffit à distinguer l'exercice d'une libre réécriture : en chaque lieu du texte, on confronte ce que l'auteur a fait à ce qu'il aurait pu faire, compte tenu des règles qu'il s'est donné [*sic*], librement ou non¹¹.

C'est bien là que la théorie nous apporte son état. Lire les *Essais* comme des carnets, c'est faire comme si l'œuvre que nous connaissons était le brouillon, plutôt que de chercher sans succès le spicilège ou les cahiers où l'on pourrait voir les fameux sauts et gambades de Michel prendre leur bondissante naissance. Ce *comme si* n'est pas arbitraire, l'œuvre elle-même en suggère sinon la grammaire, du moins les leviers : on vient de rappeler les raisons théoriques de le tenter, et une proposition exactement symétrique que fait Hébert dans sa thèse sur le carnet nous en donne une première occasion.

8 Samuel Monsalve, conférence citée *supra*, note 5.

9 Voir Marc Escola (dir.), « Théorie des textes possibles », *CRIN*, n° 57 (2012), ainsi que le dossier très fourni sur le site *Fabula*, « Atelier. Textes possibles » [en ligne] [http://www.fabula.org/atelier.php?Textes_possibles].

10 C'est le parti que prend Arnaud Welfringer dans « Étranges épidémies de décès dans les *Fables* de La Fontaine » [en ligne], *CRIN*, n° 57 (« Théorie des textes possibles », 2012) [http://www.fabula.org/atelier.php?Theorie_des_textes_possibles].

11 Marc Escola, « Littérature seconde. Le commentaire comme réécriture » [en ligne], à paraître aux éditions de l'Épure avec les actes du colloque « Quelles nouvelles approches pour le texte littéraire ? » (Reims, octobre 2011) [http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26acute%3Brature_seconde].

Le carnet, vers l'essai¹² ?

Il est fréquent de lire que l'écriture carnétiste tâtonne, cherche à la fois sa forme, son style et son sujet, autrement dit : s'essaie. [...] l'expression montaignienne « à sauts et à gambades » pourrait doublement convenir à l'écriture carnétiste : d'abord, parce qu'elle exprime la joie qui accompagne le fait d'écrire le monde, ensuite, parce qu'elle évoque l'intermittence et les contradictions naturelles d'une telle écriture. Le carnet serait donc un essai littéraire, où la littérature vagabonde et se libère, autant qu'un essai existentiel, dans lequel l'expérience et l'extraspexion prévalent¹³.

Bien que l'argument des intermittences et contradictions évoque irrésistiblement les *Essais*, suffit-il vraiment à fonder une telle affiliation générique ? N'est-ce pas également par impossibilité de se définir comme genre, en raison précisément de son caractère erratique et hétéroclite, que le livre de Montaigne se choisit ce nom sans autre référent que lui-même ? Autrement dit, proposer de voir le carnet comme un essai reviendrait à dire que l'autre est aussi informe que l'un, ce qui ne nous avancerait pas beaucoup. Ce n'est évidemment pas ce que dit Hébert, comme on le comprend plus loin dans ce sous-chapitre : les carnets d'écrivains du XX^e siècle (en tout cas ceux de Montherlant, qu'elle prend comme exemple) auraient été rapprochés de l'essai — ou, en tout cas, titrés comme tels — par volonté d'anoblissement générique :

Pourquoi n'avoir pas intitulé carnet un ouvrage qui s'en rapproche pourtant fortement au vu de la production carnétiste de l'auteur ? Montherlant a sans doute voulu associer un genre noble à un sujet noble [...] il s'agissait pour lui de placer ses hommages successifs sous l'égide de l'essai¹⁴.

Si on pouvait l'estimer peu éclairante pour Montaigne, l'affiliation est plus parlante pour le XX^e siècle. En 1970, lorsque ce « carnet » de Montherlant est publié comme « essai » sous le titre *Le Treizième César*, le « devenir-genre » de l'essai est accompli depuis au moins quarante ans dans les institutions littéraires de la France, et ce nom désigne depuis au moins deux cents ans une forme d'écriture¹⁵. Hébert suggère donc de lire les carnets d'écrivains comme des essais, dans une acception du nom de genre où l'essai a effectivement sa place (et une certaine « noblesse ») dans l'écosystème générique, et dans le cadre d'un projet global où il s'agit de montrer que le carnet implique une écriture, une poétique, et donc est un genre littéraire. Son hypothèse devient qu'il pourrait en aller du carnet comme de l'essai, dont l'informe et l'hétéroclite ont peu à peu prévalu comme forme, puis se sont installés comme genre.

12 Nous empruntons à Sophie Hébert (*op. cit.*, p. 347) cet intertitre qui ouvre dans son volume la citation qui suit.

13 *Ibid.*, p. 349.

14 *Ibid.*, p. 352.

15 Voir Marielle Macé, *Le Temps de l'essai*, Paris, Belin, 2006.

Mais si l'on est moins attaché à la notion de genre qu'à la productivité d'un support d'écriture, et si l'on voit moins le carnet comme « l'effet formel d'une disposition mentale¹⁶ » que comme la surface d'inscription créant les conditions de possibilité de l'écriture libre, alors le carnet comme objet (et non comme forme) se propose à une expérience inverse : lire l'essai comme un carnet. Que gagne-t-on à lire les *Essais* à travers le prisme de l'écriture carnettiste, et à projeter sur eux l'idée même du carnet ? En prenant le carnet comme objet et non comme forme, on vise un certain dispositif matériel concret. Ce dispositif implique trois choses : d'abord, une surface d'inscription incarnée dans un objet maniable (un objet que l'on a sous la main, et qui est aussi « propre à la main », c'est-à-dire propre à enregistrer les manifestations de la main — la manière) ; ensuite, cette « manière » elle-même, l'inscription brouillonne et griffonnée ; enfin, la disposition disparate qu'adopte cette écriture, qui ne se déploie pas seulement dans le temps de l'oisiveté (comme l'avoue Montaigne), mais toujours aussi dans un certain espace libre : il faut de la place pour écrire, et symétriquement l'écriture occupe la place qui reste, de sorte qu'elle s'ajuste à l'espace de l'inscription, comme les « crottesques », qui n'ont « grace qu'en la variété et estrangeté », occupent le vide des parois autour des tableaux¹⁷. Ce sont ces trois dimensions de l'écriture carnettiste qui permettent de projeter l'idée de carnet sur les *Essais*, et c'est à travers cette projection que l'on pourra définir l'inversion de la place du carnet, qui ne constituera plus un avant-texte mais un étrange « après-livre », porteur d'enseignements pour la théorie expérimentale aussi bien que, paradoxalement, pour la critique génétique¹⁸. C'est d'ailleurs d'abord dans l'histoire même de l'édition des *Essais* que l'on peut observer cette inversion.

Les brouillons et les épis

Qu'ils s'appuient sur des « effets de carnets » réels (inscriptions dans les livres, exemplaires annotés) ou supposés (notes, minutes, copies d'auteur perdues), les éditeurs des *Essais* tendent à déterminer un « état définitif » du texte qu'ils considèrent comme seul authentique. Le choix de cet état peut varier, comme le montrent les éditions des *Essais* au XIX^e siècle¹⁹ : ainsi Dezeimeris et Barckhausen considèrent que l'édition de 1580 chez Millanges constitue la seule « leçon véritable » ; c'est l'« édition originale », elle offre la « forme primitive²⁰ » des *Essais* ; mais Motheau et

16 Sophie Hébert, *op. cit.*, p. 391.

17 C'est en effet à des grotesques que Montaigne compare ses propres essais dans l'incipit de l'essai « De l'amitié » : « que sont-ce donc icy aussi à la vérité que crottesques et corps monstrueux, rappez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite, ny proportion que fortuite ? » (*Essais* II, 28, p. 189).

18 Voir le numéro 44 (2017) de la revue *Genesis*, « L'après-texte », et son avant-propos : Rudolf Mahrer, « Anecdote » [en ligne], p. 7-14 [<https://journals.openedition.org/genesis/1603>].

19 Voir Claude Blum, « L'édition des *Essais* à travers les âges : histoire d'un sinistre », dans Claude Blum et André Tournon (éd.), *Éditer les Essais de Montaigne*, Paris, Champion (Études montaignistes, 28), 1997, p. 3-19.

20 R. Dezeimeris et H. Barckhausen, « Avertissement », dans Michel de Montaigne, *Essais de Michel de Montaigne, texte original de 1580 avec les variantes des éditions de 1582 et 1587, publié par R. Dezeimeris & H. Barckhausen*, Bordeaux, Fréret et fils, 1870-1873, vol. I, p. VI-XIII.

Jouaust, qui choisissent de suivre l'édition de 1588, affirment eux aussi qu'il s'agit là de la seule édition « vraiment authentique », qui « renferme l'expression désormais arrêtée de la pensée de Montaigne²¹ ». On le voit, au fantasme de l'édition « finale » s'oppose ainsi le fantasme symétrique de l'édition « originale ». Dans les deux cas, il s'agit de viser un état « arrêté » des *Essais*. Mais que deviennent les additions postérieures, que l'on écarte de cet état ? Pour Motheau et Jouaust, ces additions sont des notes éparses, que Montaigne « avait écrites au courant de la plume sur les marges d'un exemplaire de 1588, de ci, de là²² », et dont on ne peut exactement prévoir la manière dont il les aurait finalement refondues pour l'édition.

Motheau et Jouaust ne font ici que reprendre un argument ancien, que l'on rencontre déjà dans la préface de Coste à son édition de 1727. Pour Coste, l'édition de 1595 est peut-être la plus complète, mais elle est obscurcie par les additions manuscrites de l'auteur :

La cause de ce défaut [...] vient [...] de je ne sai combien d'additions qu'il [sc. Montaigne] a faites çà & là dans son Livre, toutes les fois qu'on est venu à le rimprimer. On n'a qu'à comparer les premières Editions des Essais avec les suivantes pour voir à l'œil, que ces frequentes additions ont jetté beaucoup de desordre & de confusion dans des raisonnemens qui étoient originairement fort clairs & très-bien suivis²³.

L'argument de Coste est aussitôt repris par Nicéron²⁴, puis, plus d'un siècle plus tard, par Sainte-Beuve²⁵. C'est en citant à la fois Sainte-Beuve, Coste et Nicéron que Motheau et Jouaust affirment à leur tour le caractère brouillon des additions, écriture de fortune, sans ordre ni plan. L'essentiel n'est pas le choix d'une édition contre une autre, mais l'opposition entre un état « arrêté » et un état vagabond : or cet état vagabond n'est désormais plus antérieur mais étrangement postérieur au livre imprimé.

Dans sa « Note sur l'édition originale de 1588 des *Essais* de Montaigne », qui figure après l'avertissement de Motheau et Jouaust dans l'édition de 1873, Samuel Silvestre de Sacy théorise cette inversion. Il considère en effet que, puisque le progrès « normal » qui aurait dû conduire à une nouvelle édition plus parfaite a

21 H. Motheau et D. Jouaust, « Avertissement », dans Michel de Montaigne, *Les Essais de Montaigne : réimprimés sur l'édition originale de 1588 [...] avec notes, glossaire et index par MM. H. Motheau et D. Jouaust ; et précédés d'une note par M. S. de Sacy*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1873, vol. I, p. vi.

22 *Id.*

23 Pierre Coste, « Préface », dans Michel de Montaigne, *Essais de Michel seigneur de Montaigne [...]*, La Haye, P. Gosse & J. Neaulme, 1727, vol. I, p. ix.

24 « Le texte de Montaigne [...], qui ne contenoit d'abord que des raisonnemens clairs & précis, a été coupé & interrompu par les différentes additions, que l'auteur y a faites par-ci par-là en différents temps, & qui y ont jetté du désordre & de la confusion » (Nicéron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres [...]*, Paris, Briasson, 1731, vol. XVI, p. 210-211).

25 « Ces éditions, et surtout celle de 1580, font un effet tout autre que celui auquel nos Montaigne d'après Coste nous ont accoutumés. On y surprend mieux le dessein primitif [...] Le Père Nicéron (après Coste) a très-bien remarqué que le texte de Montaigne est plus suivi dans ces éditions de début que plus tard, à partir de la cinquième [...] » (Sainte-Beuve, *Port-Royal*, 3^e éd., Paris, Hachette, 1867, vol. II, p. 413, note f).

été interrompu par la mort de Montaigne, le statut d'« état final » du texte se trouve reporté sur l'édition de 1588, laissant toutes les annotations tomber dans un entre-deux étrange, celui d'un travail vagabond qui n'a pas pu se sédimenter en véritable livre. Il peut alors affirmer que « l'édition de 1588 restera pour ceux qui ne veulent pas seulement se laisser charmer par Montaigne, mais le comprendre toujours en tout, le commentaire indispensable de l'édition de 1595²⁶ ».

Sacy attribue ainsi aux allongements chronologiquement postérieurs un statut de brouillons logiquement antérieurs. Les additions manuscrites, avec leurs « intermittences et contradictions », sont désormais des *brouillons venus après le livre*. C'est là la clé d'une lecture des *Essais* à partir de l'hypothèse carnettiste : il y a bien une surface d'inscription interminablement griffonnée, mais cette surface n'est pas un objet antérieur au livre — c'est le livre lui-même. Le carnet n'est pas avant, mais après le livre ; il est le livre même, le livre gribouillé, couvert de ratures.

Le carnet nomme donc avant tout chez Montaigne le geste qui s'empare du livre pour écrire dessus en vue d'un autre livre, qui n'existe pas. La productivité de l'écriture carnettiste réside dans ce geste complexe qui, gribouillant la surface du livre, s'y enseigne les pistes à suivre et les blancs à exploiter. Ce mécanisme est déjà à l'œuvre dans l'annotation des volumes de sa librairie, à travers laquelle Montaigne élabore son premier spicilège — c'est-à-dire littéralement sa « moisson d'épis », glanés dans les écrits des autres, autour desquels les premiers chapitres du premier livre se construisent comme autant d'exercices de ces « leçons diverses » en vogue au XVI^e siècle. Les *Annales d'Aquitaine* de Bouchet, l'*Histoire d'Italie* de Guichardin, les *Mémoires* des frères du Bellay offrent entre autres la matière de ces premiers essais, et c'est en les reprenant que Montaigne s'y reconnaît et s'y ajoute : telle anecdote sur la tristesse du roi d'Égypte, lue dans Hérodote, se trouve précédée en 1588 d'une notation plus intime (« je suis des plus exempts de cette passion »), développée ensuite sur l'exemplaire de Bordeaux (« et ne l'ayme ny l'estime... », etc. [*Essais* I, 2, p. 35]). Ainsi, logeant dans les marges des grands auteurs les « leçons diverses » qu'il en tire, c'est lui-même que Montaigne y aperçoit. Comme le dit l'essai II, 10, « Des livres », les épis eux-mêmes ne sont pas la matière du propos, mais l'occasion d'une épreuve du moi. Ce ne sont plus seulement les grands auteurs que Montaigne relit : c'est sur ses propres mots qu'il revient pour y loger les fragments de la peinture du moi.

Le spicilège est bien alors le nom d'une composition « en épis », mais dans un sens nouveau : celui d'un texte construit par pièces coupées, où peuvent constamment s'ouvrir de nouvelles lignes de fuite. C'est en se relisant que Montaigne perçoit les failles par lesquelles son propre enregistrement de lui-même se rend possible : il suit ces pistes de soi, il gribouille son portrait qu'il voit apparaître dans les fissures et dans les brèches, et ce carnettisme est littéralement une « écriture de fortune » (« je n'ay point d'autre sergent de bande, à renger mes pieces, que la fortune », dit encore le chapitre « Des livres » [*Essais* II, 10, p. 429]).

26 Samuel Silvestre de Sacy, « Note sur l'édition originale de 1588 des *Essais* de Montaigne », dans Michel de Montaigne, *Les Essais de Montaigne [...] avec notes, glossaire et index par MM. H. Motheau et D. Jouaust ; et précédés d'une note par M. S. de Sacy, op. cit.*, 1873, vol. I, p. XII.

L'effet-carnet

En décidant de lire ce rapport à son propre texte comme un « carnetisme », en-deçà même de l'*allongeail*, de la *marqueterie* ou des *grotesques* par lesquels Montaigne a donné les images de ses interventions, on ouvre la voie à l'hypothèse d'une rêverie griffonnante telle que, par exemple, Gombrich a pu l'observer dans les *doodles*²⁷. À partir de gribouillis relevés dans les marges de livres de comptes napolitains ou dans les carnets d'artistes et d'écrivains, il esquisse une anthropologie de l'attention et de la distraction, du labeur et du loisir, beaucoup plus tressés que ce qu'en dit une certaine doxa de l'intention créatrice. Pour Gombrich, les *doodles* (et leur vogue médiatique surprenante au XX^e siècle) laissent supposer que le geste créateur ne s'épanouit pas uniquement dans la concentration de l'écrivain, mais qu'il demande parfois, au contraire, un jeu ou une vacance de l'esprit. En rapprochant les principes de l'écriture automatique surréaliste, les gribouillages de délassément de Klee et les brouillons de Dostoïevski, il détecte dans les *doodles* une stratégie de contournement du blocage de l'écriture aussi bien que de libération de la créativité. Semblable à la feuille blanche du bloc-notes près du téléphone, qui — au contraire de l'angoissante page blanche de l'œuvre intentionnelle — appelle le griffonnage comme un mur blanc appelle le graffiti, le carnet serait ici aussi bien surface que tentation d'inscription ; et les marges et interstices de l'essai, chez Montaigne, l'espace visible de cette pulsion carnetiste.

Pour Hébert et pour les carnetistes du XX^e siècle qu'elle étudie, cette productivité du support se limite à son format : portable, le carnet est « seul à même de recueillir une écriture devenue itinérante²⁸ », car il permet de sortir du cabinet de travail et de laisser libre cours à la pensée, à la rêverie, à la notation de « trouvailles ». Hébert envisage ces dernières comme des illuminations mentales : « l'esthétique de la trouvaille propre à l'écriture carnetiste engendr[e] une élection intellectuelle, pré-scripturale, liée au brouillon mental, relative à la note à noter²⁹ ».

Pourtant, ce mot de « trouvaille » vient rappeler ces théories de l'art comme « objet trouvé », qui desserrent le lien entre intentionnalité d'auteur et production de l'œuvre³⁰. Or l'« objet trouvé » ne se limite pas au *ready-made* exposé dans le musée : c'est aussi le rapprochement incongru et lumineux d'une idée et d'un moment, d'une note de lecture et d'une anecdote vécue. L'essai comme genre se lit en grande partie dans ces hasards heureux³¹ ; le carnet comme support les favorise matériellement. Si on considère que la trouvaille peut venir non seulement d'un

27 Ernst H. Gombrich, « Pleasures of Boredom. Four Centuries of Doodles », *The Uses of Images : Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londres, Phaidon, 2000, p. 212-225. Ce texte a d'abord été l'introduction de Giuseppe Zevola, *Piaceri di noia : quattro secoli di scarabocchi nell'Archivio storico del Banco di Napoli*, Milan, Leonardo, 1991.

28 Sophie Hébert, *op. cit.*, p. 148.

29 *Ibid.*, p. 109.

30 Voir George Dickie, « Définir l'art » [1973], traduction de Claude Hary-Schaeffer, dans Gérard Genette, *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 9-32.

31 Une exploitation de ces propositions théoriques pour la lecture de l'essai a été tentée ailleurs : Irène Langlet, *L'Abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 301-307.

« brouillon mental », mais aussi d'un gribouillage très concret analogue au *doodle* de Gombrich, alors le carnet n'est pas seulement le réceptacle de l'idée qu'il a pour tâche de saisir au vol, mais aussi parfois la surface d'inscription sur laquelle cette idée se concrétise par fortune. Vu ainsi, le carnet est objet plutôt que forme, l'idée est effet plutôt que cause. C'est dans ce sens, précisément, que nous cherchons à lire dans les *Essais* les « effets de carnets ».

On inverse alors la perspective de Hébert, pour qui le carnet veut « saisir les choses quand elles se présentent³² ». En le voyant comme « effet formel d'une disposition mentale³³ », terminus d'un trajet allant de l'idée à l'écriture, elle manque peut-être l'un de ses traits les plus spécifiques. Pourtant, citant Guilloux qui « note qu'il ne sait pas quoi noter³⁴ », Hébert ne suggère-t-elle pas que c'est aussi de la vacance de l'esprit que le carnet comme dispositif d'attente et de production du sens tire sa puissance ? On approcherait ainsi une « poétique du carnet » entendue comme une production de l'idée par ce texte éclaté et sans but qu'il propose ; et sans doute tenons-nous ici l'un des éléments les plus stables d'un imaginaire du *graphein* presque complètement libéré du sens, proche du dessin dans le gribouillis, et qui se recristallise à l'aventure, avec la même logique imprévisible que le « réalisme fortuit » des dessins d'enfants en bas âge. Écrire et dessiner de manière rêveuse et non programmée, à sauts et à gambades, sont deux gestes qui jaillissent du socle fondamentalement commun du *graphein*. En ce sens, Montaigne est un carnettiste parce que l'essai est « graphonage ».

L'exemplaire de Bordeaux offre un exemple de ce « graphonage » : couvert d'annotations, de corrections, d'allongements de diverses dimensions et d'enjeux variés, il constitue en un sens le carnet par excellence, le « carnet majeur » de Montaigne qui, griffonnant sur son propre livre, s'invente et se suit lui-même. On peut voir sa main s'approprier toute la surface du papier, biffer les lettres, surcharger le texte de points d'insertion ou de corrections intralinéaires, mais on voit aussi son écriture se tordre et plier ses lignes, ou varier son module, pour saturer la page, revenant constamment non seulement sur le texte imprimé mais aussi sur ses propres annotations pour les annoter à leur tour. Les gestes et les moments de ce travail de carnettisme sont lisibles dans le détail de la matérialité de l'objet inscrit — par exemple dans la densité même des pigments des encres, comme le montre bien l'exemple de la fameuse formule de I, 28, « De l'amitié », qui définit l'amitié qui liait Montaigne et La Boétie³⁵.

32 Sophie Hébert, *op. cit.*, p. 65.

33 *Ibid.*, p. 391.

34 Guilloux, cité dans *ibid.*, p. 243.

35 L'analyse qui suit s'appuie sur l'édition numérique [en ligne] de l'exemplaire de Bordeaux (Paris, Abel L'Angelier, 1588), Tours, Bibliothèques virtuelles humanistes, Centre d'études supérieures de la Renaissance [http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B330636101_S1238/B330636101_S1238_tei.xml] ; la numérisation a été réalisée au printemps 2016 par le Centre de conservation Joël-le-Theule de la BnF.

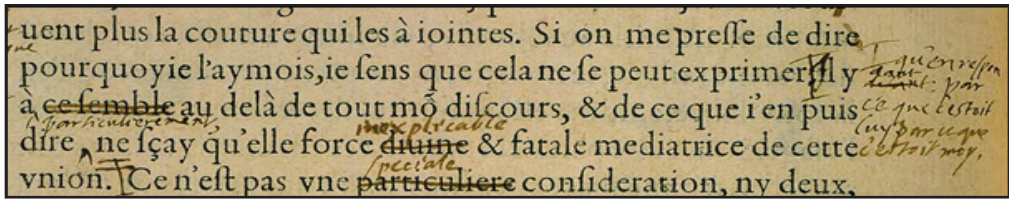


Figure 1. Michel de Montaigne, *Essais I, 28, « De l'amitié »*, Paris, Abel L'Angelier, 1588 — Exemplaire dit « de Bordeaux », annoté de la main de l'auteur — f. 71 v. (détail).

Montaigne avait d'abord écrit, et c'est le texte qu'on lit de 1580 à 1588 sans changement notable :

Si on me presse de dire pourquoy je l'aymois, je sens que cela ne se peut exprimer. Il y a ce semble au delà de tout mon discours, & de ce que j'en puis dire, ne sçay qu'elle force divine & fatale mediatrice de cette union.

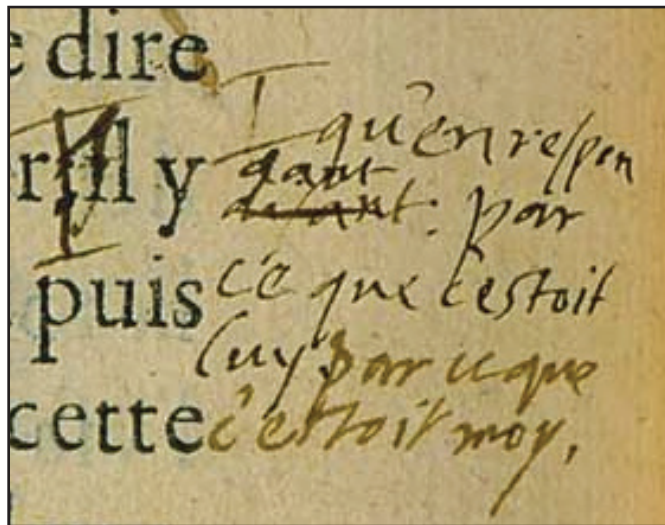


Figure 2. Michel de Montaigne, *Essais I, 28, « De l'amitié »*, Paris, Abel L'Angelier, 1588 — Exemplaire dit « de Bordeaux », annoté de la main de l'auteur — f. 71 v. (détail agrandi de la marge droite).

Dans cette première version, l'amitié pour La Boétie est inexplicable et inexprimable, on ne peut l'approcher qu'en évoquant une force qui relève de Dieu et du destin. Puis Montaigne revient sur le texte, et sa pensée change : la négation « je sens que cela ne se peut exprimer » devient une restriction, mais cette transformation se déploie en trois temps. Dans un premier temps, complétant « cela ne se peut exprimer », Montaigne a écrit, à l'encre noire : « [...] qu'en disant : par ce que c'estoit luy ». Puis, de la même encre noire, il a rayé « disant » pour le remplacer par « respondant ». Enfin, dans un troisième temps, et d'une autre encre (brune et non

plus noire), il a complété la formule en ajoutant par-dessus son point final « par ce que c'estoit moy ». Ainsi l'allongea il lui-même, en dépit du caractère frappé de la formule, qui aurait pu laisser imaginer qu'elle sortait toute armée et en un seul jet de la tête de l'auteur, se fait en trois temps différents, et la couleur des encres semble indiquer que ce n'est que dans le dernier temps que l'adjectif « divine » se trouve remplacé par « inexplicable », comme s'il avait fallu que Montaigne découvre dans le mouvement même de son écriture le dispositif qui bouclait l'un dans l'autre ses deux « parce que » pour qu'il devienne nécessaire de supprimer la référence au divin initialement invoqué pour fonder les « raisons de l'amitié ».

Ainsi le processus d'occupation matérielle de l'espace d'inscription par l'écriture est aussi un mouvement mental de reprise et de déprise de soi : dans le travail de cette très brève annotation marginale, il n'y a pas seulement la trace concrète de l'écriture qui biffe, précise, corrige. Il y a aussi, dans la variation même de l'encre, le moment de suspension, qui est celui de la lecture de ce qui a été écrit : le carnet est le griffonnage du livre en tant qu'il est l'objet d'une reprise réflexive, d'une relecture dans laquelle Montaigne ne cesse de se déprendre de lui-même, de se tenir à distance, de se réfléchir dans la ligne qu'il vient de tracer et qui lui indique les directions de sa propre découverte. L'idée est une retombée de ce griffonnage : Montaigne écrit pour découvrir aussitôt, dans le mouvement qui se relit et se réfléchit, ce que ce qu'il a écrit lui indique.

C'est exactement ce que Bensmaïa a affirmé au sujet des essais, de Montaigne à Barthes : que l'idée y serait souvent une retombée de l'écriture, aussi bien que, dans d'autres cas, son point d'origine. Dans le textualisme sans concessions qui forme le cadre de *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*³⁶, la « pensée des effets » exige d'inverser complètement l'ordre dans lequel nous avons coutume de penser l'écriture : il y a d'abord « de l'écriture », et ensuite on voit si ça marche, et surtout si ça produit encore du texte (pour reprendre, compléter, prolonger, nuancer, contredire), si c'est *scriptible* :

Ayant renoncé à l'économie du « système » philosophique que commande l'idée de Maîtrise, et ayant écarté l'économie des Genres Littéraires en tant qu'elle commande l'échange réglé des différents modes d'énonciation [...], l'Essai [provoque] un « effondrement généralisé » des économies du texte rhétoriquement codé³⁷.

Cependant la position de Bensmaïa paraît encore plus abstraite que datée : à « l'effondrement généralisé » qu'il veut voir dans l'essai, la floraison d'œuvres régulièrement écrites, publiées et lues en tant qu'essais depuis Montaigne, semble répliquer par une économie du texte bien réglée (y compris en termes éditoriaux et financiers). La « pensée des effets » éclaire mieux les dispositifs matériels, les objets très concrets que sont la marge, la liasse, le recueil ou le carnet — en un mot : elle relève plutôt d'une poétique du support. En lisant les *Essais* comme des

36 Réda Bensmaïa, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1986.

37 *Ibid.*, p. 130.

carnets, on retrouve incidemment cette mise en balance de la régie d'auteur et de la fécondité scripturaire que soutenait Bensmaïa. Dans cette poétique matérielle plutôt que générique, où l'on prend le carnet comme objet plutôt que comme forme, l'idée peut être une retombée du graphonage, le moi peut émerger du tas de notes.

Ces notes ne portent d'ailleurs pas toutes sur le moi lui-même. Pour Beaujour³⁸, c'est même précisément parce qu'il ne parle pas directement de lui que ce qu'il appelle l'« autoportrait » de Montaigne exerce un si puissant attrait, tout à la fois le plus intime à son auteur et celui auquel le lecteur s'identifie pourtant sans peine. L'écriture de soi est écriture d'un parcours erratique dans la culture (parcours qui réactiverait inconsciemment ces très anciennes topiques et les dispositifs d'aide-mémoire que prescrivait la rhétorique ancienne), une écriture de soi en animal culturel ; le moi se décèle au détour d'une leçon, d'une citation, d'un commentaire, et ne se peut saisir qu'au moyen d'un métacommentaire. Dès lors, écrire le moi passe nécessairement par une réflexivité incidente ; l'ensemble de ces notes et de la réflexivité qu'elles déclenchent compose une machine à se rendre présent à soi à travers sa culture et à dire cette présence, autrement dit une matrice rhétorique extrêmement efficace. Dans ce commentaire du passage de « De trois commerces » où Montaigne se laisse percevoir dans sa librairie, en superposant deux strates d'écriture, Beaujour a des formules qui s'approchent de façon troublante de celles qu'Hébert utilise pour décrire la pratique carnettiste :

Là je feuillette à cette heure un livre, à cette heure un autre, sans ordre et sans dessein, à pièces descousues : Tantost je resve, tantost j'enregistre et dicte, en me promenant, mes songes que voicy. (III, 3, 806b)³⁹

[...] curieux siège (où se « rasseoir en soy ») qu'un lieu voué à la déambulation, au butinage, à la lecture décousue, à la dictée au vol, à la rapide notation de « songes » [...] Cette agitation laisse pourtant une trace écrite ; elle produit donc (mais comme un sous-produit) un ordre, un passé, et, tout compte fait, un dessein : celui de se représenter dans la présence à soi, en mouvement, ce qui exclut derechef la préméditation⁴⁰.

C'est précisément dans cette « exclusion de la préméditation » que se noue selon nous l'ultime enjeu de la lecture « carnettiste » des *Essais*, et cet enjeu relève cette fois de la philosophie morale.

38 Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

39 Michel Beaujour cite ici l'ancienne édition de la bibliothèque de la Pléiade, celle de M. Rat et A. Thibaudet (1963) ; dans la nouvelle, ces lignes se lisent p. 869-870. Elles datent de l'édition de 1588 ; sur l'exemplaire de Bordeaux, Montaigne les fait immédiatement suivre d'une longue addition qui décrit sa « librairie » et son rêve d'y adjoindre une galerie : « [t]out lieu retiré requiert un promenoir. Mes pensées dorment, si je les assis » (*ibid.*).

40 Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 121.

Le moi carnettiste

Si la découverte du moi se joue bien chez Montaigne au fil du parcours erratique que son écriture dessine dans la culture, comme le soutient Beaujour, c'est toutefois au moyen d'un rapport troublé à la mémoire. En effet, la mémoire, qui pourrait offrir à Montaigne un « parcours de soi en animal culturel », lui fait défaut : « [...] si je suis homme de quelque leçon, je suis homme de nulle retention » (*Essais* II, 10, p. 428). Ainsi, chez lui, la leçon n'est pas tant réactivation des topiques mémorielles qu'entassement des épreuves de soi, ou rangement de fortune, comme il l'affirme dans le même passage de l'essai « Des livres » (« je n'ay point d'autre sergent de bande, à renger mes pieces, que la fortune » [*Essais* II, 10, p. 429]).

Une autre forme de rupture de la mémoire se lit dans ce regret que formule le bref essai I, 34, « D'un défaut de nos polices » : Montaigne y décrit un « ordre » que son père avait « en la police œconomique », ordre qui consistait, dans le « registre des negoces du mesnage, où se logent les menus comptes », à faire insérer par un secrétaire « un papier journal [portant] toutes les survenances de quelque remarque, et jour par jour les memoires de l'histoire de sa maison » (*Essais* I, 34, p. 229-230). On reconnaît là les *libri di ragione* des marchands italiens étudiés par Bec⁴¹, qui mêlent l'économie et la chronique : à la fois livres de compte (la *ratio* y est calcul) et livres de conte (la *ratio* s'y fait récit), ils offrent une manière d'inscrire la construction familiale dans une chronologie raisonnée et récapitulée. Or si Montaigne loue fort cet « ordre », c'est pour avouer aussitôt qu'il n'est plus le sien : « Usage ancien, que je trouve bon à rafraichir, chacun en sa chacuniere : et me trouve un sot d'y avoir failly » (*Essais* I, 34, p. 230). Là encore, une *ratio temporis* s'efface et laisse place à un entassement fortuit.

Les parcours livresques de la mémoire culturelle et les étapes chroniquées de la mémoire familiale se trouvent donc déplacés et recodés dans l'entassement des notes et la collecte des épis : le seul ordre possible jaillira, fortuitement, de cet enregistrement, ou de ce « rolle » que Montaigne s'emploie à tenir de lui-même. La « mise en rolle » est en effet le nom constant de cette pratique carnettiste de l'enregistrement de soi, comme il l'annonce dans « De l'oysiveté » :

[...] mon esprit [...] m'enfante tant de chimeres et monstres fantasques les uns sur les autres, sans ordre, et sans propos, que pour en contempler à mon aise l'ineptie et l'estrangeté, j'ay commencé de les mettre en rolle [...]. (*Essais* I, 8, p. 55)

41 Christian Bec, *Les Marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, Paris / La Haye, Mouton, 1967.

Ce lexique revient à plusieurs reprises dans les *Essais*⁴² ; le « rôle » définit bien ce travail d'enregistrement des « grotesques », des gribouillis rêveurs, au hasard desquels le moi se découvre lui-même⁴³.

Or le caractère fortuit de cette découverte est essentiel pour des raisons morales. En effet, la morale chrétienne fustige la philautie, la vanité et la « vaine gloire » en les renvoyant à la racine même de la chute de l'Homme, c'est-à-dire au péché d'orgueil. Le projet même de s'enregistrer et de se « contreroller », en déplaçant sur le terrain du moi la pratique domestique et chronique du livre de raison comme la pratique rhétorique et culturelle du spicilège et de la leçon, amène constamment le risque de basculer dans ce péché. Montaigne pointe ce danger dans l'essai « De l'exercitation », en rapportant son constant « contrerolle » (« Il y a plusieurs années que je n'ay que moy pour visée à mes pensées, que je ne contrerolle et n'estudie que moy ») à un exercice de parure (pour se mettre en « rôle » il faut « se testonner », « se renger », et c'est aussi « se parer sans cesse » [*Essais* II, 6, p. 397]). C'est cette parure qui dévoile, dans l'enregistrement de soi, le danger du péché d'orgueil : « La coustume a faict le parler de soy, vicieux : Et le prohibe obstinément en hayne de la ventance, qui semble tousjours estre attachée aux propres tesmoignages⁴⁴. »

L'écriture carnettiste constitue, à nos yeux, la conjuration pratique de ce danger de l'orgueil : éviter de se « testonner » ou de se « renger », ou plutôt adopter ce « rengement de fortune » qui s'incarne dans les gribouillis « resveurs » ou « fantastiques » de l'imaginaire du carnet, c'est précisément se garder de la « ventance ». Cette écriture, comme le soulignait Gombrich, permet de desserrer le « *mental block* » moral : elle fait du moi non pas l'objet préalablement défini et choisi comme thème du discours, mais le résultat inattendu d'une productivité aventureuse ; non pas le centre orgueilleux de l'intention, mais l'objet d'une découverte. La peinture du moi échappe à la condamnation en ne se réalisant qu'après-coup, dans la reprise et la relecture de ses *doodles* par Montaigne.

Le seul « moi » qui vaille d'être écrit, c'est donc, pour des raisons aussi bien morales que poétiques, celui qui surgira de l'écriture — parce que s'il lui préexiste, s'il n'est que le modèle du tableau, alors ce n'est qu'un objet de la vaine gloire. Il faut, et c'est la clé du « carnet », que le moi s'esquisse dans un brouillon permanent et constamment repris, qu'il surgisse d'un *doodle* rêveur, d'un croquis dans lequel la pensée se rencontre elle-même par hasard. Le « contrerolle » de Michel carnettiste est l'écriture plastique qui permet de laisser la pensée vivante du moi jaillir par fortune de l'entassement de ses « divers et muables accidents ».

42 Par exemple dans l'essai « De la presumption » : « Chacun regarde devant soy, moy je regarde dedans moy : Je n'ay affaire qu'à moy, je me considere sans cesse, je me contrerolle, je me gouste » (*Essais* II, 17, p. 697) ou dans l'essai « Du desmentir » : « J'escoutte à mes resveries, par ce que j'ay à les enroller » (*Essais* II, 18, p. 704).

43 Sur la rature comme instrument de la production du moi, voir Daniel Arasse, « *Montanus fingeat*. Sur une rature de Montaigne », dans Bertrand Rougé (dir.), *Ratures et repentirs* (5^e colloque du CICADA, Université de Pau, 1, 2 et 3 décembre 1994), Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1996, p. 107-114.

44 *Ibid.*

Conclusion

La collusion du texte, de l'avant-texte et de l'après-texte chez Montaigne s'est donnée à voir bien avant notre tentative de le lire comme carnet. Beaujour, par exemple, a emprunté à Leroy-Gourhan le terme de « néoténie » pour cet étonnant fonctionnement :

Ce phénomène de néoténie et d'inachèvement est analogue à ce qu'on appelait naguère en France la signifiante, la production du texte, travail du signifiant [...] Il s'agit dans les deux cas d'une espèce de prématuration, le texte étant livré au public en un moment de sa genèse, au stade du brouillon⁴⁵.

L'image est remarquable pour ce qu'elle présuppose de nécessaire travail *après le livre*, lui-même jamais fini — ou bien peut-être plutôt livre « toujours déjà à venir », selon la formule mallarméenne, et où Fowler, contemporain de Beaujour, voit quant à lui la « littérature *in potentia* ». C'est ce point de départ qu'a pris ensuite Obaldia pour théoriser *L'Esprit de l'essai*⁴⁶, dont elle fait l'absolu d'une « littérature parergonale » ou « paratextuelle » (au sens abstrait et non éditorial), c'est-à-dire en poussant jusqu'à son terme la logique derridienne de la *différance*⁴⁷. Chez ces deux auteurs, c'est une pensée de l'avant-genre en littérature qui est nourrie par les *Essais* de Montaigne. Le carnet serait-il le nouveau nom de cet irrésistible attrait de la critique contemporaine pour ces genres où le littéraire advient par fortune, de façon toujours imprévisible, et dans un dispositif tel que chaque lecture réactive à nouveaux frais sa dynamique ? L'essai a pu occuper, dans l'imaginaire critique, la place de ce genre d'avant les genres qui serait aussi un genre de tous les genres ; mais le cas du *Treizième César* évoqué plus haut laisse penser qu'une fois achevé son devenir-genre et devenu genre « noble », il n'en a plus autant la capacité⁴⁸. C'est peut-être dans le carnet que l'on cherche, aujourd'hui, la puissance d'une « pensée des effets », en particulier d'une poétique du hasard. Peut-être parce que l'attrait du carnet comme *forme* se décèle surtout dans la productivité du carnet comme *objet*, et, du coup, du carnet comme *pratique* : le geste scripteur et le geste lecteur y sont liés par un principe constitutif de reprise et de relecture. Le travail du lecteur y devient homogène au travail de l'écriture. Dans la *scriptibilité* ainsi définie, le texte carnettiste autorise un transfert constant, et fluide, de la posture lecturale à la posture auctoriale, autorisant tout autant l'allongement infini que les « lectures abusives », mêlant la littérature et sa critique dans une méthode interventionniste au moins, créatrice au plus.

45 Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 125.

46 Claire de Obaldia, *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, traduction d'Émilie Colombani, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

47 On a proposé ailleurs une discussion de ces propositions et de leur intérêt pour la pensée de l'essai comme genre : Irène Langlet, *op. cit.*, p. 116-121.

48 *Ibid.*, p. 330.

Références

- ARASSE, Daniel, « *Montanus fingeat*. Sur une rature de Montaigne », dans Bertrand ROUGÉ (dir.), *Ratures et repentirs* (5^e colloque du CICADA, Université de Pau, 1, 2 et 3 décembre 1994), Pau, Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour, 1996, p. 107-114.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- BEC, Christian, *Les Marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, Paris / La Haye, Mouton, 1967.
- BENSMÄIA, Réda, *Barthes à l'essai. Introduction au texte réfléchissant*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1986.
- BLUM, Claude, « L'édition des *Essais* à travers les âges : histoire d'un sinistre », dans Claude BLUM et André TOURNON (éd.), *Éditer les Essais de Montaigne*, Paris, Champion (Études montaignistes, 28), 1997, p. 3-19.
- BORGES, Jorge Luis, « Roger Caillois : *Le Roman policier* », *Sur*, n° 91 (avril 1942) ; aussi dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1993, p. 953.
- DICKIE, George, « Définir l'art » [1973], traduction de Claude Hary-Schaeffer, dans Gérard GENETTE, *Esthétique et poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 9-32.
- ESCOLA, Marc, « Littérature seconde. Le commentaire comme réécriture » [en ligne], à paraître aux éditions de l'Épure avec les actes du colloque « Quelles nouvelles approches pour le texte littéraire ? » (Reims, octobre 2011) [http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26eacute%3Brature_seconde].
- (dir.), « Théorie des textes possibles », *CRIN*, n° 57 (2012).
- FABULA, « Atelier. Textes possibles » [en ligne] [http://www.fabula.org/atelier.php?Textes_possibles].
- GOMBRICH, Ernst H., « Pleasures of Boredom. Four Centuries of Doodles », *The Uses of Images : Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londres, Phaidon, 2000 [ce texte a d'abord été l'introduction de Giuseppe Zevola, *Piaceri di noia : quattro secoli di scarabocchi nell'Archivio storico del Banco di Napoli*, Milan, Leonardo, 1991].
- HÉBERT, Sophie, *Pour une poétique du carnet dans la littérature française du XX^e siècle*, Thèse de doctorat, Université de Grenoble, France, 2014.
- LANGLET, Irène, *L'Abeille et la balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015.
- LEGROS, Alain, *Montaigne manuscrit*, Paris, Garnier, 2010.
- , « Petit “eB” deviendra grand... : Montaigne correcteur de l'exemplaire “Lalanne” (Bordeaux, S. Millanges, 1580) », *Montaigne Studies*, vol. XIV (2002), p. 179-210.
- MACÉ, Marielle, *Le Temps de l'essai*, Paris, Belin, 2006.
- MAHRER, Rudolf, « Anecdote » [en ligne], *Genesis*, n° 44 (« L'après-texte », 2017), p. 7-14 [<https://journals.openedition.org/genesis/1603>].
- MASKELL, David, « Quel est le dernier état authentique des *Essais* de Montaigne ? », *Bulletin d'humanisme et de renaissance*, vol. 40, n° 1 (1978), p. 85-103.

- MONSALVE, Samuel, « Des lectures abusives ? Coopération interprétative et genres littéraires », conférence présentée au séminaire doctoral de l'EA EHIC « La coopération interprétative », Limoges, 22 juin 2017.
- MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Abel L'Angelier, 1588 — Exemplaire dit « de Bordeaux ».
- , *Essais de Michel de Montaigne, texte original de 1580 avec les variantes des éditions de 1582 et 1587, publié par R. Dezeimeris & H. Barckhausen*, Bordeaux, Fréret et fils, 1870-1873, 2 vol.
- , *Essais de Michel seigneur de Montaigne [...]*, édition établie par Pierre Coste, La Haye, P. Gosse & J. Neaulme, 1727.
- , *Les Essais*, édition établie par Jean Balsamo, Michel Magnien et Catherine Magnien-Simonin, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2007.
- , *Les Essais* [en ligne], édition numérique de l'exemplaire de Bordeaux [Paris, Abel L'Angelier, 1588], Tours, Bibliothèques virtuelles humanistes, Centre d'études supérieures de la Renaissance [http://xtf.bvh.univ-tours.fr/xtf/view?docId=tei/B330636101_S1238/B330636101_S1238_tei.xml].
- , *Les Essais de Montaigne : réimprimés sur l'édition originale de 1588 [...] avec notes, glossaire et index par MM. H. Motheau et D. Jouaust ; et précédés d'une note par M. S. de Sacy*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1873-1875, 4 vol.
- NICÉRON, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres [...]*, Paris, Briasson, 1731, vol. XVI.
- OBALDIA, Claire de, *L'Esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, traduction d'Émilie Colombani, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- SACY, Samuel Silvestre de, « Note sur l'édition originale de 1588 des *Essais* de Montaigne », dans *Les Essais de Montaigne : réimprimés sur l'édition originale de 1588 [...] avec notes, glossaire et index par MM. H. Motheau et D. Jouaust ; et précédés d'une note par M. S. de Sacy*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1873, vol. I, p. xii.
- SAINTE-BEUVE, *Port-Royal*, 3^e éd., Paris, Hachette, 1867.
- VAREILLE, Jean-Claude, « Préhistoire du roman policier » [en ligne], *Romantisme*, n° 3 (« Littérature populaire », 1986), p. 23-36 [http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1986_num_16_53_4922].
- WELFRINGER, Arnaud, « Étranges épidémies de décès dans les *Fables* de La Fontaine » [en ligne], *CRIN*, n° 57 (« Théorie des textes possibles », 2012) [http://www.fabula.org/atelier.php?Theorie_des_textes_possibles].



Des tessons éparpillés

ÉTIENNE BEAULIEU

Aux tournants des années 1790, en pleine tourmente révolutionnaire, au cœur de toute une agitation politique sans précédent qui secouera l'Europe et les monarchies, Joseph Joubert (1754-1824), retranché sagement à Villeneuve-sur-Yonne (anciennement Villeneuve-le-Roi), pose tranquillement sur sa table de travail des petits carnets qu'il s'est fait relier personnellement avec beaucoup de soins et de minutie. C'est là, dans sa petite bibliothèque personnelle (qui existe encore aujourd'hui, figée dans le temps, comme une bonne partie du village d'ailleurs), dans l'odeur rance et l'humidité saisissant les pages de ses livres par temps froid, que Joubert note ses pensées sans trop savoir ce qu'il fait. Que fait-il ? En effet, difficile de trancher : est-ce une sorte d'essai nouveau, du fragment romantique ou de la prose poétique décousue à la Chateaubriand ? L'histoire littéraire a tiré Joubert de tous les côtés, dans un étrange cas de caméléonisme post mortem de cet homme dont les carnets ont parcouru les deux derniers siècles sans faire de véritables remous, et dont leur auteur a « passé », comme le dit Georges Perros, « doucement les générations successives, montrant à peine ses papiers à la douane¹ ». Demeurés à l'état manuscrit de son vivant, les petits cahiers qu'il se faisait relier et dont il remplissait les pages de phrases et de dessins en suivant le beau désordre de sa pensée ont été publiés après sa mort sous la supervision de Chateaubriand (par l'entremise d'un certain Duchesne) au nom de l'amitié, et n'ont cessé dès lors d'être interprétés en regard du courant auquel appartenaient ses lecteurs : Joubert est pour Sainte-Beuve un moraliste classique égaré dans le siècle de Napoléon ; il est pour Baudelaire une sorte de dandy spirituel avant l'heure ; pour Barbey d'Aurevilly, auteur de *Les Critiques ou les juges jugés*, il se change en un critique remarquable ; pour Jules Lemaître, il devient symboliste ; chez Proust, on voit l'édition de ses *Pensées* circuler entre les mains du snob Legrandin et de Swann ; puis, à l'heure où l'on commence à publier des journaux d'écrivains, ceux de Stendhal ou de Benjamin Constant à la fin du XIX^e siècle, on publie Joubert sous forme de journal intime ; Rémy Tessonneau en fait un éducateur, ce qu'il était lui-même ; Maurice Blanchot l'enrôle dans la guilde des écrivains du livre à venir ; Georges Poulet le range parmi les poètes et phénoménologues de la lumière ; Georges Perros en parle comme d'un

1 Georges Perros, « Joubert », *Les Cahiers du chemin*, n° 13 (15 octobre 1971), p. 134.

carnettiste supérieur². Joubert, chaque fois, renvoie le lecteur à ses présupposés, comme s'il n'avait aucune identité d'écrivain à proprement parler. Et c'est justement là que Joubert se révèle moderne à l'extrême, sans aucunement s'en aviser.

Modernité de Joubert

« Quel est mon art ?³ », se demande Joubert, ne sachant exactement ce qu'il est en train de faire en griffonnant sur le papier des pensées se changeant sans avertissement en petits dessins (des fleurs, sa femme en robe et à chapeau, des personnages de Villeneuve, des épis de maïs, son billard où il aime entendre les boules s'entrechoquer, etc.). Sans trop s'en douter, mais en pressentant néanmoins quelques conséquences de son geste, Joubert invente une nouvelle manière d'écrire, sinon l'écriture elle-même, au sens où elle se distinguera quelques décennies plus tard, avec le romantisme plus précisément, des belles-lettres héritées de l'Ancien Régime, c'est-à-dire de l'éloquence, de la belle parole, des règles du bien dire, en un mot, de la rhétorique classique.

Il n'est pas seul, bien entendu, à suivre cette voie incertaine : les frères Schlegel, en Allemagne, inventent à leur façon, très exactement à la même époque, le fragment romantique. Il y a bien aussi cet obscur Maine de Biran qui tient chaque jour un compte exact de ses humeurs dans ce que l'on appellera plus tard, à tort, son « journal ». Suivant l'examen minutieux des variations de son moral et d'apparition ou de disparition de la sensation au jour le jour, Biran découvre une voie nouvelle d'accès au transcendant, passant paradoxalement par le plus bas, par le plus prosaïque, puisque pour lui le plus grand se trouve dans l'infime et le presque rien, selon une poétique du sublime inversé appelée à un bel avenir. Respectant minutieusement les techniques d'observation de soi mises de l'avant par les idéologues et systématisées en 1810 par Marc-Antoine Jullien dans son *Essai sur l'emploi du temps ou Méthode qui a pour objet de bien régler l'emploi du temps, premier moyen d'être heureux*, Biran cherche à son tour la méthode de ce qu'il appelle une « médecine morale ». Il note au quotidien ses impressions dans des cahiers ou des agendas qui enregistrent les menus événements de son entourage ou, plus fréquemment, son mécontentement face à lui-même.

Joubert n'a pas ces scrupules ni cette discipline : il note ce que bon lui semble, quand bon lui semble, noircissant souvent sept ou huit pages la même journée, puis oubliant toute la semaine suivante de noter quoi que ce soit. Souvent, même, il prend ses cahiers pour des recueils de citations quand il transcrit directement des phrases tirées de ses lectures du moment qu'il entremêle à ses propres pensées, rendant ainsi quasiment impossible pour ses critiques ultérieurs la recherche des sources et la répartition précise de ce qui lui appartient et de ce qu'il emprunte sans vergogne à ses auteurs favoris. Il se révèle alors l'héritier direct de Montaigne,

2 Pour plus de détails sur cette histoire de la réception de Joubert, je me permets de renvoyer le lecteur à l'introduction de ma thèse : Étienne Beaulieu, *La Fatigue romanesque de Joseph Joubert 1754-1824*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

3 Joseph Joubert, *Carnets*, Paris, Gallimard, 1994, vol. I, p. 309 ; dorénavant *Carnets*.

dont les *Essais* agissent comme un gigantesque estomac digérant toute sa culture antique pour s'approprier les sucus nutritifs de ses lectures et se les incorporer dans une nouvelle forme, qu'il invente aussi, celle de l'essai littéraire.

Joubert connaissait cette filiation mieux que personne, il se savait « comme Montaigne “impropre au discours continu” » (*Carnets* II, p. 240). Comme le sien, son discours a quelque chose de profondément décousu, d'inconsistant, de fragmentaire, au sens le plus moderne qui soit. À l'époque de Joubert, la philosophie kantienne pose les bases du discours de l'entendement, auxquelles Joubert ne saurait évidemment souscrire. L'usage de la raison (grâce à laquelle se réunit chez Hegel ce que l'entendement kantien désunit) ne donne donc pour Joubert aucunement accès au tout et à son agencement architectonique ; il n'y a pas d'architecture de l'idée dans les fragments de Joubert, car il n'y a pas non plus d'édifice, de temple formant le centre (même mobile) du cosmos et l'organisant (« Mes idées ! C'est la maison pour les loger qui me coûte cher à bâtir⁴ »). Pire encore : pour Kant s'oppose au système ce qui n'est que « rhapsodie » (c'est-à-dire couture, suture des parties déchirées ou séparées) et l'on pourrait bien dire avec Hugo Friedrich que cette forme de pensée correspond bien aux *Essais* de Montaigne :

C'est à bon droit que Montaigne qualifie ses *Essais* de *rhapsodie*, d'œuvre décousue, fragmentaire. Il offre ainsi lui-même le terme dont les philosophes systématiques se servent depuis toujours (et Kant le fait encore) pour caractériser la pensée systématique⁵.

Si décousus soient-ils, les *Essais* de Montaigne forment encore une certaine continuité et s'ils ne sont pas articulés selon une *volonté de système*, ils demeurent néanmoins volontairement liés, ne serait-ce que par l'allure primesautière du récit d'une pensée. Cette rhapsodie n'existe pas dans les *Carnets* de Joubert, qui ressemblent plus à « l'amas *per appositionem* » dont parle Kant, car rien ne préside à leur réunion, sauf, bien entendu, la reliure que prévoyait Joubert lui-même pour chacun de ses carnets. Ainsi l'on peut dire que les *Essais* croissent, comme l'animal kantien, *du dedans* (comme le prouve leur « surnourriture » continue, croissance jamais achevée), tandis que les *Carnets* croissent, eux, chose apparemment incompréhensible, *du dehors*.

C'est-à-dire que Joubert croit aux « idées creuses » (*Carnets* I, p. 285), aux idées qui se laissent creuser par leur extérieur jusqu'à disparaître en lui. Le principe qui préside à leur production est leur propre amenuisement, afin qu'elles se confondent à la transparence et laissent être ce qui leur donne lieu. La médiation de l'organisation du livre (qu'il soit système, roman ou traité, ou même poème) doit en conséquence se faire minimale, n'être qu'un cadre vide permettant aux idées d'aller se « ficher dans la mémoire de Dieu » (*Carnets* I, p. 382), ce livre auquel ne doit être fait aucun ombrage. On ne peut en ce sens que souscrire aux termes par lesquels Françoise Susini-Anastopoulos oppose la pensée de Joubert au système :

4 Joseph Joubert, cité dans Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1956, p. 77.

5 Hugo Friedrich, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968 [1949], p. 31 ; c'est l'auteur qui souligne.

Trop plein, trop lourd et pourtant comme inconsistent, le système s'applique à colmater les brèches, à camoufler les failles de la pensée et les brisures du raisonnement, là où Joubert prône la case vide et les « fenêtres », qui permettent à l'air de circuler, à la lumière d'inonder et à l'esprit de s'engager dans le mouvement ascensionnel qui le caractérise⁶.

C'est dire que les fragments de Joubert font beaucoup plus que les fragments caractéristiques de la modernité, qui visent bien souvent l'interruption de la pensée afin de montrer l'entre-deux, le blanc, etc. Comme s'il enjambait d'un seul geste toute notre modernité et la dépassait du même coup (n'en est-on pas en effet encore à ce point d'interruption sans suite possible ?), Joubert renverse en effet la négativité du fragment pour lui donner pleine positivité afin de faire ressortir, selon les mots de Georges Poulet, « la positivité du divin dans la négativité apparente du vide⁷ ».

Joubert antiperformatif

La modernité de Joubert se situe très exactement ici, dans une conception du langage à contre-courant de l'époque révolutionnaire et impériale, où les mots tranchent comme des couperets et deviennent plus que jamais performatifs en révélant leur propre soubassement de terreur et leur valeur d'action. Jamais les mots n'ont autant été des gestes, pour paraphraser Austin, que dans les décrets révolutionnaires du Comité de salut public, par exemple. Face à cette toute-puissance du langage-décret (qui fait souvent croire, à tort évidemment, que cette période a été celle d'une littérature exclusivement politique, ce dernier terme entendu au sens restreint⁸), Joubert se retranche, comme Montaigne, de la vie publique et disperse, étoile ou distend, comme on le voudra, un langage déchu de sa capacité d'action. « Les mots comme autant de roulettes » (*Carnets* I, p. 552), note Joubert en marge de ses carnets, comme pour faire jouer en eux leur dimension hasardeuse ou pour neutraliser les prestiges du signifiant, qui semblent, pour lui, impressionner les enfants, ou encore pour amuser discrètement les enfants toujours cachés dans les hommes mêmes mûrs, comme s'il s'agissait en parlant de tenter de retrouver la puissance enfantine des formules magiques.

Mais Joubert ne condamne pas intégralement l'enfance : au contraire, il en tente une réappropriation par un retour à l'esprit de l'enfance à l'âge avancé de la vieillesse. Non pas que Joubert veuille vénérer l'enfance de façon intégrale, lui qui sait bien par exemple qu'en littérature « les enfants aiment le style enflé » (*Carnets* I, p. 320) et qu'ils ont souvent

6 Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définition et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 143.

7 Georges Poulet, *Joubert. Pensées*, Paris, 10/18, 1966, p. 234.

8 Au sujet des fabulations de l'histoire littéraire sur cette période, voir le collectif récent de Fabienne Bercegol, Florence Lotterie et Stéphanie Genand (dir.), *Une Période sans nom : 1780-1820*, Paris, Classiques Garnier, 2016. J'y pose le cas de Joubert comme exemplaire de la malléabilité des auteurs de cette période.

l'amour de l'élégance (dans les mots). L'enfance l'a et le porte même trop loin. Car elle en veut où il serait meilleur qu'il n'y en eût pas. Aimer l'élégance à ce point est donc un sentiment puéril et propre à des esprits qui ne sont pas devenus forts autant qu'il l'eût fallu. (*Carnets* II, p. 88)

L'épuration survenant grâce à la virilité de l'âge mûr a donc bien quelque vertu, principalement celle de faire préférer le monde au langage, la réalité à la fiction, celle d'empêcher, comme le fait l'enfant, de « prendre les cristaux de sel pour des diamants » (*Carnets* I, p. 243). Épuration que les jeux des enfants n'ont pas encore subie :

Quand les enfants jouent leurs jeux, ils font tous les pas et tous les mouvements qui sont nécessaires pour leur persuader à eux mêmes et leur faire mieux imaginer que leurs fictions sont des réalités. Ils n'omettent rien pour se le faire accroire. (*Carnets* II, p. 244)

Ce n'est donc pas le jeu de l'enfance que Joubert veut préserver. Non, c'est plutôt la croyance qui est au cœur du jeu que Joubert voudrait voir se développer comme une enfance élargie aux plus vastes dimensions. Il s'agit en ce sens d'une enfance corrigée par l'expérience de la vieillesse. Joubert emprunte cette voie et en dépasse même les aboutissants jusqu'à la rendre fausse : l'âge mûr n'est qu'un enfantillage de plus aux yeux du grand âge, qui sait bien d'expérience, lui, maintenant qu'il est sur le point de basculer dans une absence de temps définitive, que « nous sommes tous de vieux enfants plus ou moins graves, plus ou moins remplis de nous-mêmes » (*Carnets* I, p. 436). Il ne s'agit pas pour Joubert de se cacher les effets du temps (« vouloir se dissimuler les infirmités de l'âge est une pusillanimité » [*Carnets* I, p. 485]), mais au contraire de « recevoir avec bonne grâce les difformités que l'âge amène et qui vous envahissent » (*Carnets* II, p. 390). C'est-à-dire, en un mot, qu'il s'agit « d'avoir l'esprit de son âge » (*Carnets* I, p. 348). Or, par-delà les résignations de la maturité, par-delà l'âge mûr des illusions perdues, l'esprit de la vieillesse rappelle à l'homme les vérités premières de son enfance (« La vieillesse des hommes ressemble à leur enfance » [*Carnets* I, p. 350]). Au sommet de l'escalier des âges, le dernier échelon se replonge vers le premier (comme le figuier des banians) : « [...] l'âge mûr est capable de tous les plaisirs du jeune âge dans sa fleur, et la vieillesse capable de tous les plaisirs de l'enfance » (*Carnets* I, p. 423). Joubert découvre même, sans surprise aucune (mais, parvenu à ce point, la surprise et l'originalité ont-elles encore quelque valeur ?), que « c'est l'enfance qui fait la vie (et surtout la vieillesse) » (*Carnets* I, p. 661). La pensée de Joubert se fraye donc un passage au-dessus ou en deçà de l'âge adulte, suggérant que « la première et la dernière partie de la vie humaine sont ce qu'elle a de meilleur ou du moins de plus respectable » (*Carnets* I, p. 180). Et c'est en se tournant vers l'enfance préservée dans le grand âge que Joubert touche à une dimension de la pensée qu'il faut bien nommer « mystique ».

Joubert mystique

La pratique même d'écriture de Joubert, par sa régularité et sa propension à l'examen de conscience, s'inscrit certes dans la tradition du journal intime, mais semble aussi tendue vers une forme de rêve mystique dont on trouve des traces ici

et là : « Mysticité, mystiques. — Mystique, ou dévot intérieur. Mysticité, ou dévotion secrète, cachée, intérieure ; et par conséquent fervente, privée, singulière. (*Mustikvz* ou *secreto*, disent les anciennes rubriques.) » (*Carnets* II, p. 530 ; je souligne). L'attrait de la discrétion, du secret ou de la retraite se lit dans la forme même des cahiers de Joubert, qui en semble bien conscient (« Vie érémitique. Pourquoi l'idée en plaît » [*Carnets* I, p. 158]), au point de reprendre certains lieux communs du discours de la retraite en Dieu : « C'est ici le désert. Dans ce silence, tout me parle : et dans votre bruit tout se tait » (*Carnets* I, p. 155). Mais précisément, Joubert ne se retire pas dans un monastère, et c'est ce qui en fait un penseur précieux, puisqu'il se joue dans sa pensée le processus historique de la sacralisation de l'art : « — Ici je suis hors des choses civiles, et dans la pure région de l'Art » (*Carnets* II, p. 258). Joubert accorde beaucoup d'attention à cet espace séparé qu'il se crée pour lui-même, mais qui ne se confond pas avec le monastère, et il semble aussi avisé de ne pas être une exception parmi ses contemporains :

Quelqu'un a dit (je l'ai lu ce matin) : « le bonheur est hermite (sic) ». On ne l'auroit pas dit il y a cent ans. En ce temps là on pensoit (pour parler comme Chateaubriand) que la solitude n'étoit bonne qu'avec Dieu. (*Carnets* II, p. 207)

Or la solitude de Joubert est un isolement d'un genre nouveau, c'est en quelque sorte, déjà, non plus la solitude individuelle, mais bien une séparation plus radicale tenant encore plus de ce que Blanchot pensera comme « la solitude de l'œuvre⁹ », c'est-à-dire non plus la solitude de l'écrivain retranché de ses semblables, mais plutôt le processus d'effacement de celui qui s'enfonce dans l'espace indéfini et inachevable de l'écriture et pour qui il ne saurait y avoir de rétribution possible, quelle qu'elle soit.

Un art du peu

Tel est le constat auquel Joubert se voit obligé de se résigner (« Quant à nous, nous sommes, pour ainsi parler, des hommes de peu de mots, de peu de forces, — et de peu de fécondité » [*Carnets* I, p. 509]). Mais il ne faut pas se laisser leurrer par la rhétorique ici mise en place par Joubert, car il sait bien que son attente sans fin est tournée vers un autre objet que celui d'un littérateur ordinaire. En vérité, pour lui la chose est désormais entendue : « L'économie (en littérature) annonce le grand écrivain » (*Carnets* II, p. 381). Ce n'est pas seulement à un art du peu que se livre dès lors Joubert, mais à un art du moins possible, de la négation de toute puissance, non pas dans le but de faire croître son bien symbolique futur, mais afin de laisser vaincre en lui l'impossibilité et de ne faire ainsi aucune ombre à la Création. La littérature devient ainsi l'enjeu d'une défaite programmée et désirée secrètement et discrètement. Aussi Joubert s'entoure-t-il d'un « silence attentif » (*Carnets* II, p. 381), et de son « amour du petit » (*Carnets* II, p. 184) qui le « réduit à un tel degré de ténuité (ou d'amincissement) que... » (*Carnets* II, p. 507) — que la puissance de sa phrase s'interrompt en se brisant sur l'impossibilité d'intégrer en

9 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

elle le silence qui lui donne lieu, malgré son effort pour disparaître dans la plus pure transparence. Le mutisme de Joubert ne manifeste ainsi qu'une attention fascinée à ce qu'il ressent « comme les secousses d'une lumière qui cherche à se dégager » (*Carnets* I, p. 582), et tout ce qu'il produit et met en forme lui semble aussi obscur, dit-il, que « ces nuages que j'ai vus bordés de lumière » (*Carnets* I, p. 602). Aussi préfère-t-il attendre dans la vacance du désœuvrement (« Jusqu'à ce que la goutte de lumière dont j'ai besoin et que j'attends soit formée et tombe de là » [*Carnets* I, p. 662]), dans ce vide auquel le Créateur n'a rien trouvé de mieux (« N'ayant rien trouvé qui valût mieux que le vuide, il laisse l'espace vacant » [*Carnets* II, p. 355]). Mais même la tentative de rendre la transparence du monde par la transparence du langage est vouée à l'échec, car « quand on double un verre, il s'oppose à la vision » (*Carnets* II, p. 253). Aussi « la clarté céleste, et des régions supérieures » (*Carnets* II, p. 15) ne peut-elle qu'être voilée par ce qui cherche à la manifester et les verres des mots réduits en tessons éparpillés sur le sol raboteux de notre terre prosaïque.

Références

- BEAULIEU, Étienne, *La Fatigue romanesque de Joseph Joubert 1754-1824*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.
- BERCEGOL, Fabienne, Florence LOTTERIE et Stéphanie GENAND (dir.), *Une Période sans nom : 1780-1820*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1956.
- , *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- FRIEDRICH, Hugo, *Montaigne*, Paris, Gallimard, 1968 [1949].
- JOUBERT, Joseph, *Carnets*, Paris, Gallimard, 1994, 2 vol.
- PERROS, Georges, « Joubert », *Les Cahiers du chemin*, n° 13 (15 octobre 1971), p. 134.
- POULET, Georges, *Joubert. Pensées*, Paris, 10/18, 1966.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire. Définition et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.



Les carnets de Julien Gracq : « la promenade entre toutes préférée »

ISABELLE DAUNAIS

Quand on pense aux carnets comme forme et pratique « autonomes », l'œuvre de Julien Gracq paraît exemplaire. Depuis les *Lettrines*, dont le premier volume est paru en 1967 et le second en 1974, jusqu'aux *Carnets du grand chemin*, publiés en 1992, Gracq n'a cessé d'accorder une importance croissante à la critique, aux notations et aux courts essais, au point d'en faire la matière exclusive de ses livres à partir d'*En lisant en écrivant* (1980), sans doute le plus connu — en tout cas certainement le plus souvent cité — de ce qu'on peut appeler ses « carnets ».

Cette exemplarité n'est toutefois pas sans poser un certain problème, pour ne pas dire un certain piège, puisque sauf pour ceux du « *grand chemin* », Gracq n'emploie jamais, justement, le terme de « carnets », ni dans le titre de ses livres ni lorsqu'il en parle. Deux fois seulement son éditeur a indiqué, dans la liste des « œuvres du même auteur » qu'on trouve systématiquement au début ou à la fin de ses livres (et parfois en quatrième de couverture), le genre associé à chacun de ses titres¹. À côté des « romans » (*Au Château d'Argol*, *Un Beau Ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes*), des « récits » (*Un Balcon en forêt*, *Les Eaux étroites*), des « poèmes » (*Liberté grande*), du « théâtre », des « nouvelles », des « essais » (*André Breton*, *Préférences*) et d'un « pamphlet » (*La Littérature à l'estomac*), *Lettrines* et *En lisant en écrivant* sont désignés comme des œuvres de « critique », tandis que *Lettrines 2*, *La Forme d'une ville* et *Autour des sept collines* sont laissés sans appellation, comme si aucun terme existant, aucun genre connu ne pouvait les décrire adéquatement.

La seule expression employée par Gracq pour décrire ceux de ses livres qui ne sont ni des romans, ni des récits, ni des poèmes, ni du théâtre, est celle de « littérature fragmentaire² » qu'il utilise dans ses *Entretiens* pour décrire les *Lettrines* et *En lisant en écrivant* (cette expression a été abondamment reprise par la critique,

1 Ces indications se trouvent dans *Autour des sept collines* (1988) et dans les *Carnets du grand chemin* (1992). Elles n'apparaissent pas dans les livres précédents (sauf pour les œuvres de théâtre ainsi que pour *Préférences* et *En lisant en écrivant*, désignés comme des œuvres de « critique ») et disparaîtront dans les *Entretiens* (2002) de même que dans les deux publications posthumes que sont les *Manuscrits de guerre* (2011) et *Les Terres du couchant* (2014).

2 Julien Gracq, « Entretiens avec Jean Roudaut » (1981), *Entretiens*, Paris, Corti, 2002, p. 78.

qui l'a même transformée en notion privilégiée³). Le terme de « fragments », avec celui de « notes », apparaît également dans la page liminaire des *Carnets du grand chemin*, mais il se trouve dans cette page tant de modalisation atténuante qu'on comprend surtout que Gracq se trouve bien embarrassé de ranger son livre dans une quelconque catégorie de la littérature :

J'ai essayé dans ce recueil, à l'inverse de ce que j'avais fait dans *Lettrines*, de grouper des notes essentiellement disparates par familles, pour communiquer quelque ordre à leur lecture. Si le résultat n'en est pas tout à fait probant, je m'en console, en me persuadant que le tout se reflète un peu dans chacun des fragments qui le composent, et que ces notes ne s'arrangent qu'assez mal de compartiments⁴.

La réticence à nommer une forme, jusqu'à décrire le produit final comme un « résultat », ne saurait être plus manifeste. Elle redouble le peu d'inclination qu'a Gracq à ouvrir les portes de son atelier. Sauf pour les romans, sur le mode de composition desquels *En lisant en écrivant* et les *Entretiens* apportent quelques indications, nous ne savons rien de la manière dont il rédige ses livres, de la façon dont il prend ses « notes disparates », du temps qu'il consacre (ou non) à leur réécriture, de celui qui s'écoule entre leur saisie première et la rédaction des ouvrages dont elles composent la matière. Nous en avons certes une vague idée par ce que nous en dit Bernhild Boie, qui, en tant que responsable de l'édition des œuvres de Gracq dans la « Bibliothèque de la Pléiade », a eu un accès privilégié aux manuscrits de l'écrivain. Il aurait, nous dit-elle, commencé à rédiger ces notes en 1954, dans des cahiers plutôt que sur des feuilles volantes, mais sans que ces cahiers portent la mention d'une visée particulière ; « parfois une première ébauche est esquissée sur une feuille à part et c'est un texte recopié qui en fin de compte trouve place dans le cahier » ; celui-ci « n'est pas écrit au jour le jour et ne tient pas registre des faits quotidiens » ; il ne contient pas non plus de projets, plans ou ébauches d'œuvres, mais des « impressions de lecture », des réflexions sur l'histoire et sur l'actualité, des souvenirs de voyages et d'excursions ; « tous les textes des cahiers sont littérairement achevés⁵ », précise enfin Bernhild Boie. Nous savons aussi par Marie-Odile Germain, chargée de collections au Service des manuscrits modernes et contemporains de la Bibliothèque nationale de France, où sont conservés les manuscrits de l'écrivain, que ces cahiers sont « le cadre d'une écriture au jour le jour, fragmentaire, affranchie de la fiction et du sujet » et que Gracq y puise la matière de presque tous ces livres à

3 Voir, notamment : Patrick Marot, *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris / Caen, Lettres modernes Minard, 1999 ; Bruno Tritsmans, « Espaces de survie : la poétique du fragment dans *Carnets du grand chemin* de Julien Gracq », dans Freeman G. Henry (dir.), *Discontinuity and Fragmentation, French Literature Series*, vol. XXI (1994), p. 115-126 ; et Michèle Monballin, « Romans et fragments paysagers : de quelques modulations de l'«enceinte fermée» », *Julien Gracq 6. Revue des lettres modernes*, Paris / Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 11-26.

4 Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, Paris, Corti, 1992, p. 7.

5 Bernhild Boie, « Introduction », dans Julien Gracq, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989, t. 1, p. liii-lv.

partir de *Lettrines* : grâce à ce matériau, il « n'a plus qu'à choisir les passages qu'il retient et à les organiser conformément à des thématiques ou des lignes de force plus ou moins évidentes ou discrètes selon les recueils⁶ ». Mais de Gracq lui-même nous n'apprenons rien, ni de ces cahiers ni de la genèse des ouvrages qui en sont issus. Tout au plus explique-t-il, dans ses *Entretiens*, que certains livres « se sont faits d'eux-mêmes, en se passant tout à fait de projets : je pense aux deux *Lettrines*, à *En lisant en écrivant*, composés de notes prises au jour le jour⁷ ». Un extrait rendu public de son testament révèle qu'il appelait ces cahiers « notules » :

Je lègue les manuscrits de mes ouvrages publiés, ainsi que mes manuscrits inédits ou partiellement inédits en ma possession au moment de ma mort (parmi lesquels les cahiers de fragments intitulés *Notules*, comprenant à cette date 29 cahiers et représentant environ trois mille cinq cents pages) à la Bibliothèque Nationale⁸.

Mais il ajoute aussitôt après que cette « série de cahiers [...] ne pourra faire l'objet d'aucune divulgation pendant une période de vingt ans après ma mort⁹ ».

Notes, notules, cahiers, fragments — auxquels on peut ajouter les « souvenirs¹⁰ » de guerre qui donnent leur titre au journal tenu par le lieutenant Louis Poirier en mai 1940 alors que son régiment était en Belgique puis en Flandre —, encore ici les termes sont mouvants, jamais franchement décidés, comme de faible importance. Et encore ici la résistance à nommer se voit redoublée par le souci de Gracq de ne pas révéler, ou en tout cas de ne pas révéler trop tôt, cette part privée de son œuvre qu'il « n'aim[ait] guère montrer¹¹ » au public. Qui plus est, ce ne sont pas seulement les notes et les termes pour les désigner qui sont, chez Gracq, « disparates ». Les livres qu'on peut associer au genre des carnets le sont tout autant, faits tantôt de notes brèves (*Lettrines* et *Lettrines 2*), tantôt de réflexions critiques plus développées (*En lisant en écrivant*), tantôt de souvenirs de jeunesse ou de voyage (*La Forme d'une ville*, *Autour des sept collines*), tantôt de toutes ces formes réunies (*Carnets du grand chemin*)¹². Même s'ils se ressemblent par le style et le propos, et que tous parlent, dans des proportions diverses, de littérature et de paysages, ils n'apparaissent à aucun moment, à l'exception des deux *Lettrines*, comme une œuvre en continu, c'est-à-dire comme participant d'une seule et même entreprise. Sans doute pouvons-nous supposer, et même savons-nous grâce à ceux qui ont eu accès aux « notules » de l'écrivain, que les livres de type « carnets » puisent là une bonne partie de leur

6 Marie-Odile Germain, « Le Fonds Gracq à la Bibliothèque nationale de France », dans Michel Murat (dir.), *Gracq en son siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 15.

7 Julien Gracq, « Entretiens avec Jean Roudaut », *op. cit.*, p. 77.

8 Julien Gracq, cité par Marie-Odile Germain, *loc. cit.*, p. 11.

9 *Id.* Au total, ce sont trente-six cahiers de « notules » que compte le fonds Julien Gracq de la BnF (Marie-Odile Germain, *loc. cit.*, p. 15).

10 Julien Gracq, *Manuscrits de guerre*, Paris, Corti, 2011, p. 31.

11 Julien Gracq, « Entretiens avec Jean Roudaut », *op. cit.*, p. 51.

12 Bernhild Boie et Marie-Odile Germain excluent *La Forme d'une ville* des ouvrages issus des cahiers. Mais en l'absence d'indications de la part de l'auteur, il n'est pas inconcevable pour le lecteur de rattacher à la forme des « carnets » ce livre sur la ville de Nantes, composé pour partie de souvenirs d'enfance et d'adolescence, pour partie de descriptions topographiques.

matière. Mais nous pourrions tout aussi bien proposer qu'ils sont, au moins dans certains cas, directement issus de la mémoire de l'auteur, qui de son propre aveu était particulièrement aiguisée. « Je n'oublie jamais un paysage que j'ai traversé¹³ », écrit Gracq dans *Lettrines*, expliquant à une autre occasion devoir ce pouvoir particulier d'attention à sa formation de géographe, qui « aide beaucoup à retenir les paysages car elle permet de saisir par la structure et donc de reconstituer les éléments que l'on aurait pu oublier¹⁴ ». Bernhild Boie a d'ailleurs témoigné en plusieurs endroits de la mémoire remarquable de l'écrivain, par exemple à propos de son secours précieux pour l'établissement de la chronologie dans l'édition de la Pléiade : « Gracq m'a beaucoup aidée. Pour certaines périodes il a une mémoire d'une précision stupéfiante : sa guerre, il peut la raconter jour par jour¹⁵. »

Face à toutes ces possibilités, toutes ces réticences, toutes ces absences — absence de fil continu, absence de projet déclaré et même de projet tout court, absence de nom —, comment, dès lors, aborder les « carnets » de Gracq ? De quelle façon saisir « pour eux-mêmes » ces livres que l'auteur se refuse d'assigner à quelque genre que ce soit et que nous pouvons aborder aussi bien, sachant qu'ils viennent de notes prises « au jour le jour », comme des « carnets » de carnets ou des « sur-carnets » que, Gracq ne nous livrant aucun des fils qui les relient à ces notes, comme des apparences de carnets ?

Sans doute la réponse la plus tentante — et la plus logique — à cette question consiste-t-elle à opposer les livres de type « carnets » aux ouvrages de fiction qui constituent ce qu'on peut appeler l'œuvre « première » de Gracq, au double sens chronologique et hiérarchique du terme. La production de Gracq, on le sait, se divise presque également entre une première période, d'*Au Château d'Argol* (1938) à *La Presqu'île* (1970), pendant laquelle l'écrivain publie au premier chef des romans, des récits, du théâtre, de la poésie, et une seconde période, de *Lettrines* aux *Carnets du grand chemin*, consacrée à la critique, aux souvenirs et aux essais (*Les Eaux étroites*, qui paraît en 1976, se tient à la frontière entre les deux formes). Mais lorsqu'il dit écrire avec moins d'appréhension une œuvre qui n'est pas un récit ou un roman, Gracq nous invite aussi à voir dans les genres tels qu'il les pratique une forme de hiérarchie :

Quand j'écris, je ne travaille pas avec régularité [...] J'essaie simplement, si j'écris un récit ou un roman, de ne pas trop espacer les jours de travail, espacement qui rend plus difficile de reprendre le récit dans le ton exact où je l'ai laissé, tandis qu'un essai, un pamphlet, un livre de critique, ce n'est pas grand-chose de préoccupant : une fois commencé, on sait que cela se fera toujours, qu'on en viendra à bout, [...] [u]n récit, un roman, c'est autrement aventureux¹⁶.

Ce départage, par lequel les œuvres de type « carnets » seraient, par rapport aux romans, des livres seconds ou dérivés, moins contraignants, élaborés sans ligne

13 Julien Gracq, *Lettrines*, Paris, Corti, 1967, p. 125.

14 Julien Gracq, « Entretien avec Jean-Louis Tissier » (1978), *Entretiens*, op. cit., p. 28-29.

15 Bernhild Boie citée par Jacques de Decker, « Bernhild Boie, limière, sourcière, chartiste », *Le Soir*, 6 avril 1989.

16 Julien Gracq, « Entretien avec Jean-Louis de Rambures » (1970), *Entretiens*, op. cit., p. 7 et 9.

directrice forte, vient d'autant plus facilement à l'esprit que Gracq se représente dans ses carnets — que j'appellerai désormais ainsi par commodité — beaucoup plus comme un lecteur que comme un écrivain. Même lorsqu'il décrit des paysages et relate ses excursions, il s'agit pour lui non tant de peindre et de raconter ou de transmettre à autrui ce qu'il a vu que de comprendre ce qui se joue pour lui-même dans ces lieux qu'il traverse. Ainsi précise-t-il clairement, au début de *La Forme d'une ville*, ne pas vouloir « faire le portrait » de Nantes, mais

montrer [...] comment elle m'a formé, c'est-à-dire en partie incité, en partie contraint à voir le monde imaginaire, auquel je m'éveillais par mes lectures, à travers le prisme déformant qu'elle interposait entre lui et moi¹⁷.

Ou encore, dans *Autour des sept collines* :

Ce qui me plaisait dans le centre de la Rome des papes, entre le Corso et la boucle du Tibre, c'était le sentiment d'être pris dans la masse de ce gâteau urbain compact et cuisant sous le soleil, délicatement craquelé de fissures sinueuses, où les échoppes des savetiers et des serruriers [...] me faisaient penser à des temps très anciens : aux ruelles pleines de douves et de tonneaux du Saint-Florent de mon enfance, aux anciens garages suintants qui vendaient l'essence en bidons, et plus loin encore dans le passé aux arrière-cours des hôtelleries où défilaient les diligences¹⁸ [...].

On peut voir dans cette approche « lectrice » du monde physique déchiffré comme le serait un livre, outre la trace de notes prises pour soi plutôt que pour autrui, l'effet chez Gracq de son métier de professeur de géographie et plus précisément des méthodes liées à ce métier, en particulier celle du commentaire de carte :

Le commentaire de carte, je l'ai pratiqué, je l'ai fait pratiquer à des étudiants à Caen où j'étais assistant pendant un moment [1942-1946] : c'était d'une richesse presque inépuisable. [...] Ces exercices, je les préférerais alors sur les cartes au 80 000^e, la carte d'état-major, qui est particulièrement expressive en ce qui concerne les formes du terrain, moins précise pour ce qui est de l'altimétrie. Il était extrêmement séduisant de travailler sur cette carte¹⁹.

Sous ce regard séduit de lecteur et d'analyste, les paysages et les terrains s'appréhendent de manière semblable à une œuvre d'art qu'il s'agit à la fois d'admirer et de recevoir :

Presque aucune des routes où j'ai aimé m'engager, et qu'aujourd'hui encore j'aime reprendre, qui ne m'ait été, qui ne me demeure, comme une ouverture musicale, qui n'ait remué devant moi au bout de sa perspective les plis et les lumières d'un rideau tout prêt à se lever²⁰.

17 Julien Gracq, *La Forme d'une ville*, Paris, Corti, 1985, p. 7.

18 Julien Gracq, *Autour des sept collines*, Paris, Corti, 1988, p. 63-64.

19 Julien Gracq, « Entretien avec Jean-Louis Tissier », *op. cit.*, p. 17.

20 Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, *op. cit.*, p. 59-60.

Il arrive parfois, d'ailleurs, que le rideau ne se lève pas et que Gracq doive reconnaître l'impossibilité de saisir comme il le voudrait un lieu où il se trouve. C'est le cas de Saint-Florent-le-Vieil, où il est né et a grandi, mais qui, ne se présentant plus à ses yeux d'adulte comme au temps de son enfance, se dérobe à lui :

Dans ces lieux que pour mon souvenir emplit encore notre tapage, il n'y a plus ni bruit ni jeux, et mon oreille s'en étonne. [...] Mais peut-être, pour ces bruits dont l'absence me surprend et me déroute, n'ai-je plus l'oreille qu'il faudrait, peut-être ne sais-je plus les retrouver où ils se cachent — et sans doute, il y a un demi-siècle, les hommes d'âge, comme on dit, ne percevaient-ils pas davantage le bruit menu que nous faisons, et qui nous semblait un tintamarre. Les années referment derrière nous des portes : avec le monde de nos commencements, qui se recrée derrière nous, sans nous, non seulement toute communication nous est interdite, mais la perception même nous en est retirée²¹ [...].

Bref, on pourrait aborder les « carnets » en distinguant le Gracq « créateur » d'un Gracq « lecteur », la part de l'œuvre consacrée à faire advenir ce qui, jusque-là, n'existait qu'à titre de possibilité — la fameuse « élation vers l'éventuel qui est une des cimes les plus rares de l'accomplissement romanesque²² » dont parle *En lisant en écrivant* —, et cette autre part, non moins intéressante, mais de moindre conséquence, puisqu'elle vient après ce qui existe concrètement (et même parfois irrémédiablement), consacrée au déchiffrement, que ce soit celui des livres, des souvenirs ou des paysages. Mais cette distinction entre création et lecture, invention et interprétation, imagination et remémoration, présente l'inconvénient de ne pas être perçue comme telle par Gracq, qui voit plutôt, entre chacune de ces actions, un « continuum » — celui-là même, précise-t-il, qui lui a fait omettre la virgule dans le titre *En lisant en écrivant*²³. À Jean Carrière qui lui demande pourquoi dans ses œuvres « critiques » il entremêle littérature et géographie, Gracq répond qu'il y a peut-être dans sa « disposition d'esprit vis-à-vis de la littérature une distance moins grande que d'habitude entre l'écriture et la lecture, la fiction et la critique — un passage plus continu, moins scabreux », ajoutant « n'a[voir] jamais entrepris, en fait de livres, que ce dont [il] avai[t] envie²⁴ ». Sans doute l'interprétation qu'offre un auteur de son œuvre n'empêche-t-elle pas une interprétation contraire, mais elle peut aussi nous inviter à reconsidérer cette dernière, c'est-à-dire, ici, à ne pas chercher à définir les « carnets » par le type de travail qu'ils constituent.

L'invitation est peut-être d'autant plus judicieuse qu'on peut aborder d'une autre façon ces ouvrages, en partant du terme même de « fragments » que Gracq emploie pour les décrire. Ce terme, en effet, s'applique aussi à ce que ces livres rendent compte du monde et de la vie dans le monde, à ce qu'ils s'efforcent de capter et de saisir. Si le fragment constitue pour Gracq une manière d'écrire, il désigne aussi, et probablement plus encore — ou, disons, plus en amont —, ce qu'il aime trouver et éprouver au sein du monde. Dans presque tous ses « carnets », comme

21 Julien Gracq, *Lettrines 2*, Paris, Corti, 1974, p. 153-155.

22 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 95.

23 Julien Gracq, « Entretien avec Bernhild Boie » (2001), *Entretiens*, op. cit., p. 296.

24 Julien Gracq, « Entretien avec Jean Carrière » (1986), *Entretiens*, op. cit., p. 162.

d'ailleurs dans ses récits et ses romans (*Un Balcon en forêt*, *La Presqu'île*, *Un Beau Ténébreux*, *Le Rivage des Syrtes*), ce sont les lieux isolés, détachés, protégés ou qui marquent des frontières qui retiennent son attention. C'est particulièrement le cas dans les *Carnets du grand chemin*, où ce type d'espace et d'expérience constitue une matière privilégiée :

Le petit restaurant, perdu tout seul dans la lande au bout du carrelage des enclos de pierres sèches, était une simple bâtisse de moellons bruts, solidement arrimée au sol contre le grand vent [...] Tout le bonheur du monde un moment, par cette matinée de mer, semblait tenir dans un simple *déjeuner de soleil* ;

Un charme s'attache à tous les voyages, à tous les séjours, même brefs, que d'un bout à l'autre la neige a enclos dans son demi-silence, silence qui à la fois les dépayse, les éloigne de nous, et les isole au sein d'une radiance sans couture ;

Tous les Édens résiduels qu'on imagine et qu'on voudrait visiter encore, au risque d'être déçu, c'est l'Asie qui les recèle. [...] Tous bassins de montagne clos, *vallées heureuses*, enclaves tièdes et parfumées, avec les glaciers pour clôture et pour substitut de l'épée flamboyante de l'archange²⁵.

Le journal qu'il rédige en mai 1940 offre un exemple encore plus vif de cette préférence pour les enclos et les enceintes, les espaces qui à la fois vous enserrant et vous extraient de ce qui les entoure. Alors qu'il se trouve aux Pays-Bas, chargé avec sa troupe de défendre un polder, un paysan venu traire des vaches lui offre du lait :

Délices. Le temps est radieux. Un océan de verdure tonnante — un petit vent tout gracieux dans les feuilles des peupliers. Perdus dans la nature, oui, parfaitement. À ma droite, à ma gauche, personne — ou très loin. Les murailles des peupliers nous enclosent. Quelle guerre bucolique ! Impossible que ça se passe mal dans un tel paradis²⁶.

Le sentiment de protection apporté par la muraille des arbres est d'autant plus frappant que, peu de temps avant, c'est l'horizontalité déroutante des polders, « immenses, au-delà de ce [qu'il] imaginai[t], larges de deux à trois kilomètres », avec « [r]ien que [de] l'herbe et [d]es digues, des lacs d'herbe entre les digues — une herbe si drue, si vorace, qu'elle enfouit, qu'elle effraie presque²⁷ », qui l'avait frappé. Sans doute est-il normal, à la guerre, de préférer les abris aux terrains découverts, mais le peu de prédilection de Gracq pour les espaces que rien ne délimite, et pour ce qu'on peut appeler l'expérience du continu, se manifeste chez lui même dans les circonstances les moins inquiétantes. Racontant ses déambulations à Londres pendant des vacances d'été, en 1929, il se rappelle qu'il lui arrivait, après avoir longtemps marché dans la ville, de monter sur l'impériale d'un bus pour se reposer et de se laisser ainsi conduire pendant une heure ou deux dans l'immensité de l'agglomération :

25 Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, op. cit., p. 29, 30 et 52 ; l'auteur souligne.

26 Julien Gracq, *Manuscrits de guerre*, op. cit., p. 50.

27 *Ibid.*, p. 49.

La ville ne finissait jamais ; je sentais que nulle part on ne sortait vraiment de Londres : le tissu urbain simplement s'étirait peu à peu au long des rues, sans rompre, avec une nonchalance élastique, laissant la campagne l'imbiber sans vraiment l'altérer, comme une éponge se gonfle d'eau : rien d'autre que des maisons plus basses, une odeur d'herbe rôtie, un vent plus libre, des greens élargis [...] Ô province de briques — coron de Babel — inorganisme géant, lèpre urbaine informe encroûtant peu à peu les plaines d'herbes de ses lotissements juxtaposés sans hiérarchie, comme les divisions sans innervation d'un cimetière²⁸ !

Dans les villes, Gracq préfère presque toujours les espaces délimités et contenus. C'est le cas à Rome, comme le montre l'exemple cité plus haut, mais aussi à Paris, où les « vastes enclos » à la « clôture rigoureuse » que sont les Invalides et la Salpêtrière lui donnent le sentiment, par « ce qui subsiste encore autour d'eux de terrain surnuméraire, non utilisé », d'une « griffe impérieuse » et d'un « sens mystérieux²⁹ ». Dans les plus petites villes aussi, son regard se pose plus volontiers sur ce qui est enclos. À Ornans, par exemple, il remarque avant toute autre chose que « toutes les maisons se serrent pour venir boire ensemble à la rivière, si pure avec ses longues chevelures d'herbes lissées par le courant³⁰ », tandis qu'il décrit un village près de Neuchâtel comme un « petit Éden riverain » dont une falaise « assure vers l'intérieur l'étanchéité³¹ ». Ce n'est pas que Gracq n'aime pas les panoramas, les vues surplombantes ou les chemins sinueux, mais lorsqu'il décrit des paysages, tout semble le conduire tel un aimant vers les lieux abrités, qu'il présente d'ailleurs très souvent en une sorte de renforcement, comme s'ils lui *apparaissaient*. Bruno Tritsmans décrit ainsi ce mouvement, qu'il relève précisément dans les *Carnets du grand chemin*, mais qu'on trouve aussi bien ailleurs : « Face au parcours qui se transforme en dérive, les Carnets développent, positivement, une thématique de repli sur l'instantané³². »

Si j'ai parlé plus haut d'un « amont » à propos de la prédilection de Gracq pour les espaces abrités, c'est que cette prédilection me semble précéder la forme de la note ou du fragment, qui serait expressément choisie en ce sens. Le fragment convient à merveille pour dire le « repli », non seulement en raison de sa brièveté — un texte plus long ferait courir le risque que l'abri s'entrouvre, qu'un récit survienne, que le charme soit rompu —, mais aussi parce que le fragment, par son isolement, est en soi une manière d'abri, en soi un espace enclos et protégé. S'il y a une opposition à faire entre les « carnets » et les romans, c'est sur ce plan qu'elle se joue. À plus d'une reprise, Gracq a raconté combien l'écriture de ses romans s'est toujours accompagnée

28 Julien Gracq, *Carnets du grand chemin*, op. cit., p. 100.

29 *Ibid.*, p. 26-27.

30 *Ibid.*, p. 25.

31 *Ibid.*, p. 28.

32 Bruno Tritsmans, *loc. cit.*, p. 120.

d'une espèce d'anxiété : la crainte que le récit ne se bloque [...] ; pour tous mes récits et romans, d'ailleurs, ce blocage s'est produit, en général, vers les deux tiers du livre, j'ai dû m'arrêter alors d'écrire, quatre ou cinq mois, avant de reprendre et de terminer³³.

Or ce blocage, face au « mouvement » et à la « progression » de « masses hétérogènes³⁴ » (les personnages, les lieux, les décors) par lesquels Gracq définit le roman, suggère ce que la préférence de l'écrivain pour les espaces protégés nous dit d'une autre façon : son malaise devant ce qui, pour reprendre son propre terme, est « aventureux ». Car si Gracq est fasciné et, pourrait-on dire, énergisé par l'instant où un roman commence, alors que les possibilités d'action, d'invention et d'intrigue sont à leur maximum (« la vérité est que la somme de décisions sans appel, brutales ou subtiles, qu'implique toute première page [de roman] est à donner le vertige³⁵ »), le « climat du travail du romancier » change du tout au tout lorsque ces possibilités peu à peu se réduisent pour laisser place à une voie qu'il faut suivre jusqu'au bout et dans toutes ses conséquences :

[...] rien de plus différent de la liberté presque désinvolte des premiers chapitres que la navigation anxieuse, nerveusement surveillée, de la phrase terminale, où le sentiment du maximum de risque se mêle à l'impression enivrante d'être attiré, comme si la masse à laquelle le livre a peu à peu donné corps se mettait à son tour à vous capturer dans son champ³⁶ [...].

Autrement dit, tant que l'aventure reste de l'ordre du virtuel, tant qu'elle a le charme peu engageant des « possibles », Gracq voit cette aventure positivement. Mais lorsqu'elle devient réelle, lorsqu'il ne se tient plus sur son seuil mais qu'il est emporté par son mouvement, même si l'instant a quelque chose d'enivrant, Gracq s'arrête et se dégage du mouvement, comme pendant la guerre, sur la route du mont Cassel, il s'était senti « détaché » de ses hommes en état d'affût devant l'ennemi proche :

Marche en colonne un par un, sous les arbres des bas-côtés. Tout de suite, c'est beaucoup moins l'esprit d'une troupe qu'un convoi silencieux de contrebandiers. Cette fois, ça a davantage l'air d'un départ pour l'aventure. Je suis très détaché de cette aventure. Vraiment je peux dire que je ne fais pas corps³⁷.

Si les carnets de Gracq, ainsi que le suggère Mathieu Bélisle, peuvent être vus comme un « abri pour tous les possibles³⁸ », c'est-à-dire comme une façon pour l'écrivain de garder intacts les récits imaginés, rêvés ou simplement entrevus que le roman, par sa nature linéaire et continue, entame et dilapide, on peut également,

33 Julien Gracq, « Entretien avec Jean-Louis de Rambures », *op. cit.*, p. 9-10. Voir aussi *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 119.

34 Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 114.

35 *Ibid.*, p. 109.

36 *Ibid.*, p. 119.

37 Julien Gracq, *Manuscrits de guerre*, *op. cit.*, p. 39.

38 Mathieu Bélisle, « Julien Gracq, entre carnets et romans », *Études françaises*, vol. 43, n° 3 (2007), p. 39.

de façon inverse et plus entière, voir dans ces mêmes carnets un abri *contre* tous les possibles. Les notes prises par Gracq ne seraient pas tant, en effet, une réserve d'aventures — qui, parce qu'elles restent à l'état de virtualité, conservent toute leur potentialité — qu'une façon en propre d'éprouver et de saisir le monde en dehors de l'aventure, c'est-à-dire de ce qui, à tout moment, risque de vous emporter sans retour. *Les Eaux étroites* (1976), dernier « récit » publié par Gracq et qui marque, à la fois chronologiquement et « génériquement », la frontière entre la production fictionnelle de l'auteur et celle de ses livres « fragmentaires » (le récit consiste en une promenade, entremêlée de rêves, de souvenirs et de méditations, sur l'Èvre, affluent de la Loire), nous offre peut-être, par l'aveu sur lequel il s'ouvre, la clé de cette distinction :

Pourquoi le sentiment s'est-il ancré en moi de bonne heure que, si le voyage seul — le voyage sans idée de retour — ouvre pour nous les portes et peut changer vraiment notre vie, un sortilège plus caché, qui s'apparente au maniement de la baguette de sourcier, se lie à la promenade entre toutes préférée, à l'excursion sans aventure et sans imprévu qui nous ramène en quelques heures à notre point d'attache, à la clôture de la maison familiale³⁹ ?

Cette préférence pour ce qui n'est pas « aventureux » ne saurait évidemment être vue de façon négative. L'« excursion sans aventure et sans imprévu » n'est pas moins une forme de connaissance, d'exploration et de compréhension du monde que l'est « le voyage sans idée de retour ». Mais Gracq nous montre que s'il existe une forme pour l'aventure — le roman, auquel on peut adjoindre la poésie, le théâtre et même l'essai —, les carnets sont la forme de ce qui n'est pas aventureux, la forme de ce qui reste suspendu et détaché, de ce qui est enclos et protégé ; la forme, c'est-à-dire le mode de saisie et de représentation, mais aussi, car il faut faire advenir même ce qui est familier, le mode de création.

39 Julien Gracq, *Les Eaux étroites*, Paris, Corti, 1976, p. 9.

Références

- BÉLISLE, Mathieu, « Julien Gracq, entre carnets et romans », *Études françaises*, vol. 43, n° 3 (2007), p. 27-39.
- BOIE, Bernhild, « Introduction », dans Julien GRACQ, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1989, t. 1, p. ix-lviii.
- DECKER, Jacques de, « Bernhild Boie, limière, sourcière, chartiste », *Le Soir*, 6 avril 1989.
- GERMAIN, Marie-Odile, « Le Fonds Gracq à la Bibliothèque nationale de France », dans Michel MURAT (dir.), *Gracq en son siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 11-19.
- GRACQ, Julien, *Autour des sept collines*, Paris, Corti, 1988.
- , *Carnets du grand chemin*, Paris, Corti, 1992.
- , *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980.
- , *Entretiens*, Paris, Corti, 2002.
- , *La Forme d'une ville*, Paris, Corti, 1985.
- , *Les Eaux étroites*, Paris, Corti, 1976.
- , *Les Terres du couchant*, Paris, Corti, 2014.
- , *Lettrines*, Paris, Corti, 1967.
- , *Lettrines 2*, Paris, Corti, 1974.
- , *Manuscrits de guerre*, Paris, Corti, 2011.
- MAROT, Patrick, *La Forme du passé. Écriture du temps et poétique du fragment chez Julien Gracq*, Paris / Caen, Lettres modernes Minard, 1999.
- MONBALLIN, Michèle, « Romans et fragments paysagers : de quelques modulations de l'“enceinte fermée” », *Julien Gracq 6. Revue des lettres modernes*, Paris / Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 11-26.
- TRITSMANS, Bruno, « Espaces de survie : la poétique du fragment dans *Carnets du grand chemin* de Julien Gracq », dans Freeman G. HENRY (dir.), *Discontinuity and Fragmentation, French Literature Series*, vol. XXI, 1994, p. 115-126.



Les « écritures confuses » d'Henri Thomas : perspectives poétique, générique, génétique

SOPHIE HÉBERT

C'est bien tardivement, dans ma vie de lectrice et de chercheuse, que j'ai découvert Henri Thomas : au détour d'une thèse sur le carnet d'écrivain dans la littérature française du XX^e siècle, alors qu'il me fallait établir un complexe corpus — en 2008, très exactement¹. Ainsi, ce n'est pas comme naturellement ou par le fruit du hasard que j'en suis venue à ouvrir les carnets thomasiens, et notamment *Compté, pesé, divisé* et *De profundis Americae*², mais parce qu'une nécessité universitaire l'imposait. Or la lecture de ces carnets, qu'Henri Thomas nommait lui-même ces « écritures confuses³ », a eu un impact très fort sur mon travail doctoral : d'abord, elle m'a ouvert un grand nombre de perspectives intellectuelles qui se sont révélées opératoires pour l'élaboration d'une poétique du carnet d'écrivain ;

1 Thèse de doctorat intitulée « Pour une poétique du carnet d'écrivain dans la littérature française du XX^e siècle », dirigée par Claude Coste, et soutenue en décembre 2014 à l'Université Stendhal-Grenoble 3. Publication à venir aux éditions Classiques Garnier, dans la collection « Études de littérature XX^e et XXI^e siècles » dirigée par Didier Alexandre et Dominique Rabaté.

2 Henri Thomas, *Compté, pesé, divisé*, Paris, Plon (Carnets), 1989 ; dorénavant *Compté* ; Henri Thomas, *De profundis Americae. Carnets américains, 1958-1960*, préface de Paul Martin, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003 ; dorénavant *De profundis*. Si j'ai retenu *Compté, pesé, divisé* et *De profundis Americae* pour cette étude, c'est parce que le premier, anthume, me semble l'aboutissement exemplaire d'une vie de carnets et qu'il contient une grande part des topiques de l'écriture thomasienne ; c'est parce que le second, posthume, interroge non seulement le rapport entre journal et carnet, puisque *De profundis Americae* est intégralement daté, mais également la façon dont on édite et publie un carnet d'écrivain.

3 Henri Thomas, *Choix de lettres (1923-1993)*, édition établie, présentée et annotée par Joanna Leary, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 2003, p. 27 ; dorénavant *Choix*. On retrouve également une référence à la confusion de l'écriture carnettiste dans une lettre de Thomas à Béatrice Moulin : « Je vous remercie d'avoir eu la patience de débrouiller des écritures qui devaient être parfois rudement confuses » (Henri Thomas, *Carnets inédits 1947, 1950, 1951* suivi de *Pages 1934-1948*, édition établie, présentée et annotée par Joanna Leary, Paris, Gallimard [Les Cahiers de la NRF], 2006, p. 18 ; dorénavant *Carnets inédits*). Ici, les écritures sont « confuses » autant sur le fond que sur la forme de l'écriture thomasienne, difficile à décrypter à la première lecture.

ensuite, à la faveur des fréquents fragments métatextuels qui ponctuent l'œuvre thomasienne, j'ai pu penser et préciser la pratique concrète de ce petit support nomade chez les carnettistes en général, et chez Henri Thomas en particulier. C'est ce parcours de recherche, qui va de l'analyse du texte publié à la consultation des manuscrits d'Henri Thomas, que je voudrais partager ici.

Le carnet thomasiens : tromper le désordre, rompre l'espace-temps

Les notes personnelles tout comme la correspondance d'Henri Thomas attestent que sa pratique du carnet — qu'il est loin de confondre avec celle du cahier, support essentiellement rédactionnel chez lui⁴ — est une façon de tromper le désordre matériel de son environnement, d'apaiser « [s]a nature indolente et éparpillée⁵ » :

Je ne trouve plus le crayon qu'elle m'avait donné avec ce carnet. Voilà encore un signe du désordre qui m'entoure ici. Je sais que quelque chose est là, et la chambre n'est pas grande, mais pour le retrouver il me faut déplacer tant de papiers et d'objets, témoins d'autres longues négligences, que je renonce, et me borne à attendre que cela me revienne sous la main.
L'ordre ne peut être que dans les mots où je parle du désordre⁶.

Pour qui « [a] l'impression d'avoir vécu, et de vivre dans un brouillon perpétuel⁷ », le carnet est un précieux compromis qui permet de mettre de l'ordre dans sa pensée, dans sa vie, tout en maintenant un certain désordre, largement déterminé par les conditions relatives à l'inscription de la note et définissant, *in fine*, une part de la poétique du carnet lui-même : « Mettrai-je jamais en ordre ces notes, j'en doute⁸ », avoue-t-il dans *Le Tableau d'avancement*.

S'il semble évident que le carnet participe de la mémoire auctoriale en retenant pour toujours, si le carnet n'est pas égaré, l'idée notée — il arrive, par exemple, à Henri Thomas de commencer une note par la mention « memento⁹ » —, sa pratique semble surtout conditionnée par l'urgence de la saisie de l'idée qui vient :

Personne pour entendre la parole qui te court dans la tête : parole d'enterré vif. Tu as le temps de l'écrire. C'est ce qui fait la différence entre l'enterré vif, ayant à peine le temps de penser, et le vivant sur la terre, qui émerge encore dans la lumière et le temps infini¹⁰.

4 Voir *Choix*, p. 490. Lettre n° 278, adressée à Jean Castagné, datée du 18 octobre 1988.

5 *Choix*, p. 173. Lettre n° 91, adressée à Jean-Jacques Duval, datée du 3 février 1942.

6 *Compté*, p. 9 (voir aussi les pages 11 et 98 de ce même carnet). Désordre confirmé par Jacques Brenner dans *Les Lumières de Paris* (Paris, Grasset & Fasquelle, 1983), et thème abordé dans certaines lettres de la correspondance de Thomas (*Choix*, p. 173, 200, 418 et 464).

7 *Choix*, p. 464. Lettre n° 259, adressée à Jean Lambert, datée du 11 avril 1985.

8 Henri Thomas, *Le Tableau d'avancement*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1983, p. 21.

9 *De profundis*, p. 70.

10 *Compté*, p. 12.

Toutes ces choses comme des truites à attraper dans l'eau du temps, — elles brillent un instant —, jamais prises¹¹.

Quand la pensée naît, « ce n'est jamais plus ou moins le moment d'écrire¹² ». En effet, la pensée est aussi spontanée que versatile et capricieuse : l'immédiateté de sa saisie est donc indispensable pour éviter son évanouissement. L'urgence est donc ici de mise, et se traduit naturellement et initialement dans les carnets, sur le manuscrit, par une forte perturbation de la lisibilité de l'écriture chez Henri Thomas : il faut écrire vite pour que la plume réussisse à suivre du mieux qu'elle peut la pensée filante. L'écriture, cette « activité aléatoire qui se voudrait mode d'existence¹³ », est souvent présentée par les écrivains comme un besoin que seul le carnet, grâce à son omniprésence, peut assouvir au moment où il se manifeste. Henri Thomas affirme que « [s]on besoin d'écrire est premier ; le contenu vient du hasard¹⁴ ».

Ce contenu, si hétéroclite que seule l'unité du style de l'écrivain réussit à l'harmoniser, frôle parfois, chez Henri Thomas, l'écriture d'humeur, en tant qu'elle est immédiate, le plus souvent sans recul critique, et peu censurée — puisqu'on suppose que le carnet ne sera pas lu par des tiers¹⁵. Cette parole à vif, fortement critique, qui vaudra à Thomas d'être boudé par quelques habitants de Houat après la publication du *Migrateur*¹⁶, est confirmée par Paul Martin :

Mais il n'y a jamais rien d'arrêté chez Thomas ; les carnets notent les jugements à chaud, l'humeur. Rien de définitif ainsi qu'en témoigne cette phrase de *Le Migrateur* (1983) : « Au fil de ces carnets, j'ai souvent, — non, toujours, fait erreur dans ce qu'on appelle les jugements, qui sont des mouvements de frayeur, d'amour-propre et de colère, parfois aussi la rage devant l'évidence même, qui m'aveugle, et me fait déchirer l'autre. » Henri Thomas s'est toujours refusé à travestir la pensée du moment, quitte à revenir, plus tard, sur certains jugements ; il pouvait être injuste, il le savait¹⁷.

Quand Thomas a-t-il commencé à utiliser des carnets ? En 1928, avec Jean-Jacques Duval, au collège de Saint-Dié, pour griffonner sa première poésie publiée, « Nostalgie »¹⁸ ? En 1933, en compagnie de Jean Lambert, un de ses camarades de khâgne du lycée Henri-IV ? Après avoir rencontré André Gide qui, on le sait, était un grand amateur de carnets (« Figure-toi que, Gide m'ayant donné un carnet à feuilleter, j'y ai trouvé une notule sur mon compte », confie Henri Thomas à Jean Lambert

11 *De profundis*, p. 175.

12 *De profundis*, p. 115.

13 Guy Rohou, « Le contrecœur », *La Nouvelle Revue française*, n° 274 (« Journaux intimes et carnets », 1975), p. 371.

14 *Compté*, p. 76. Note que l'on retrouve, légèrement réécrite, dans *Le Tableau d'avancement*, *op. cit.*, p. 33.

15 Les réactions d'Henri Thomas, lorsqu'une tierce personne s'imisce à son insu dans ses carnets, sont d'ailleurs fort explicites ; voir *Le Tableau d'avancement*, *op. cit.*, p. 41, ou *Choix*, p. 173.

16 Voir à ce sujet ce qu'écrit Henri Thomas à Jean Castagné dans *Choix*, p. 456.

17 Paul Martin, « Préface », dans *De profundis*, p. 12-13.

18 *Choix*, p. 23.

en 1940¹⁹) ? Si les carnets manuscrits d'Henri Thomas s'ouvrent sur l'année 1934, il n'est pas impossible qu'un événement décisif — une rencontre, une rupture — en soit à l'origine²⁰.

Cependant, une vision moins romantique de la genèse littéraire ne serait pas moins pertinente : en effet, le carnet, par sa taille réduite et son usage nomade, est pour Thomas l'instable, l'aventureux, un support qui l'accompagne idéalement dans ses moindres déplacements, qu'ils soient errances parisiennes, retours aux sources vosgiennes, retraites bretonnes, provençales ou corses, ou même déménagements à l'étranger : « [U]n avantage de mon fichu métier d'écrivain, c'est quand même que je peux émigrer ça et là ; je deviens décidément un errant, fasciné, par le bleu de la Méditerranée et les montagnes desséchées²¹. »

L'immobilité du corps est sclérosante pour l'esprit, l'enfermement rend l'écrivain poétiquement stérile (« Je n'ai jamais eu de "cabinet de travail", ça non, — et je ne souhaite pas le confort sous cet aspect²² ») à tel point que dans ses carnets, Henri Thomas fait « l'éloge de la marche²³ » et, exemple parmi tant d'autres, se plaît à se rappeler une promenade dans Londres ou encore une déambulation dans Paris²⁴, conscient de la différence que ces deux types de marche impliquent²⁵. De manière plus générale, les trajectoires du carnet ne sont pas aisément identifiables, comme dans *Compté, pesé, divisé*, où la profusion des références spatiales se révèle vertigineuse²⁶. Où le carnet d'Henri Thomas a-t-il été écrit ? Partout et nulle part, semble-t-il. L'itinéraire, présent ou passé, d'Henri Thomas, « l'esprit réduit à une *attention érotique sans objet*²⁷ », est tout à fait erratique si l'on en croit son carnet, et

19 *Choix*, p. 160. Lettre n° 81, adressée à Jean Lambert, datée du 10 octobre 1940.

20 Dans une lettre à Jean Lambert datée du 12 juillet 1943, Henri Thomas évoque d'ailleurs « [s]es carnets de lycée », relus avec « une curiosité nouvelle » (*Choix*, p. 188. Lettre n° 101, adressée à Jean Lambert, datée du 12 juillet 1943). De même, dans *Le Migrateur*, Thomas fait mention de « quatre carnets de jeunesse » (Henri Thomas, *Le Migrateur*, Paris, Gallimard, 1983, p. 197). La relecture des carnets, lorsqu'un temps long sépare la saisie de la note de sa redécouverte, représente toujours, chez les carnettistes et chez Henri Thomas notamment, un trouble particulier : « Ça m'émeut, cette lecture », confie-t-il à Béatrice Moulin en 1951 (*Choix*, p. 321. Lettre n° 174, adressée à Béatrice Moulin, datée du 19 septembre 1951).

21 *Choix*, p. 296. Lettre n° 162, adressée à Jean-Jacques Duval, datée du 6 mai 1950.

22 *De profundis*, p. 165. Entrée datée du 12 mars 1960.

23 *De profundis*, p. 116. Henri Thomas a en horreur le visage mécanique, motorisé, du mode de vie américain, qui semble avoir oublié, *de facto*, le pas, la marche : « L'homme en auto a moins d'idées que l'homme qui marche. La marche a un rythme qui exprime l'homme, la voiture impose une immobilité propice à la torpeur, non à la rêverie (qui est le propre du "promeneur solitaire"). Ce que j'écris là n'a aucun sens pour un américain ; c'est d'ailleurs pourquoi je l'écris » (*De profundis*, p. 79).

24 *Compté*, p. 94 et 109-110.

25 *Carnets inédits*, p. 40. Pensons également à ce roman de marche qu'est *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1977.

26 D'innombrables toponymes sont évoqués : Paris et la région parisienne, Chaumes-en-Brie, l'île de Houat, le village d'enfance vosgien d'Anglemont, la Corse, Cabris, Londres, Boston, Brunoy, les Vosges, Meudon, les Vaux de Cernay, Kermorvan, La Chaise-Dieu, Grasse, Vittel, Guignécourt, Nancy, Raon-l'Étape, Nice...

27 *Compté*, p. 80 ; je souligne.

la superposition et des lieux et des temporalités contraint le lecteur à l'égarer le plus complet. Comme le rappelle Karine Gros, le carnet thomasien participe d'une « écriture du dérobé²⁸ », jouant sur les temporalités et les espaces cités, multipliant les postures énonciatives, suggérant sans préciser grâce à l'ouverture du sens naturelle à la note, rendant la tâche du lecteur aussi délicate — comment lire un carnet ? — que périlleuse — quelle interprétation en tirer ?

Le carnet thomasien est donc fonctionnellement défini par l'espace qu'il traverse, occupe et recueille — ce qui explique en partie le fait qu'il ne soit pas daté, une fois publié. Une fois publié, car la poétique du carnet chez Henri Thomas est complexifiée par le fait qu'il noircit presque quotidiennement ses carnets « joyeusement destiné[s] à [s]on éclairage personnel²⁹ » : cette habitude, et le sens qu'elle revêt, fait penser à la pratique du journal, genre à l'égard duquel Henri Thomas a toujours eu de profondes et tenaces réticences³⁰. Le carnet thomasien est-il un journal qui ne dit pas son nom, qui refuse de se nommer tel qu'il est, de crainte, peut-être, que sa démarche soit associée au journal gidien ? Sur le fond, pourtant, rien à voir, mais le terme *journal*, dans l'esprit de Thomas, et dans l'esprit d'une certaine époque, ne peut être qu'en rapport avec Gide. À ce sujet, Claire Paulhan remarque, dans la « Note sur l'édition » des *Carnets 1934-1948*, que « leur auteur n'évoque jamais son "journal", uniquement ses "carnets" et parfois ses "cahiers"³¹ ». C'est parce que le carnet, pour Thomas, fait genre, se situant au croisement de l'autobiographie, de la poésie et de l'essai, réconciliant en cela l'œuvre et la vie, mais aussi l'œuvre et la mort³².

Le carnet thomasien, genre de la réconciliation ?

Lorsqu'il fait mention, dans sa correspondance, de la publication de ses carnets, Henri Thomas ne nomme jamais précisément le genre auquel ils pourraient se rattacher. À André Dhôtel, en juin 1948, à propos du *Porte à faux*, il écrit :

J'ai corrigé les épreuves de mon petit bouquin de *Minuit*. Tout compte fait, je pense que c'est ce que j'ai fait de plus révélateur en prose. Révélateur de quoi ? Bien sûr de moi, du crapaud intime — mais aussi d'un certain état qui n'est

28 Karine Gros, « Le secret et la mort dans *Le Tableau d'avancement* », dans Patrice Bougon et Marc Dambre (dir.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Seyssel, Champs Vallon (Essais), 2007, p. 46.

29 *Choix*, p. 178. Lettre n° 95, adressée à Adrienne Monnier, datée du 26 juin 1942.

30 À ce sujet, voir, de Henri Thomas, le texte liminaire de *Compté*, p. 7-8 ; « Le journal intime » dans le recueil de critiques *La Chasse aux trésors II*, Paris, Gallimard, 1992, p. 224-227 ; ou encore « Il n'y a pas de journal intime », *La Nouvelle Revue française*, n° 274 (« Journaux intimes et carnets », 1975), p. 198-199.

31 Luc Autret et Claire Paulhan, « Note sur l'édition », dans Henri Thomas, *Carnets 1934-1948. « Si tu ne désensables pas ta vie chaque jour... »*, édition établie par Nathalie Thomas, préfacée par Jérôme Prieur et annotée par Luc Autret, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2008, p. 29.

32 Voir à ce sujet Philippe Met, « Mort, deuil, écriture. Autour des carnets d'Henri Thomas et de Georges Perros », dans Patrice Bougon et Marc Dambre (dir.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Seyssel, Champs Vallon (Essais), 2007, p. 183-196, et Sophie Hébert, « Le carnet d'écrivain au XX^e siècle : forme originelle, forme terminale », *Variations*, n° 24 (« Origines », 2016), p. 91-103.

pas limité à moi. Il n'y a aucun pittoresque — rien que de choses desséchées, contractées, amenées le plus possible à l'essentiel (à des *mots* que je ne pouvais remplacer par d'autres). Aussi est-ce obscur³³.

Quelques mois plus tard, à Pierre Leyris :

As-tu eu le petit monstre *Porte à faux* ? [...] Certainement, des gens penseront que je suis sonné de publier des choses aussi indiscretes ; mais je ne pouvais pas sortir un brin de vérité impersonnelle sans ses racines infra-personnelles. J'avoue que je suis assez curieux de diverses réactions. Mais j'en ai assez d'écrire Je ; il faut passer au Il, absolument³⁴.

Quelques jours plus tard, à Jean-Jacques Duval : « Dès que j'aurai ici des exemplaires de mon bouquin qui sort aux Éditions de Minuit, je te l'envoie. C'est un monstre, mais tu y trouveras peut-être des pages utiles, des colères justifiées³⁵. »

Henri Thomas peine à — ou refuse de — catégoriser génériquement son ouvrage, ce qui n'est pas sans surprendre chez un auteur qui « insistait de manière catégorique sur la séparation des genres littéraires³⁶ ». « Ce n'est pas un roman », « ceci n'est pas un journal »³⁷ : pris dans les rets d'une définition négative, le carnet est-il alors à comprendre comme le genre de la réconciliation ? Ce que nous dit le terme *monstre* est finalement assez simple : dans les années 1950, un carnet publié relève en effet de la tératologie littéraire³⁸. Allons plus loin en supposant que c'est justement cela qui intéresse Thomas et qui explique son impatience concernant les réactions de ses lecteurs. En revanche, l'accent est mis sur la relation, au sein même du carnet, entre l'intime et l'extime, le dedans et le dehors, et sur le passage, permis par la quintessence du signifié et la justesse du signifiant que la note carnettiste exige, entre le personnel et l'impersonnel. En cela, l'écriture de Thomas développe :

une forme propre d'ésotérisme, tournée qu'elle est vers la fusion la plus complète du dedans et du dehors, dans la logique d'un temps non homogène, non régi

33 *Choix*, p. 264. Lettre n° 145, adressée à André Dhôtel, datée du 27 juin 1948.

34 *Choix*, p. 269-279. Lettre n° 148, adressée à Pierre Leyris, datée du 6 novembre 1948.

35 *Choix*, p. 271. Lettre n° 149, adressée à Jean-Jacques Duval, datée du 21 novembre 1948.

36 Michael Syrotinski, « Poésie de l'oubli et errance romanesque dans *Le Croc des chiffonniers* et *Ai-je une patrie* », dans Patrice Bougon et Marc Dambre (dir.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Seyssel, Champs Vallon (Essais), 2007, p. 63. Michael Syrotinski cite, à ce sujet, un extrait d'un entretien entre Marcel Bisiaux et Henri Thomas, lors duquel Thomas évoque sa vision de la poésie d'une part, et de la prose, de l'autre (Marcel Bisiaux et Henri Thomas, « Entretien avec Marcel Bisiaux pour le film de la série "Les Hommes-Livres". Extraits présentés par Jérôme Prieur », *Le Temps qu'il fait*, cahier 13 [« Henri Thomas », dir. Paul Martin, 1998], p. 269).

37 À propos de la publication du *Migrateur*, en 1983, voici ce qu'Henri Thomas écrit à Marcel Bisiaux : « J'ai remis un assez gros manuscrit chez Gallimard : ça s'appelle *Le Migrateur*, ce n'est pas un roman. Cela contient le *Porte à faux* dont c'est un peu le développement et la négation » (Marcel Bisiaux et Henri Thomas, *art. cit.*, p. 450 ; je souligne). Rappelons-nous également les premiers mots de *Compté, pesé, divisé* : « Ceci n'est pas un journal » (*Compté*, p. 7 ; l'auteur souligne).

38 Il faut néanmoins préciser qu'une exception modère ce point de vue, à savoir la publication d'un carnet d'Henri de Montherlant en 1947, aux éditions de la Table ronde.

par la succession. Le détour infini que Thomas ne cesse d'accomplir, il se dessine aussi dans cette circulation continue de l'œuvre entre carnets, récits et poèmes, dans l'utopie d'une parole non fixée, d'un « livre informe » capable d'accueillir, comme une portée musicale, toutes les inflexions du temps³⁹.

La pratique du carnet est également déterminée par le plaisir de la note qui s'y inscrit. L'écriture brève, ouverte ou close, jetée sur le papier ou travaillée avec soin, a pour Henri Thomas « la forme spontanée du poème, à l'immédiat délicieux⁴⁰ », cultive le goût de l'indécision et du secret (la note est-elle autobiographique, fictionnelle, personnelle, impersonnelle, rêve, réalité ?), se confond avec la citation d'un livre en cours de lecture, retient une pensée volatile, se fait memento intellectuel, saisit la chose vue ou entendue, en somme, garantit une liberté d'écriture absolue, sur le fond comme sur la forme, et crée, en archipel, une vision des choses et du monde en accord avec le langage :

Ce sentiment, plutôt cette sensation, d'être maître de moi et de quelques petites autres choses, qu'est-ce que c'était ? L'ai-je vraiment éprouvé, mis à l'épreuve ? Cela me permettait d'écrire : *une façon de joindre les deux bouts, moi et... le monde*⁴¹.

Qu'on se rappelle qu'Henri Thomas a clos un de ses récits, *Le Précepteur*⁴², par des notations : « [C]e qui me tient le plus à cœur — les notes de la fin — est généralement ce que les lecteurs dont je sais la réaction considèrent, qu'ils me le disent ou non, comme assez superflu⁴³. » En effet, comme le signale Dominique Rabaté, ce qui intéresse Thomas dans ses notes, comme son personnage Mangeonne dans *Le Précepteur*, « ce sont les grands espaces sans récits — le ciel qui change en restant pareil, les éléments permanents de la vie, tout ce qui [nous] apparaît quand [nous sommes] assis au soleil⁴⁴ » : comment le lecteur, avide de narration, pourrait-il être sensible à ce qui cherche, justement, à échapper au récit ?

Dans le carnet, le geste scriptural est perçu comme la première étape moins vers la construction d'un texte que vers la construction d'un sens. Ce qui anime le carnet est donc d'ordre philosophique : comment donner du sens à ma présence au monde ? Et comment restituer le sens de cette présence — ce que j'ai compris du monde et qu'il me faut retenir et transmettre ?

J'accepte mal qu'une journée, une rencontre, une réunion fortuite, un endroit regardé en passant n'aient pas un sens ; j'accepte mal de ne pas pouvoir lui trouver, lui donner une cohérence, qui, une fois découverte, me paraît l'issue de la chose même : son sens pour moi. D'où l'obstination de ces notes⁴⁵.

39 Gilles Quinsat, « Henri Thomas, une écriture du ressouvenir. *Le Migrateur, Le Croc des Chiffonniers, Ai-je une patrie* », dans Patrice Bougon et Marc Dambre (dir.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Seyssel, Champs Vallon (Essais), 2007, p. 144.

40 *Choix*, p. 181. Lettre n° 97, adressée à Armen Lubin, datée du 24 janvier 1943.

41 *Compté*, p. 29 ; je souligne.

42 Henri Thomas, *Le Précepteur*, Paris, Gallimard, 1942.

43 *Choix*, p. 180. Lettre n° 97, adressée à Armen Lubin, datée du 24 janvier 1943.

44 Henri Thomas, *Le Précepteur*, *op. cit.*, p. 138.

45 *Compté*, p. 48.

Publier des carnets est peut-être une façon de remettre la quintessence et « la pensée vivante⁴⁶ » au goût du jour, en choisissant paradoxalement « l'immobilisation poétique de la réalité⁴⁷ » dans « un dire premier, éclos à fleur de réel⁴⁸ ». Le carnettiste doit « distinguer l'essentiel dans l'épisode⁴⁹ », repérer les petites aspérités des circonstances, détecter les moindres rugosités du quotidien, en d'autres termes faire le relevé topographique du versatile relief de la vie. « Parler juste », « avec le souci de la plus grande netteté », dans des notations où le langage ne force pas l'expérience restituée, doit être également compris comme un engagement littéraire contre les « pseudo-pensants », « moitié-philosophe, moitié-romancier », incarnant, comme Sartre selon Thomas, le « côté frelaté de la "pensée moderne"⁵⁰ ».

Mais ces analyses reposent sur les versions publiées des carnets d'Henri Thomas : or le parcours du manuscrit à l'œuvre, fruit de choix éditoriaux particuliers et parfois contestables, peut être semé d'embûches. Consulter les versions manuscrites de ces textes, c'était mettre à l'épreuve mes hypothèses de lecture, éclairer certaines inconnues tenaces, répondre, en partie, à certaines interrogations : Henri Thomas évoquait-il l'écriture carnettiste par posture, utilisant en réalité d'autres supports⁵¹ ? Les distinctions très nettes entre les supports allaient-elles se confirmer matériellement ? Allais-je trouver une discordance forte entre les carnets décrits et les carnets réels ? À quel point les textes publiés étaient-ils fidèles aux manuscrits ?

Pour une approche génétique de l'œuvre thomasiennne

Au siège des éditions Fata Morgana, près de Montpellier, se trouvent six grands cartons contenant, pour quatre d'entre eux, une grande partie des carnets d'Henri Thomas. Auparavant déposées à l'IMEC (Institut mémoires de l'édition contemporaine), ces archives ont été acquises par Bruno Roy, directeur de cette maison d'éditions, en 2002⁵².

Probablement établis par des chercheurs de l'IMEC, deux inventaires tapuscrits de ces documents existent : appelons-les, pour plus de commodités, « inventaire 1 » et « inventaire 2 ». Si « inventaire 1 » recense, en une seule page, dix manuscrits, dont

46 *Choix*, p. 271. Lettre n° 149, adressée à Jean-Jacques Duval, datée du 21 novembre 1948.

47 Dominique Rabaté, « Henri Thomas et le récit », dans Patrice Bougon et Marc Dambre (dir.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Seyssel, Champs Vallon (Essais), 2007, p. 31.

48 Pierre Lecœur, « Un petit bruit de sable gratté : les romans de l'écriture, 1942-1975 », dans Patrice Bougon et Marc Dambre (dir.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Seyssel, Champs Vallon (Essais), 2007, p. 163.

49 *De profundis*, p. 40.

50 *Choix*, p. 309, pour l'ensemble des dernières citations. Lettre n° 168, adressée à Jean-Jacques Duval, datée du 1^{er} décembre 1950. Henri Thomas développera la même idée en 1954, dans une lettre envoyée au même destinataire (*Choix*, p. 348. Lettre n° 188, adressée à Jean-Jacques Duval, datée du 15 juillet 1954).

51 Aussi étrange que cela puisse paraître, certains auteurs nomment « carnets », au moment de la publication, des textes qui n'ont pas été écrits sur des carnets.

52 Je tiens à remercier chaleureusement madame Nathalie Thomas pour m'avoir permis de consulter les carnets de son père, monsieur Bruno Roy, pour m'avoir accueillie aux éditions Fata Morgana quelques jours de mai 2017, en me laissant carte blanche, et enfin madame Claire Paulhan et monsieur David Massabuau pour m'avoir renseignée sur les carnets d'Henri Thomas et guidée dans mes démarches auprès de Fata Morgana.

celui de *Compté, pesé, divisé*, « inventaire 2 » passe en revue, de manière chronologique, sur pas moins de huit pages, l'ensemble des carnets composant ce fonds.

« Inventaire 2 » a été établi scrupuleusement, de manière chronologique : certaines dates sont cependant hypothétiques, suivies alors d'un « [?] ». La couverture temporelle des carnets est exceptionnellement large : l'inventaire commence le 25 juillet 1934 et se termine en août 1993⁵³. Cependant, quelques années semblent manquer ou ne font l'objet que de rares notes dans les carnets. « Inventaire 2 » fait état, pour chaque carnet recensé, de considérations génétiques plus ou moins nombreuses et plus ou moins précises. Si elles mentionnent parfois la présence d'éléments extérieurs insérés dans les carnets, comme des feuillets détachés ou des notes allographes lorsque cela est le cas, ces courtes descriptions portent essentiellement sur la façon dont Henri Thomas a utilisé le carnet considéré : l'écriture peut être au recto uniquement, le carnet peut contenir des adresses, le sens de lecture peut être faussé (ce qu'attestent des mentions du type « ordre chronologique général très aléatoire »)... Très fréquemment, en effet, l'ordre d'écriture et donc de lecture est double : Henri Thomas noircit son carnet page après page, du début à la fin, de manière traditionnelle, puis retourne son carnet — les versos deviennent alors des rectos — et recommence à noter. Ainsi, lorsque l'on ouvre un carnet répondant à cet usage, toutes les pages sont noircies, mais seul le recto de la page de droite est immédiatement lisible. Il faut retourner le carnet pour pouvoir lire ce qui est inscrit sur la page de gauche — en sachant que les deux pages n'ont pas de rapport temporel entre elles : c'est le cas, par exemple, du carnet n° 59. Parfois, la description du carnet précise la publication éventuelle ou de l'ensemble du carnet ou d'une part de celui-ci. Il arrive que l'ensemble soit même intitulé comme les « notes d'Amérique » (carnet 1959-1960, numéroté 27⁵⁴).

Dans « inventaire 2 » se donnent à lire, surtout au début du document, quelques mentions soulignées, fruits probables de l'auteur de cet inventaire. Par exemple, pour l'année 1944-1945, apparaît le jugement appréciatif « Très intéressant » provenant, pense-t-on, d'Hervé Ferrage, puisque ses initiales « (H. Fe.) » sont précisées immédiatement après cette mention. De manière générale, l'ensemble des mentions soulignées sont d'ordre indicatif (« partiellement publié » précisé pour l'année 1959-1960), interrogatif (« Recopie ? », « + amorces de textes ? ») ou prospectif (« préciser davantage le découpage chronologique » est mentionné pour l'année 1940-1944 ;

53 Et pas 1991, comme cela est affirmé par Joanna Leary dans la préface des *Carnets inédits*, p. 10.

54 Jusqu'à présent, chaque carnet, inséré dans une enveloppe bleue, était disposé aléatoirement dans les cartons. Seule une étiquette jaune faisant mention de la couverture temporelle du carnet permettait de les identifier en fonction d'« inventaire 2 ». Un tri s'est donc rapidement imposé : désormais, le carton 1 est composé des carnets 2 à 28 (période 1934-1960), le carton 2 des carnets 29 à 56 (période 1960-1974), le carton 3 des carnets 57 à 81 (période 1974-1982), le carton 4 des carnets 82 à 103 (période 1982-1993). Précisons que le numéro 1 correspond au manuscrit de *Compté, pesé, divisé*, présent dans « inventaire 1 » et composé de cinq cahiers. La présence de ce manuscrit dans « inventaire 1 » (sous-titré « textes courts, articles critiques ») et non dans « inventaire 2 » s'explique sans doute par le fait qu'on a dû considérer que ce texte, écrit sur des cahiers et prenant une forme plus aboutie que l'écriture des carnets, devait être inséré dans un espace dédié aux écrits publiés.

pour l'ensemble 1982-1987, il est noté : « À revoir à l'automne pour classement final ». Ces deux dernières remarques confirment qu'« inventaire 2 » est la version intermédiaire d'un recensement qui se voulait à terme définitif, exhaustif : l'IMEC n'a visiblement pas eu le temps de clore cette description des carnets d'Henri Thomas. Voici donc le premier objectif d'un futur travail génétique : reprendre, poursuivre et finaliser « inventaire 2 », afin que celui-ci devienne un outil stable pour les chercheurs. Idéalement, « inventaire 2 », dans sa nouvelle version, devrait d'abord stabiliser les descriptions multiples mais relatives, mentionnées dans sa version actuelle, notamment en précisant les dimensions de chacun des supports. Comment distinguer, en effet, si l'on suit « inventaire 2 », le « carnet » du « petit carnet », du « gros carnet », du « cahier » (parfois mentionné « cah. »), du « bloc », du « carnet à spirale », du « carnet/agenda », du « carnet/bloc », du « répertoire » ou encore du « *daily reminder* » ? « Inventaire 2 » devrait, en outre, sous forme de tableau, faire le choix d'une description plus précise de chacun des carnets, accompagnée d'une photographie de l'aspect extérieur de chacun, ce qui permettrait aux chercheurs de se nourrir de cette description matérielle sans avoir à consulter les manuscrits dans le cas où leur angle d'approche n'est pas essentiellement génétique. Enfin, une chronologie précise, sous forme de frise, aurait pour intérêt de faciliter l'accès du chercheur au carnet qui l'intéresse, si sa recherche porte sur une période précise de la vie d'Henri Thomas. Ainsi ce fonds comprend-il, si l'on suit « inventaire 1 » et « inventaire 2 », un total de cent trois carnets, cahiers et assimilés, numérotés de 1 à 103⁵⁵.

La seule description matérielle des carnets, même si elle manque parfois de précision, prouve que le souci d'Henri Thomas est à la variété, pour ne pas dire à l'hétérogénéité. Jeter un coup d'œil sur l'ensemble des carnets permet de remarquer que leur choix, au moment de l'acquisition, ne semble répondre à aucune logique : les carnets sont rarement de même nature, que cela soit sous l'angle de la couleur ou de la marque — si certaines récurrences sont parfois repérables, elles sont infimes quand on sait que ce fonds couvre cinquante-huit ans d'écriture. Henri Thomas, contrairement à un autre carnettiste comme Jean-Paul Sartre, par exemple, ne cherche pas à constituer des collections ou des séries avec ses carnets⁵⁶. Cette diversité esthétique, notamment chromatique, peut également s'expliquer par le fait qu'Henri Thomas utilise plusieurs carnets en même temps, à l'instar de Roland Dubillard⁵⁷, et qu'il doit éviter de les confondre au quotidien. Durant l'année 1955, par exemple,

55 Il existe d'autres manuscrits composant le fonds Fata Morgana, mais dans la mesure où ils n'ont aucun lien avec les carnets, sujets de cette étude, ils ne sont pas évoqués ici.

56 Voir par exemple cette remarque du philosophe existentialiste dans ses *Carnets de la drôle de guerre* : « Une sorte d'appétit d'écrire sur ce carnet m'est resté tout le jour. J'ai même acheté deux autres carnets de même espèce. Mais c'était un appétit d'écrivain, de collectionneur. J'avais une envie puérile de posséder quatre ou cinq carnets remplis, comme, dans mon enfance, d'avoir la collection complète des aventures de *Buffalo Bill* » (Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, nouvelle édition augmentée d'un carnet inédit, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1995, p. 73).

57 Roland Dubillard, *Carnets en marge*, préface de Robin Wilkinson, avant-propos, notes et chronologie de Diane Henneton, Paris, Gallimard, 1998.

deux carnets (n^{os} 18 et 19) sont utilisés simultanément et pour l'année 1957, trois carnets (n^{os} 21, 22 et 23) sont concernés. Plus rares sont les carnets utilisés de manière rigoureusement consécutive, comme, par exemple, pour l'année 1936, les carnets n^{os} 4 et 5. Henri Thomas a-t-il, au cours du temps, infléchi sa pratique et choisi un usage simultanée de carnets pour déjouer l'écueil de l'écriture diariste ? Le carnet thomasien est également un support plastique : par exemple, l'auteur croque, au stylo à bille, dans un carnet daté de 1958-1962 (n^o 25), une façade de Florence Road, à Waltham où il réside pendant une semaine avec sa femme et sa fille. Enfin, l'approche génétique et la description matérielle des supports se complexifient un peu plus encore lorsque l'on s'aperçoit que Henri Thomas écrit non seulement sur plusieurs carnets au cours d'une même période, mais utilise encore d'autres supports : en effet, les carnets sont pour les notes personnelles, les cahiers pour les écrits préparatoires, les agendas sont dédiés aux notes de lecture⁵⁸, des agendas et des répertoires cumulent écriture ordinaire, carnets d'adresses, notes personnelles, etc. Une vie d'écriture, une vie de carnets, là, sous nos yeux.

Et subitement, cette question : comment Henri Thomas a-t-il réussi à conserver tous ces carnets manuscrits au regard de son parcours — le mot est à entendre au sens propre — de vie ? Car l'errance perpétuelle, la fuite en avant, la quête d'un « vrai lieu⁵⁹ » justifient le carnet en même temps qu'elles le mettent, paradoxalement, en danger. À partir de 1945, Henri Thomas fait régulièrement mention, dans sa correspondance, des manuscrits laissés derrière lui, entreposés, confiés mais jamais oubliés, et de ceux qui le suivent, parfois péniblement, dans ses vertigineux déplacements : dans une lettre à Jean-Jacques Duval, il s'écrie « toutes ces notes dont je t'ai parlé et qui sont à Guignécourt⁶⁰ ! » ; à Armen Lubin, il fait mention de la « perte de carnet d'adresses⁶¹ » ; à Gide, il se présente comme écrivain-voyageur en rappelant que « quelques cahiers ne [tiennent] pas beaucoup de place dans une valise⁶² » ; auprès de Marcel Bisiaux, il s'excuse parce qu'il a « laissé au 84 [rue Saint-Louis-en-L'Île] une foule de choses, livres et papiers, qu'[il aura] bien l'occasion d'enlever avant avril⁶³ » ; à Armen Lubin, encore, il confie en 1953 que « le gros point, c'est maintenant de transférer [s]es livres et toutes [s]es paperasses de Cabris à ici [Calvi]⁶⁴ » ; puis, au même destinataire, en 1957, alors qu'il est de retour à Londres, il avoue que « tous [s]es manuscrits, carnets, et bagages en général, sont encore à la

58 « J'ai lu Roderick Randon en juillet 1952, mais je ne le saurais pas si je n'avais pas marqué cela dans mon agenda Lectures. Il ne m'en reste aucun souvenir. Je ne me rappelle même plus si cela m'a intéressé ou non. Cela tient à ce que je l'ai lu dans une période de fatigue et d'inattention prononcées » (*Compté*, p. 54).

59 Pierre Lecœur, *Henri Thomas, une poétique de la présence*, Paris, Classiques Garnier (Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, 43), 2014, p. 16.

60 *Choix*, p. 213. Lettre n^o 117, adressée à Jean-Jacques Duval, datée du 3 avril 1945.

61 *Choix*, p. 222. Lettre n^o 123, adressée à Armen Lubin, datée du 21 janvier 1946.

62 *Choix*, p. 245. Lettre n^o 134, adressée à André Gide, datée du 25 janvier 1947.

63 *Choix*, p. 303. Lettre n^o 166, adressée à Marcel Bisiaux, datée du 17 novembre 1950.

64 *Choix*, p. 337. Lettre n^o 182, adressée à Armen Lubin, datée du 22 mai 1953.

gare Victoria, ce qui [l]e met dans un état de dépossession assez grotesque⁶⁵ » ; enfin, à Pierre Leyris, en 1986, il écrit : « Je ne peux pas non plus tout disperser comme j'ai fait durant dix années — J'ai encore des livres dans des sous-sols ("basement") de Chelsea⁶⁶. »

Le fonds Fata Morgana n'est pas complet, cependant, si l'on compare l'ensemble des carnets publiés et les carnets manuscrits présents dans ces cartons, les manuscrits qui ont permis, par exemple, l'établissement de l'opus *Carnets inédits 1947, 1950, 1951* suivi de *Pages 1934-1948* manquent⁶⁷. De même, le fonds Fata Morgana ne contient pas de carnets relatifs à l'année 1948, pourtant retranscrite dans les *Carnets 1934-1948* publiés chez Claire Paulhan. Les carnets d'Henri Thomas sont donc répartis dans plusieurs fonds différents, de dimensions très inégales cependant⁶⁸.

« Thomas n'était pas un homme d'archives⁶⁹ » ? L'ampleur du fonds Fata Morgana, bien que ponctuellement lacunaire, contredit quelque peu cette affirmation. En effet, malgré ces aléas, le nombre de documents retrouvés et conservés reste impressionnant. Si Henri Thomas n'avait pas été un homme d'archives, aurait-il

65 *Choix*, p. 366. Lettre n° 199, adressée à Armen Lubin, datée du 2 janvier 1957.

66 *Choix*, p. 470. Lettre n° 263, adressée à Pierre Leyris, datée du 2 janvier 1986. Ces livres laissés à Chelsea le seraient à ce moment depuis trente ans, puisque Thomas a vécu là-bas en 1956.

67 *Carnets inédits*, p. 17. Voici ce que nous dit Joanna Leary à propos de ce fonds : « Le texte fut établi à partir des inédits suivants. Un cahier vert de dimensions 22 cm × 17 cm contenant les notes datées de 1947. Un petit carnet, sans couverture, de dimensions 9 cm × 15 cm contenant des notes datées du 10 mai au 5 octobre 1950. Un petit carnet, couverture marron, de dimensions 9 cm × 15 cm contenant des notes datées du 9 octobre 1950 au 23 mars 1951 » (Joanna Leary, « Préface », dans *Carnets inédits*, p. 17). Dans cet ouvrage, l'année 1947 va du 6 mars 1947 au 20 novembre 1947 ; l'année 1950, du mercredi 10 mai 1950 au 30 décembre 1950, l'année 1951, du premier janvier 1951 au 23 mars 1951. Or, dans le fonds Fata Morgana, l'année 1947 ne regroupe que de rares notes autour du 2 mars (carnet n° 8), rien pour l'année 1950 et des notes du 22 juillet au 12 octobre concernant l'année 1951 (carnets n°s 13 et 14).

68 Sans compter que d'autres carnets d'Henri Thomas, ponctuellement perdus ou volontairement donnés, se trouvent sans doute ailleurs. Voici ce que Luc Autret et Claire Paulhan, dans leur « Note sur l'édition » des *Carnets 1934-1948* d'Henri Thomas, précisent : « [...] il faut probablement admettre que certains de ses nombreux carnets ne figurent matériellement plus dans ses archives et semblent avoir été perdus, peut-être prêtés ou donnés (plutôt que non tenus) : l'hypothèse n'est pas incongrue quand l'on sait que Henri Thomas a égaré quelques manuscrits, ou en a abandonnés à droite et à gauche, au gré de ses changements de vie » (Luc Autret et Claire Paulhan, *loc. cit.*, p. 29).

69 *Carnets inédits*, p. 10. Cette idée se retrouve très fréquemment sous la plume des critiques : « Toute sa vie, Henri Thomas a écrit sur des carnets dont l'importance était certes évidente à ses yeux, mais pas au point de les archiver. Nombre d'entre eux ont été égarés par l'auteur comme si finalement cet acte manqué faisait partie intégrante de l'écriture énigmatique » (Karine Gros, *art. cit.*, p. 46). Il faudrait rappeler cependant que si Thomas a perdu des carnets, il a commencé à les dactylographier — ou à les faire dactylographier — très tôt : « J'en ai perdu des séries entières que je ne regrette pas, car j'ai publié ce qu'il y avait dedans » (Henri Thomas, dans un entretien donné au *Monde* le 8 novembre 1983 et cité par Luc Autret et Claire Paulhan, *loc. cit.*, p. 29).

pris soin, la plupart du temps, d'être suivi par ses manuscrits ? N'y aurait-il pas un infléchissement à donner à cette affirmation ?

La consultation de ce fonds ouvre de belles perspectives génétiques et analytiques : si Pierre Lecœur s'avance quelque peu lorsqu'il affirme qu'une « édition complète des carnets est actuellement en cours⁷⁰ », il serait cependant intéressant d'envisager une transcription définitivement complète de ces carnets, en d'autres termes de poursuivre le travail entamé par Nathalie Thomas et Claire Paulhan, en dactylographiant les années 1949 à 1993. Ce travail permettrait d'analyser de manière exhaustive la façon dont Henri Thomas crée et publie, c'est-à-dire d'approcher la manière dont il use de la forme brève, se relit, sélectionne puis distribue les notes au sein de ses poèmes, de ses récits, de ses carnets — publiés, cette fois-ci :

Je pensais à tout cela en travaillant ces jours-ci, c'est-à-dire en recopiant d'anciens carnets dont je veux faire un livre (encore un !). C'est étrange de se retrouver face à face avec sa vie, moitié ou aux trois quarts oubliés. J'en retranche beaucoup de pages, qui ne m'intéressent plus ou intéresseraient trop des curieux mal intentionnés. [...] En écrivant ce livre, c'est tout ce qui se met au jour : je vois ce que j'ai fait et tout ce que je n'ai pas pu faire. C'est pourquoi je l'intitulerai : *Compté, pesé, divisé*. On verra ce qui restera⁷¹ !

On a vu que les carnets publiés répondaient à une poétique de l'espace, se comprenaient par le ou les lieux traversés, cités, rêvés. D'un point de vue génétique, cette poétique est redoublée par le fait que les notes de carnets ne sont ni stables ni fixées. Elles traversent l'œuvre de part en part, sans distinction aucune de genres. Le carnet, en effet, ménage en son sein un espace préparatoire à l'œuvre, mais ne lui est pas exclusivement destiné — comme peuvent l'être les carnets de travail. En effet, à un carnet ne correspond pas nécessairement une œuvre en cours, mais plusieurs :

Des extraits de *De profundis Americae* ont été publiés, sans grands changements, par Henri Thomas dans *Sous le lien du temps* (« Thème américain », p. 104-122, Gallimard, 1963) et dans *Compté, pesé, divisé* (Plon, 1989, p. 84-91/Fata Morgana, 1999, p. 76-82). D'autres extraits (choisis par nous) figurent dans le *Cabier Henri Thomas* des éditions Le temps qu'il fait (1998, p. 141-152). Une allusion aux carnets américains figure dans *La Chasse aux trésors II* (Gallimard, 1992) à la page 80⁷².

70 Pierre Lecœur, *op. cit.*, p. 7. Sans doute pensait-il aux *Carnets 1934-1948*, publiés aux Éditions Claire Paulhan.

71 *Choix*, p. 494.

72 Paul Martin, *loc. cit.*, p. 19. On remarquera ici que la référence à *De profundis Americae* se situe page 180 (et non 80) dans *La Chasse aux trésors II*. Ce nomadisme des notes, reprises, parfois réécrites, déplacées de recueil en recueil, de carnets en récits, vaut, d'ailleurs, à Henri Thomas quelques ennuis : « Le comble, c'est que les Éditions de Minuit menacent de faire un procès à Gallimard au sujet de "La Terre ferme" parce que quelques passages du *Porte à faux* sont repris (mais réécrits, changés de lumière — et d'ailleurs ce ne sont que des lignes qui ne forment pas trois pages en tout sur un livre de plus de deux cent [sic] pages) » (*Choix*, p. 340. Lettre n° 183, adressée à Armen Lubin, datée du 20 octobre 1983).

C'est que l'œuvre est une, converse avec elle-même, se récrit pour se reprendre, se corriger ou se confirmer, en bref, « change de lumière » selon l'expression thomasienne et s'accorde le droit à la répétition comme à la contradiction. C'est l'ampleur de ce dialogue, de cette communion, qu'une transcription intégrale des carnets donnerait à lire et à comprendre, de manière plus pertinente, peut-être, que la publication ponctuelle d'« inédits » de Thomas⁷³.

Enfin, le rapport au genre du journal personnel pourrait être plus fondamentalement éclairé grâce à la consultation et à l'analyse des manuscrits — et Thomas pris quelque peu en défaut quand il écrit à Jean Lambert qu'« [il] ne [s]e débrouille même pas dans [s]es carnets, qui ne sont pas biographiques, rarement datés et tirant beaucoup vers l'abstraction⁷⁴ ». En réalité, sur les carnets se dépose bien un journal : l'ensemble des entrées sont datées, l'écriture est la plupart du temps au jour le jour, et les réflexions abstraites côtoient régulièrement les thèmes les plus concrets dans des notes essentiellement autobiographiques. Tout l'intérêt de cette comparaison entre carnets manuscrits et carnets publiés réside en cela, c'est-à-dire dans l'analyse de cette discordance entre le premier jet, hâtif comme en témoigne l'écriture quasi illisible de Thomas, et ce travail ultérieur de l'auteur ou de ses proches⁷⁵ pour faire émerger de ce magma scriptural *autre chose*, c'est-à-dire un carnet. Ici, le journal n'est pas genre à atteindre, mais ce qu'il faut faire taire, dissimuler : dans les carnets publiés, comme dans le reste de l'œuvre de Thomas d'ailleurs, les autobiographèmes doivent être « parvenus à une autonomie légendaire⁷⁶ », car

l'exigence de l'œuvre thomasienne, c'est de trouver au plus profond de l'expérience de soi le point où elle n'est plus à personne et où le moi *soi* perd tout sens, détrôné par la simple présence d'être⁷⁷.

Le carnet publié n'est donc pas simple florilège du carnet manuscrit : la démarche thomasienne va bien au-delà, puisqu'elle cherche à quintessencier une expérience de vie et non à la résumer comme aurait fait une savante compilation de morceaux choisis.

« Je suis un homme de carnets⁷⁸ », affirmait Henri Thomas : il revient aux chercheurs, désormais, de puiser dans cette irrésistible manne afin de redonner à cet auteur toute l'attention intellectuelle qu'il mérite.

73 Depuis la mort de Thomas, en 1993, cinq carnets inédits ont été publiés dans quatre maisons d'édition différentes : Le Temps qu'il fait (*La Défeuillée* et *De profundis Americae*), Fata Morgana (Londres, 1955), Gallimard (*Carnets inédits 1947, 1950, 1951*) et les Éditions Claire Paulhan (*Carnets 1934-1948*).

74 *Choix*, p. 464. Lettre n° 259, adressée à Jean Lambert, datée du 11 avril 1985.

75 Les carnets de Thomas, quand ce dernier ne l'a pas fait lui-même, ont été transcrits et dactylographiés par Béatrice Moulin (voir Joanna Leary, *loc. cit.*, p. 18, note 1, ou *Choix*, p. 321), par Claudine Lecoq (voir *Choix*, p. 453), par Nathalie Thomas (voir Joanna Leary, *loc. cit.*, p. 18, ou Jérôme Prieur, « Préface », dans Henri Thomas, *Carnets 1934-1948*, *op. cit.*, p. 8).

76 Pierre Lecœur, *op. cit.*, p. 21.

77 *Ibid.*, p. 379.

78 Cette phrase a été prononcée par Henri Thomas lors d'un entretien donné au *Monde* le 8 novembre 1983. Elle est citée par Luc Autret et Claire Paulhan dans leur « Note sur l'édition », *loc. cit.*, p. 29.

Références

- AUTRET, Luc et Claire PAULHAN, « Note sur l'édition », dans Henri THOMAS, *Carnets 1934-1948. « Si tu ne désensables pas ta vie chaque jour... »*, édition établie par Nathalie Thomas, préfacée par Jérôme Prieur et annotée par Luc Autret, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2008, p. 29-30.
- BISIAUX, Marcel et Henri THOMAS, « Entretien avec Marcel Bisiaux pour le film de la série "Les Hommes-Livres". Extraits présentés par Jérôme Prieur », *Le Temps qu'il fait*, cahier 13 [« Henri Thomas », dir. Paul MARTIN, 1998], p. 259-277.
- BRENNER, Jacques, *Les Lumières de Paris*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1983.
- DUBILLARD, Roland, *Carnets en marge*, préface de Robin Wilkinson, avant-propos, notes et chronologie de Diane Henne-ton, Paris, Gallimard, 1998.
- GROS, Karine, « Le secret et la mort dans *Le Tableau d'avancement* », dans Patrice BOUGON et Marc DAMBRE (dir.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Seyssel, Champs Vallon (Essais), 2007, p. 45-57.
- HÉBERT, Sophie, « Le carnet d'écrivain au XX^e siècle : forme originelle, forme terminale », *Variations*, n° 24 (« Origines », 2016), p. 91-103.
- , *Pour une poétique du carnet d'écrivain dans la littérature française du XX^e siècle*, Thèse de doctorat, Université Stendhal-Grenoble 3, France, 2014 ; publication à venir aux éditions Classiques Garnier (Études de littérature XX^e et XXI^e siècles).
- LEARY, Joanna, « Préface », dans Henri THOMAS, *Carnets inédits, 1947, 1950, 1951 suivi de Pages 1934-1948*, édition établie, présentée et annotée par Joanna Leary, Paris, Gallimard [Les Cahiers de la NRF], 2006, p. 9-15.
- LECCEUR, Pierre, *Henri Thomas, une poétique de la présence*, Paris, Classiques Garnier (Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, 43), 2014.
- , « Un petit bruit de sable gratté : les romans de l'écriture, 1942-1975 », dans Patrice BOUGON et Marc DAMBRE (dir.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Seyssel, Champs Vallon (Essais), 2007, p. 147-163.
- MARTIN, Paul, « Préface », dans Henri THOMAS, *De profundis Americae. Carnets américains, 1958-1960*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003, p. 9-17.
- MET, Philippe, « Mort, deuil, écriture. Autour des carnets d'Henri Thomas et de Georges Perros », dans Patrice BOUGON et Marc DAMBRE (dir.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Seyssel, Champs Vallon (Essais), 2007, p. 183-196.
- PRIEUR, Jérôme, « Préface », dans Henri THOMAS, *Carnets 1934-1948. « Si tu ne désensables pas ta vie chaque jour... »*, édition établie par Nathalie Thomas, préfacée par Jérôme Prieur et annotée par Luc Autret, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2008, p. 7-28.
- QUINSAT, Gilles, « Henri Thomas, une écriture du ressouvenir. *Le Migrateur, Le Croc des Chiffonniers, Ai-je une patrie* », dans Patrice BOUGON et Marc DAMBRE (dir.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Seyssel, Champs Vallon (Essais), 2007, p. 135-146.
- RABATÉ, Dominique, « Henri Thomas et le récit », dans Patrice BOUGON et Marc DAMBRE (dir.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Seyssel, Champs Vallon (Essais), 2007, p. 17-33.

- ROHOU, Guy, « Le contrecœur », *La Nouvelle Revue française*, n^o 274 (« Journaux intimes et carnets », 1975), p. 371.
- SARTRE, Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre*, nouvelle édition augmentée d'un carnet inédit, texte établi et annoté par Arlette Elkaïm-Sartre, Paris, Gallimard, 1995.
- SYROTINSKI, Michael, « Poésie de l'oubli et errance romanesque dans *Le Croc des chiffonniers* et *Ai-je une patrie* », dans Patrice BOUGON et Marc DAMBRE (dir.), *Henri Thomas. L'écriture du secret*, Seyssel, Champs Vallon (Essais), 2007, p. 58-70.
- THOMAS, Henri, *Carnets 1934-1948. « Si tu ne désensables pas ta vie chaque jour... »*, édition établie par Nathalie Thomas, préfacée par Jérôme Prieur et annotée par Luc Autret, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2008.
- , *Carnets inédits 1947, 1950, 1951* suivi de *Pages 1934-1948*, édition établie, présentée et annotée par Joanna Leary, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 2006.
- , *Choix de lettres (1923-1993)*, édition établie, présentée et annotée par Joanna Leary, Paris, Gallimard (Les Cahiers de la NRF), 2003.
- , *Compté, pesé, divisé*, Paris, Plon (Carnets), 1989.
- , *De profundis Americae. Carnets américains, 1958-1960*, préface de Paul Martin, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2003.
- , « Il n'y a pas de journal intime », *La Nouvelle Revue française*, n^o 274 (« Journaux intimes et carnets », 1975), p. 198-199.
- , *La Chasse aux trésors II*, Paris, Gallimard, 1992.
- , *La Nuit de Londres*, Paris, Gallimard (L'Imaginaire), 1977.
- , *Le Migrateur*, Paris, Gallimard, 1983.
- , *Le Précepteur*, Paris, Gallimard, 1942.
- , *Le Tableau d'avancement*, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 1983.



Des fenêtres sur l'infini ? Usages du cahier dans la construction de la posture chez Henry Bauchau

CHRISTOPHE MEURÉE

Pour Olivier Ammour-Mayeur et pour Emilia Surmonte

À l'origine lointaine de La Déchirure se trouve un petit cahier de toile grise [...].
— Henry Bauchau, *L'Écriture et la circonstance*

C'est sa vie qu'il me demandait de décrire en me confiant ces cahiers.
— Stefan Hertmans, *Guerre et térébenthine*

Le cahier est un objet matériellement fini. À l'opposé de la plasticité des feuillets volants ou, mieux, du document informatique, son espace graphique se caractérise par des dimensions et un nombre de pages déterminés. L'on pourrait imaginer que lorsque l'écrivain s'en saisit pour imprimer un rythme calendaire aux traces de son existence, le caractère fini du cahier se renforce encore — il n'en est rien. Philippe Lejeune en fait état (« [...] tous les journaux, une fois imprimés, se ressemblent, alors que la diversité de leurs apparences plastiques est étonnante¹ »), suggérant d'ailleurs l'idée d'un processus de « réduction » pour parler du mouvement qui préside à la publication du journal, pour des raisons de volume, de rythme ou d'autocensure.

Si l'écrivain belge Henry Bauchau pratique en effet la réduction textuelle, celle-ci se double d'un mouvement inverse d'ajout et de surcroît de signification, offrant davantage de plasticité aux cahiers qu'il emploie. Sur les couvertures (et par endroits sur les pages blanches qui précèdent le texte diaristique proprement dit), Bauchau colle des images : reproductions d'œuvres d'art, photographies,

1 Philippe Lejeune, « Le journal : genèse d'une pratique » [en ligne], *Genesis*, n° 32 (2011), p. 32 [<https://genesis.revues.org/310>].

cartes postales, etc. Ce geste pourrait paraître anodin s'il ne mettait à ce point en lumière la façon dont l'écrivain se sert du cahier, support dans lequel s'originent presque systématiquement ses œuvres, en vue de participer à l'édification de sa posture d'écrivain², *a fortiori* lorsque le geste ne vise aucunement la publication mais exclusivement la lecture par le public restreint amené à consulter ses archives³.

* * *

Le journal personnel est souvent réduit à un réservoir d'informations biographiques. Ce genre, qui relève du privé, se trouve livré au grand public quand l'homme déjà âgé qu'est Bauchau, qui a d'abord bénéficié d'un succès d'estime auprès de quelques initiés avec le recueil poétique *Géologie* (1958) puis les romans *La Déchirure* (1966) et *Le Régiment noir* (1973), acquiert une notoriété inattendue et grandissante à partir de la publication d'*Edipe sur la route* (1990). Bauchau va ensuite publier, de 1992 jusqu'à son décès en 2012, une bonne part des journaux qu'il tenait scrupuleusement depuis la fin des années 1930.

On considère en général que c'est l'éditrice belge Lysiane D'Haeyere qui, la première, aurait incité l'écrivain à rendre publics les cahiers qui ont accompagné le processus de création du roman de 1990. C'est en effet au sein des Éperonniers, qu'elle dirige, que Bauchau publie *Jour après jour*⁴. Il semble cependant que le projet de publication des journaux en tant qu'œuvre littéraire soit bien plus ancien. Ainsi, l'écrivain que Bauchau n'est pas encore — mais qu'il est en passe de devenir — relit régulièrement son journal et ne l'envisage pas autrement que comme une œuvre à évaluer sur le plan esthétique en vue d'une publication : « Relu mes notes de 57 à mars 58. *Quelques pages me paraissent bonnes et dignes peut-être d'être réunies*, mais quelle présence de la fatigue, presque partout quel accablement de travail et de préoccupations » (JGK 8, 12/03/59, p. 19⁵ ; je souligne).

Bauchau estime que le modèle diaristique idéal appartient à l'écrivain Ernst Jünger, qu'il fréquentait dans les années 1950 :

Mes notes, si un jour je parviens à les reprendre, ne devraient pas être publiées intégralement. Il y a beaucoup de déchets, je devrais y faire un choix, les polir, c'est l'exemple de Jünger que je devrais suivre⁶.

2 Je renvoie évidemment à l'ouvrage incontournable de Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

3 Les archives d'Henry Bauchau sont en grande majorité détenues par deux institutions : les Archives & Musée de la Littérature de Bruxelles (dorénavant AML) et le Fonds Henry Bauchau de l'Université catholique de Louvain (dorénavant FHB).

4 Henry Bauchau, *Jour après jour (1983-1989)*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992 ; rééd. Arles, Actes Sud (Babel), 2003 (c'est à cette édition révisée que nous renverrons désormais).

5 Le Journal de Gengis Khan sera désormais signalé par l'abréviation JGK, suivie du numéro de cahier, de la date de rédaction et du numéro de page, le cas échéant. Au nombre de huit, les cahiers qui composent ce journal ont été déposés aux AML sous la cote ML 8872. Le journal, dans sa version émondée, a été publié de façon posthume sous le titre *Conversation avec le torrent. Journal (1954-1959)*, Arles, Actes Sud, 2018 ; dorénavant CT, suivi du numéro de page, lorsque l'extrait du manuscrit a survécu à l'épreuve de la publication.

6 Henry Bauchau, *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 250-251.

L'ultime preuve de l'antériorité du désir de publication réside dans la mise au net du journal des années 1950 à 1954, réalisée à la machine à écrire (sans doute par Laure, la seconde épouse de l'écrivain), enveloppée dans un feuillet daté du « 16/03/84⁷ », autrement dit avant même l'attribution du Prix quinquennal de littérature (1985) et le succès public des derniers romans. Tout écrit est chez lui susceptible de faire œuvre.

Donner à lire son journal de son vivant, quand bien même le caractère intime y jouerait à parts égales avec les traces du processus créateur, demeure un geste intensément impudique. « Le journal est la mauvaise conscience de la littérature : il lui rappelle que la maîtrise qu'elle affiche est illusoire⁸. » Mais qu'en est-il d'une démarche qui vise à récupérer une maîtrise sur ce qui draine de la mauvaise conscience ? Bauchau contrebalance l'impudeur par divers choix, comme celui de clarifier une identité susceptible de rester obscure (Dirk [Desmedt] retrouvant son pseudonyme de Jean Sigrid, par exemple), de biffer certains prénoms — sa femme Laure s'efface sous l'initiale évocatrice « L. » — ou de procéder à des coupes. L'intime est massivement éludé, contrairement aux réflexions sur les événements qui font l'Histoire.

La plongée autoanalytique des récits de rêve et de leurs scolies appartient aux sections que l'auteur de *Géologie* exclut de la version publiée : il ne s'agit pas tant de minimiser ce qui pourrait paraître potentiellement impudique, ou politiquement incorrect, mais plutôt d'affirmer la cohérence de la posture du Bauchau devenu grand écrivain sur le tard.

La publication des journaux [...] apparaît [...] comme un procédé à manipuler dans un savant dosage, pour qu'il reste susceptible d'enrichir l'image de soi et de la création plutôt que de la restreindre ou de l'enfermer⁹.

« Le Journal représente la suite des points de repère qu'un écrivain établit pour se reconnaître, quand il pressent la métamorphose dangereuse à laquelle il est exposé¹⁰. » Blanchot précise : « C'est un chemin encore viable, une sorte de chemin de ronde qui longe, surveille et parfois double l'autre voie, celle où errer est la tâche sans fin¹¹. » S'agissant des journaux de Bauchau, le « découpage en fonction de la période de rédaction des œuvres romanesques leur confère le statut de glose de l'œuvre¹² ». Et pourtant. « Le *Journal d'Antigone* installe, effectivement, du désordre

7 Journal d'Henry Bauchau, 2 septembre 1950 – 6 juin 1954 (FHB, archives privées de Myriam Watthee-Delmotte). Je remercie Myriam Watthee-Delmotte de m'avoir permis de consulter parmi les premiers ces documents.

8 Philippe Lejeune, *art. cit.*, p. 30.

9 Myriam Watthee-Delmotte, « L'affleurement d'un mythe personnel chez Henry Bauchau », *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 5 (2013), p. 164.

10 Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1955, p. 24.

11 *Id.*

12 Myriam Watthee-Delmotte, *art. cit.*, p. 157.

dans l'œuvre dont il semble retracer la genèse. Il dit l'*excès* des mots et du sens et exhibe les *restes*, ce qui ne cadre pas, ce qui aurait fait tache dans le tableau final¹³. »

Marc Quaghebeur ne s'y était pas trompé, percevant dans le *Journal d'Antigone* « une œuvre importante, un nouveau type de journal : le journal d'un livre¹⁴ », selon les termes que rapporte Bauchau. Ce dernier considérait lui-même son activité diaristique comme « une part tout à fait autre de l'œuvre qui n'est peut-être pas sans pouvoirs¹⁵ ». Il convient dès lors de traiter ces journaux intimes comme une œuvre autant que comme un élément « épitextuel », dont l'écrivain remodèle le statut et l'apparence sans en dénaturer la fonction documentaire. « On ne renonce jamais, c'est l'inconscient même, à s'approprier un pouvoir sur le document, sur sa détention, sa rétention ou son interprétation¹⁶ », rappelle Derrida.

Conscient de la potentielle valeur littéraire de ses cahiers, Bauchau va consciencieusement les muer en matière d'archive, témoins de la genèse des œuvres fictionnelles ou poétiques comme des volumes diaristiques édités. Fin 1998, il remarque : « Si le sort ne m'avait pas donné une longue vie, il est vrai que j'aurais laissé le souvenir d'un être égaré dans la vie comme elle est¹⁷. » Dans la publication des journaux et le dépôt des cahiers auprès d'institutions à vocation patrimoniale, l'écrivain belge agit assurément sous l'emprise d'« un manque que l'on ne peut combler qu'en reconstruisant l'édifice du moi » à travers une « entreprise de réhabilitation¹⁸ » qui ne se cantonne pas à l'Œuvre littéraire.

* * *

Si, à partir des années 1980, Bauchau utilise des cahiers de marque Clairefontaine¹⁹ pour tenir son journal autant que pour bâtir ses œuvres, il s'est auparavant servi de cahiers plus sobres, à couverture souvent unie et noire. Ses journaux sont plutôt linéaires — n'était une tendance à commencer en belle page, quitte à poursuivre le texte entamé sur la page de gauche en vis-à-vis — et l'écriture s'y déploie sans recours à des matériaux hétérogènes, à quelques dessins et photographies près. Pourtant, à partir du journal de juin 1954, la couverture des cahiers (parfois, leurs pages de garde) se pare de collages. L'effet décoratif est trompeur, car « l'insertion

13 Raymond Michel, « Le *Journal d'Antigone* d'Henry Bauchau ou les mouvements de l'écriture », dans Pierre Halen (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 187.

14 Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine. Journal 1997-2001*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 130.

15 *Ibid.*, p. 112.

16 Jacques Derrida, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 1.

17 Henry Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine, op. cit.*, p. 93.

18 Émilienne Akonga, « Une entreprise de réhabilitation », dans Marc Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, Labor-AML éditions (Archives du futur), 2003, p. 411.

19 « Volontairement, j'écris sur des Clairefontaine, parce que la couverture est vernissée, qu'ils sont agréables, et qu'ils existent en différentes couleurs », témoigne Annie Ernaux (« Journal d'écriture », *Les Moments littéraires*, n^o 6 [2001], p. 13) ; il n'y a pas à douter que l'auteur du *Régiment noir* ait découvert les mêmes attraits, puisqu'il distingue ses cahiers par couleur.

de griffonnages, de coloriages ou de dessins » contribue avant tout à « produire un objet différent, valorisé comme singulier, suppose que l'on s'approprie l'espace dévolu à l'écriture en y incluant aussi *autre chose*²⁰ ».

L'usage de dessins et de photographies, collés à même le matériau cahier, peut contribuer à un « effet de preuve²¹ » ou d'authenticité. Toutefois, Bauchau n'a pas orné ses cahiers au fil de leur rédaction, mais bien plus tard, après l'avènement du processus d'édition systématique. Ainsi, le cahier 7 du Journal de Gengis Khan (1958), par exemple, comporte sur la première de couverture, de façon anachronique, l'ébauche d'un dessin d'Albert Palma destiné à la nouvelle édition de *La Pierre sans chagrin* en 2006 (les deux artistes ne se sont rencontrés qu'en 2001). Par ailleurs, si les premiers travaux critiques portant sur les journaux encore inédits font état du trait rouge marginal qui pointe les passages retenus pour transcription, ils ne font pas état de collages sur les couvertures des cahiers²². À n'en pas douter, le travail d'épure et les collages *a posteriori* participent conjointement mais diversement à l'édification du mythe de l'écrivain. À cet égard, une exception à la première pratique s'avère susceptible d'éclairer la seconde.

Au sein du Journal de Gengis Khan, Bauchau évoque un rêve d'humiliation par le regard de l'autre, qui lui rappelle un souvenir d'enfance rattaché à la maison familiale d'Archennes : « ~~La présence du regard est présence du juge.~~ *Au-dessus de cette table pendait une vieille gravure anglaise représentant Brutus condamnant ses fils, gravure qui m'a impressionné durant toute mon enfance* » (JGK 1, 03/08/54, p. 14 ; je souligne le texte ajouté à l'encre rouge par Bauchau ; voir CT, p. 14, à la date modifiée du 24/07/54). L'adjonction d'un tel complément d'information ne manque pas de ramener aux collages de documents visuels sur les couvertures des cahiers qu'il emploie : en amplifiant, sans doute plusieurs décennies après le rêve de 1954, le souvenir d'enfance par une évocation picturale, l'écrivain psychanalyste ouvre une fenêtre anachronique au cœur des menus événements qui jalonnent son quotidien helvétique, conviant le lecteur à interpréter la référence iconique qui a marqué le jeune Bauchau à l'aune de l'Œuvre littéraire. Par conséquent, les ornements iconologiques apposés sur les cahiers « indiquent la matière dont se nourrit l'imaginaire²³ ».

Dans son étude inaugurale des pratiques bauchaliennes du cahier, Emilia Surmonte affirme d'emblée que les photographies, cartes postales et reproductions d'œuvres d'art « constituent des suggestions, des traces et des pistes interprétatives

20 Claire Bustarret, « Griffonnages, dessins, photos et collages dans l'espace graphique du journal personnel (XIX^e-XX^e siècle) » [en ligne], *Genesis*, n° 32 (2011), p. 115 [https://genesis.revues.org/487]. À noter qu'en 1992, *Jour après jour* comportait un dessin avant texte de Bauchau, qui ne survivra pas à la réédition.

21 *Ibid.*, p. 110-115.

22 Se penchant sur le *Journal du Régiment noir*, Kerstin Liesegang évoque ainsi les « huit cahiers manuscrits aux couvertures gris foncé, bleue, bordeaux ou brune » (Kerstin Liesegang, « Le journal inédit du *Régiment noir*. "L'intérêt pour soi ne suffit plus" », dans Marc Quaghebeur [dir.], *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, Labor-AML éditions [Archives du futur], 2003, p. 169).

23 *Id.*

de la matière traitée à l'intérieur des manuscrits²⁴ ». Une lecture littérale des logiques associatives s'avère donc possible. Les collages conjoindraient paradoxalement, dans cette perspective, les fonctions configurante et intrigante qu'avait définies Raphaël Baroni : à la fois outil d'intellection de l'entreprise créatrice passée et « discordance narrative provisoire ou permanente à des fins esthétiques²⁵ ». Liminaires d'une « œuvre » elle-même marginale, les collages se livrent comme un jeu rhétorique entre l'espace congru du cahier et les perspectives ouvertes sur l'infini des associations possibles.

Le seuil du premier cahier du Journal d'Antigone²⁶ est une porte antique. À l'intérieur, en belle page, face à une large feuille morte collée comme dans un herbier, sont disposées les photos en noir et blanc de Juliette Greco avec Miles Davis, de Sartre avec Boris Vian, de Sydney Bechet : derrière la porte surgit l'atmosphère jazzy d'une certaine époque parisienne. Au verso de ces trois clichés se trouve, à gauche du texte diaristique, une reproduction du *Newton* de William Blake. Les ultimes pages blanches du premier cahier donnent à contempler d'autres figures tutélaires : un dessin montrant « Hölderlin dans sa folie » et, à droite, une photographie de Walt Whitman au-dessus d'un médaillon représentant Molière. Enfin, recouvrant presque toute la quatrième de couverture figure un détail agrandi de *La Grande Vague de Kanagawa* par Hokusai.

La présence d'Hokusai est insistante dans l'œuvre de Bauchau²⁷, qui s'est directement inspiré de son œuvre la plus célèbre pour écrire un chapitre d'*Œdipe sur la route* : « Pendant que j'écrivais "La Vague", épisode décisif qui va transformer intérieurement mes trois principaux personnages [Œdipe, Antigone, Cléos], j'ai mis en face de moi une reproduction de la *Vague* d'Hokusai²⁸. » Et l'écrivain de doubler sa déclaration par des collages de la *Vague* d'Hokusai ça et là sur les cahiers dont il se sert comme manuscrits ou comme journaux.

Bauchau s'inspire de matériaux picturaux. Dans le *Journal d'Antigone*, il indique ainsi :

24 Emilia Surmonte, *Antigone, la sphinx d'Henry Bauchau. Les enjeux d'une création*, Bruxelles / Berne, PIE-Peter Lang, 2011, p. 283.

25 Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 27.

26 J'use des caractères romains pour distinguer les cahiers archivés du journal publié, au titre en italiques. Ces cahiers, déposés aux AML sous la cote ML 8655, ne sont pas consultables avant 2047 ; Marc Quaghebeur m'a aimablement autorisé à prendre connaissance des collages exclusivement, pour ne pas entrer en conflit avec la volonté de réserve de l'écrivain.

27 Sur l'influence d'Hokusai, voir Olivier Ammour-Mayeur, *Les Imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 213-235.

28 Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 73.

J'ai devant moi une carte postale du portrait de jeune femme de Petrus Christus qui est à Berlin. Œuvre qui a toujours exercé une étrange attirance sur moi et qui est intimement liée à mon amour pour L.²⁹

Or ce tableau n'orne pas moins de quatre fois les deuxièmes de couverture ou pages de garde de cahiers postérieurs à la date de l'évocation de la carte postale³⁰. Cette récurrence ne manque pas d'éveiller l'attention, tout comme la répétition — dans ce même ensemble diaristique de quinze cahiers — de photographies représentant Laure, Juliette Greco ou encore l'Apollon de Vésiès, aux traits singulièrement féminins.

Le *Portrait d'une jeune femme* de Petrus Christus (v. 1470), en particulier, semble se profiler comme l'un des modèles immédiats d'Antigone. Partant, le tableau fait signe vers l'interprétation que l'écrivain en donnait lui-même dans le Journal de Gengis Khan, à l'époque où il enseignait l'histoire de l'art à Montesano :

Sous ce visage parfaitement lisse, sous cette eau qui dort, on pressent un grand désarroi intérieur et la possibilité de brusques mouvements de passion. Cela est parfaitement exprimé par le contraste entre le visage tourné vers la droite, vers l'esprit et l'ordre, et les yeux qui sont tournés vers la gauche, vers la passion et les forces inconscientes. (JGK 2, 15/11/55, p. 49 ; *CT*, p. 54-55)

Et d'achever sa réflexion :

Il est remarquable aussi que cette tête d'apparence impassible soit comme coupée du corps par le voile sombre qui entoure le cou. Le conflit entre les deux parts de l'être est ainsi exprimé par des moyens purement plastiques. (JGK 2, 15/11/55, p. 49)

Jeu de piste interprétatif indéniable dans lequel Bauchau — qui relit fréquemment ses journaux antérieurs — bâtit son propre monument. Pour que le socle soit solide, l'écrivain en renforce après coup les fondations.

À ses yeux, la force d'un journal publié réside dans la communication entre époques et l'ouverture sur l'avenir : « C'est une œuvre [le *Journal*] qui va son chemin, accompagnant notre vie présente, ramenant la vie passée, éclairant aussi le futur³¹. » Or l'archive, selon Derrida, contient et trace son propre avenir. Bauchau

29 Henry Bauchau, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 194.

30 La reproduction est présente sur les cahiers 7 (5 décembre 1992 – 27 avril 1993), 8 (30 avril 1993 – 20 août 1993), 9 (21 août 1993 – 17 janvier 1994) et 14 (10 février 1996 – 21 septembre 1996) (AML, ML 8655). À noter que le tableau de Petrus Christus se trouvera convoqué sur d'autres cahiers, y compris au centre d'un collage élaboré, dans le journal qui va de juin 2008 à juin 2009, où la jeune femme se trouve entre deux rideaux bleus et surplombe deux mains qui semblent, du fait de leur orientation peu naturelle, à la fois se serrer et applaudir (FHB, A24121).

31 Henry Bauchau, *Journal d'Antigone, op. cit.*, p. 48. Sur la question de la ressaisie des temps impossibles à travers les journaux de Bauchau, voir Christophe Meurée, « Par-delà la limite intérieure : le temps du créateur », dans Sofiane Laghouati et Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Henry Bauchau, l'épreuve du temps (1913-2012)*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2018, p. 171-175.

semble éminemment conscient de ce phénomène, lui qui côtoya le penseur de la déconstruction, lorsqu'il met soigneusement en scène les cahiers qui lui ont servi de manuscrits ou de journaux de bord. Ainsi ne dit-il pas, dans la seule « Introduction » écrite pour un volume du journal :

Avant [*La Déchirure*] j'avais écrit des poèmes et composé une pièce de théâtre, j'étais déjà un écrivain, je n'étais pas encore un écrivain. [...] Ce journal dit un peu comment je suis devenu celui que je n'étais pas encore³².

* * *

La spécificité du Journal de Gengis Khan (1954-1959) tient au fait qu'il s'agit du plus ancien ensemble de cahiers à présenter des collages³³. De manière tout à fait significative, cette période de la vie de l'écrivain est celle qui voit aboutir les premiers projets littéraires d'importance, comme *Gengis Khan* ou *Géologie*, même si la pièce — plus encore que le recueil — tardera à être publiée (1960) et jouée (1961). Tous les indices que Bauchau sème à travers la mise en scène de ses journaux pointent vers ce moment particulier, y compris les anachronismes manifestes. Ainsi, le cahier 3 comporte, sous l'étiquette qui détermine la datation du journal (« 11 février 56 – 4 juin 56 »), un timbre émis en 2005, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Nicolas de Staël, représentant une œuvre de la série *Agrigente*. Peinte entre 1953 et 1954, la série coïncide avec le moment où Bauchau se sent investi par l'inspiration de ce qui est appelé à devenir sa première œuvre achevée.

À cet égard, les références à *Gengis Khan* sont légion dans le discours bauchalien³⁴. L'auteur le souligne d'ailleurs dans *Jour après jour* :

Gengis Khan a été un des événements intérieurs les plus importants de ma vie. C'est dans la conception, puis dans l'écriture de cette pièce que la dictée inconsciente a fait irruption en moi sans que je lui oppose trop de barrières³⁵.

Les barrières sont en effet tombées les unes après les autres : le désir d'écrire se libère grâce à l'analyse suivie auprès de Blanche Reverchon-Jouve et le mariage douloureux avec Mary s'achève enfin pour permettre à Bauchau d'épouser Laure.

Dans les collages du Journal de Gengis Khan, cela se traduit par l'abondance de motifs floraux, dont les corolles sont soigneusement détournées aux ciseaux³⁶ : floraison patiente de l'œuvre littéraire, que l'écrivain pressent comme son « destin ».

32 Henry Bauchau, *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*, Arles, Actes Sud (Babel), 2005, p. 11.

33 Les journaux de 1951-1952 et de 1953-1954 sont composés de feuillets perforés de formats divers et non de cahiers ; le journal de 1949-1950 est un cahier mais ne comporte pas d'illustration ; Bauchau avait réalisé une dactylographie préparatoire du Journal de Gengis Khan (FHB, archives privées de Myriam Watthee-Delmotte).

34 Voir Juliette Morel, « L'entour de *Gengis Khan* d'Henry Bauchau : la fabrique du récit de création », *Cahiers Henry Bauchau*, n^o 5 (« Gengis Khan », 2013), p. 45-66.

35 Henry Bauchau, *Jour après jour*, op. cit., p. 325.

36 Les cahiers 1 (dos), 2 (recto) et 4 (recto et verso) présentent ces motifs floraux, qui seront bien moins fréquents dans les illustrations choisies pour les cahiers postérieurs.

À plus forte raison il rapporte, deux jours après son anniversaire de mariage, une remarque de Blanche Reverchon, qui « écrit à L. à propos de [s]es poèmes : “je crois qu'ils sont la terre sur laquelle son théâtre doit pousser — une bonne terre” » (JGK 4, 07/06/56, p. 4 ; CT, p. 115). À cette vocation répond la relation à Laure. L'entame des cahiers 1 et 4 se livre d'ailleurs comme un moment de retour sur le mariage récent, célébré le 5 juin 1953. À la date du 5 juin 1956, Bauchau commence un nouveau cahier, qu'il décore d'une corolle blanche au recto et d'une fleur orange à la longue tige au verso :

J'ai attendu pour commencer ce cahier ce jour anniversaire de notre mariage. [...] Ce jour me fait penser à Blanche ; c'est grâce à elle qu'après avoir fait tant de choses pour mon malheur j'ai été enfin capable de faire cela pour mon bonheur, ma paix et notre réalisation l'un par l'autre [...]. (JGK 4, p. 1 ; voir CT, p. 113, dans une version légèrement amendée qui s'achève significativement par « la réalisation de moi-même »)

Trois ans plus tôt, il avait semblablement inauguré le premier cahier par un bref dialogue entre lui et Laure :

— Êtes-vous plus en paix depuis notre mariage ?

— Oui.

— Moi aussi.

Pour commenter : « Un an et un jour où les épreuves, les moments d'amertume n'ont pas manqué. [...] Dans le tumulte de ma vie intérieure, je puis reconnaître cette pacification et c'est mon gage d'espoir qu'elle la voit aussi en elle. » (JGK 1, 06/06/54, p. 2³⁷ ; CT, p. 11)

Ce premier cahier présente significativement deux images sur le recto de la couverture. Au-dessus de l'étiquette annonçant la chronologie, qui court de juin 1954 à septembre 1955, se trouve une référence littéraire : le dessin d'un chat noir à la queue dressée devant le Moulin de la Galette. En dessous de l'étiquette figure le tableau du Primatice représentant les retrouvailles d'*Ulysse et Pénélope* (1563), dans lequel le roi d'Ithaque tient dans la main le visage de son épouse et la regarde dans les yeux. Ce tableau ne laisse pas de résonner avec ce mariage longtemps empêché dont l'auteur d'*Antigone* vante le pouvoir pacificateur en dépit des épreuves ulysseennes que la vie lui adresse : le chat noir, signe de malheur, et les moulins à vent, signes de la lutte « donquichottesque » (JGK 3, 12/04/56, p. 80 ; CT, p. 91) que le poète mène en dépit de vents contraires.

La naissance de l'Œuvre ne pouvait avoir lieu qu'après le mariage avec Laure, alors que l'ombre de Mary, la première épouse, plane encore (c'est cette dernière qui a fait venir Bauchau en Suisse afin de diriger Montesano). Au fil du Journal de Gengis Khan, l'on perçoit bien que Bauchau associe son emploi de directeur à Mary et sa destinée d'écrivain à Laure :

37 Cette entrée clôt aussi le premier essai de transcription des journaux déjà évoqué.

Négociations avec M[ary]. Allons-nous enfin aboutir à une solution ? La sagesse me conseille de rester ici mais la sagesse n'est-elle pas mauvaise conseillère, car demeurer ici c'est sacrifier l'œuvre que j'ai à faire. (JGK 7, 10/06/58, p. 36)

En date du 17 janvier 1954, après s'être plaint de l'emprise de Mary et de la peur qu'elle suscite en lui, Bauchau concluait déjà — présage de l'œuvre à venir : « Je déteste tout ce qui est incontrôlé [...] Mais certaines images de force gigantesque et ~~incontrôlée~~ d'expansion des passions ont un grand pouvoir inconscient sur moi : Gengis Khan, la guerre, les Vikings, etc.³⁸ » Canaliser par l'écriture la force incontrôlée du chef des Mongols se révèle instrument de résistance contre les infortunes qui tentent de tenir Ulysse loin de Pénélope, tout comme une façon d'accéder à la paix intérieure.

C'est après notre mariage [...] puis en reprenant confiance en moi en écrivant G. K. que je me suis libéré d'elle et que nous avons pu nous retrouver face à face, un homme et une femme délivrés des miroirs magiques de nos projections réciproques. (JGK 3, 31/05/56, p. 128-129 ; *CT*, p. 107)

Faire aboutir les textes devient alors gage d'avenir et d'équilibre dans la relation à Laure.

Le souffle nouveau que celle-ci lui apporte semble constamment contraint par le poids d'un présent encore chargé de passé. Il écrit ainsi, après avoir reçu le refus de « L'Arbre de Gengis Khan » et de *Géologie* par les éditions de la Table ronde :

On ne peut s'empêcher devant cette succession de refus de mettre en doute la valeur de son œuvre. Hier [...] j'ai avec Laure relu certains passages de G. K. Puis tous. [...] Plus ému de sentir après ce temps de doute que mon œuvre était bonne et solide. [...] Mais si je ne réussis pas après avoir fait ce qu'il faut pour cela, c'est le signe que je dois pour le moment accepter cet échec et, au lieu d'être connu comme écrivain, accepter de n'être que le directeur d'un institut de jeunes filles³⁹. (JGK 5, 29/03/57, p. 101-102 ; voir *CT*, p. 167-168, où la phrase s'interrompt sur le mot échec)

Sur ce même cahier, Bauchau colle la *Vague* d'Hiroshige cette fois, qui est contrebalancée, sur la quatrième, par un dessin en noir et blanc présentant des météores en suspension dans l'espace, autour de ce qui ressemble à un soleil. Ce dernier dessin, qui semble esquisser la menace vague qui cerne le cœur de l'œuvre littéraire, renvoie aussi de manière détournée à l'image que l'écrivain belge convoque à partir d'une lecture qui l'accompagnera pendant l'écriture de *Gengis Khan* et de *Géologie* : « Pensées d'Héraclite polies comme les galets d'un torrent où

38 Journal 1953-1954 (FHB, archives privées de Myriam Watthee-Delmotte).

39 Une note ultérieure insiste sur l'écart qui sépare la fonction créatrice de la fonction pédagogique : « Près d'un mois sans écrire. [...] / Sauf une nuit mes personnages ont cessé de me hanter et je n'ai plus été que le directeur de Montesano. C'est une sorte de dédoublement de personnalité » (JGK 6, 07/10/57, n. p. ; *CT*, p. 199-200).

la vie des montagnes est inscrite⁴⁰. » La façon dont Bauchau se ressaisit d'Héraclite s'avère d'ailleurs emblématique de « la progressive et toujours inchoative naissance de l'écrivain à lui-même⁴¹ ».

Je désire jouer un rôle [...] mais plus comme auparavant. Une âpreté s'en est allée avec la douleur et l'angoisse. Un doute, une interrogation, un dur sentiment de mes faiblesses et de mes limites font dorénavant partie de ma vie. [...] / J'éprouve un grand soulagement de l'adhésion que rencontre *Gengis Khan*, cela me libère d'un profond doute sur moi-même. (JGK 2, 27/10/55, p. 16 ; CT, p. 44)

En ce sens, Gengis Khan devient l'envers du Bauchau ambitieux qui éprouve la frustration de n'être qu'enseignant et directeur d'école :

Hier soir dans un accès d'humeur je m'imaginai répondant à une question sur Gengis Khan : c'est l'histoire de tout ce qu'un petit professeur perdu dans sa province, n'a pu vivre, sentir, souffrir, jouir. L'hommage de l'impuissance à la puissance. (JGK 3, 07/04/56, p. 68 ; CT, p. 88)

La volonté de puissance qui défie l'avenir se heurte cependant sans cesse à l'épreuve de la réalité ; une seule œuvre est achevée, mais inédite et injouée, cela ne fait pas l'écrivain.

G. K. semble demeurer un point douloureux en moi. Il y a eu à son propos un espoir sans espoir. [...] Mon tort en réalité a été sans doute de miser tout sur une carte et de n'avoir pas la patience d'édifier d'abord un ensemble d'œuvres. (JGK 7, 27/10/58, p. 95)

Le cahier 6 (juin 1957 – mars 1958) est celui dans lequel Bauchau ressasse le plus son sentiment d'échec, principalement à l'endroit de *Gengis Khan* et de *Personne*, la pièce sur Hitler qu'il a mis de nombreux mois à élaborer dans une première version finalement abandonnée. Ce cahier est très judicieusement orné à l'orée par le *Guernica* de Picasso⁴² et au dos par l'*Incendie du parlement* de Turner. Bauchau met ainsi en scène la destruction de laquelle doit surgir l'œuvre : ce cahier annonce également la première œuvre publiée, *Géologie*, bientôt couronnée du prix Max Jacob.

Pacification et acceptation des contradictions : ces deux motifs reviennent avec insistance au fil des huit cahiers, sous le double patronage d'Héraclite et du Zen, qui confèrent les deux épigraphes qui précèdent le poème « L'Arbre de Gengis Khan », étape importante dans l'éclosion de la pièce. Au lendemain de la première entrée du premier cahier, Bauchau mesure son existence à cette aune : « Le Zen m'a fait comprendre le sens qu'il y a à descendre. Cette année [...] je suis

40 Note en face de l'entrée du 22 juin 1955, sous une autre phrase lapidaire singulièrement significative : « Il faut beaucoup de morts pour faire un vivant » (JGK 1, p. 103).

41 Isabelle Vanquaethem, « Les journaux d'Henry Bauchau durant ses années suisses, socles d'une quête identitaire », *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 3 (2010), p. 58.

42 Une note du premier cahier évoquait la « force virile, taurine, sadique » du peintre (JGK 1, 14/11/54, p. 70 ; CT, p. 23).

descendu, c'est sans doute ce que je devais faire » (JGK 1, 06/06/54, p. 2 ; *CT*, p. 12). L'écrivain constate sans amertume, trois ans plus tard : « [...] l'an dernier [...], j'ai cru échapper à mon destin de difficulté. Il faut au contraire que je l'assume et ne nourrisse plus d'illusions. / La réussite viendra, mais toujours menacée et au terme d'un long effort » (JGK 5, 07/04/57, p. 117 ; *CT*, p. 170). Le long effort, dont il lui faut souligner la trace par tous les moyens, est évoqué pour dire que l'Œuvre ne pouvait naître qu'à ce prix.

* * *

« La valeur du journal est liée à l'authenticité de la *trace* : une altération ultérieure ruinerait cette valeur », selon Philippe Lejeune, qui ajoute : « Tout changement ultérieur (adjonction, suppression, déplacement, substitution) me ferait quitter le territoire du journal pour glisser vers celui de l'autobiographie, qui se donne la liberté de recréer le passé à la lumière du présent⁴³. » Plus encore que pour les manuscrits, l'ornementation illustrée des journaux personnels nous révèle la construction de la posture que tente de réaliser Bauchau.

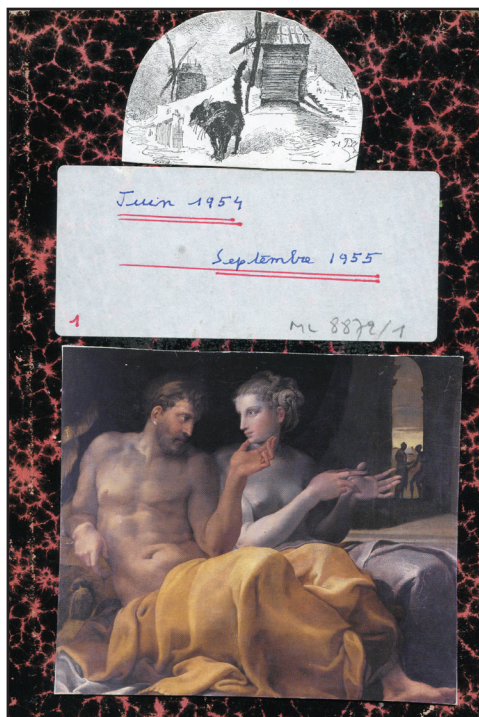
L'illustration collée *a posteriori* sur le cahier fonctionne comme un seuil qui précède tous les autres seuils de l'œuvre, que seuls peuvent franchir quelques initiés qui ont appris à s'égayer entre l'intimité et la construction fictionnelle ; comme une mise en scène de soi, assurément, à travers une posture nourrie de modèles d'inspiration multiples. Si Bauchau creuse lui-même les sentiers balisés de sa propre exégèse, il ne faut ni refuser d'en tenir compte ni y assentir aveuglément. Il crée plusieurs niveaux de dévoilement et il s'avère que son geste rend les archives indispensables à la compréhension de son œuvre, tant du processus créateur que des procédés de mystification auxquels il s'est adonné.

« La figuration de l'écrivain par le biais de ce que Ricoeur appellerait son "identité narrative" n'est pas de l'ordre du ressassement, mais du devenir⁴⁴. » L'excédentaire qui se dépose aux marges des marges de l'Œuvre oriente le lecteur aussi bien qu'il élargit le champ des significations. En perçant des fenêtres iconiques dans la structure *a priori* close du cahier — en tant qu'objet matériellement fini —, Bauchau étend à l'infini le territoire de l'intériorité autant que le territoire de l'œuvre, qui s'interpénètrent et se confondent jusqu'au point d'origine où l'Œuvre commence, parce qu'une œuvre trouve son point d'achèvement.

43 Philippe Lejeune, *art. cit.*, p. 30.

44 Myriam Watthee-Delmotte, *art. cit.*, p. 163.

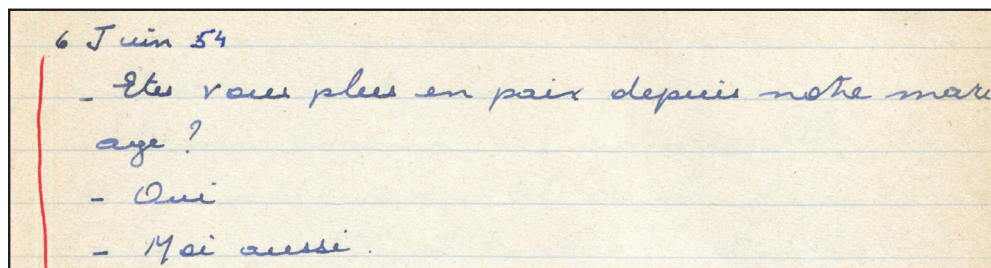
Henry Bauchau,
couverture du Journal
de Gengis Khan,
cahier 1.
©Archives & Musée
de la Littérature,
ML 8872/1.



Henry Bauchau,
couverture du Journal
de Gengis Khan,
cahier 3.
©Archives & Musée
de la Littérature,
ML 8872/3.



Henry Bauchau, couverture du Journal de Gengis Khan, cahier 5.
©Archives & Musée de la Littérature, ML 8872/5.



Henry Bauchau, extrait du Journal de Gengis Khan, cahier 1.
©Archives & Musée de la Littérature, ML 8872/1, page 2, détail.

Références

- AKONGA, Émilienne, « Une entreprise de réhabilitation », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, Labor-AML éditions (Archives du futur), 2003, p. 387-411.
- AMMOUR-MAYEUR, Olivier, *Les Imaginaires métisses. Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- BARONI, Raphaël, *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
- BAUCHAU, Henry, *Conversation avec le torrent. Journal (1954-1959)*, Arles, Actes Sud, 2018.
- , *Jour après jour (1983-1989)*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992 ; rééd. Arles, Actes Sud (Babel), 2003.
- , *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999.
- , *Journal d'Antigone*, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature, ML 08655.
- , *Journal de Gengis Khan*, Bruxelles, Archives & Musée de la Littérature, ML 08872.
- , *La Grande Muraille. Journal de La Déchirure (1960-1965)*, Arles, Actes Sud (Babel), 2005.
- , *La Pierre sans chagrin*, illustré par Albert Palma, Paris, Éditions de la Société des Gens de Gestes, 2006.
- , *Les Années difficiles. Journal 1972-1983*, Arles, Actes Sud, 2009.
- , *Passage de la Bonne-Graine. Journal 1997-2001*, Arles, Actes Sud, 2002.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1955.
- BUSTARRET, Claire, « Griffonnages, dessins, photos et collages dans l'espace graphique du journal personnel (XIX^e-XX^e siècle) » [en ligne], *Genesis*, n° 32 (2011) [<https://genesis.revues.org/487>].
- DERRIDA, Jacques, *Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995.
- ERNAUX, Annie, « Journal d'écriture », *Les Moments littéraires*, n° 6 (2001), p. 15-31.
- LEJEUNE, Philippe, « Le journal : genèse d'une pratique » [en ligne], *Genesis*, n° 32 (2011) [<https://genesis.revues.org/310>].
- LIESEGANG, Kerstin, « Le journal inédit du *Régiment noir*. "L'intérêt pour soi ne suffit plus" », dans Marc QUAGHEBEUR (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, Bruxelles, Labor-AML éditions (Archives du futur), 2003, p. 164-189.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MEURÉE, Christophe, « Par-delà la limite intérieure : le temps du créateur », dans Sofiane LAGHOUATI et Myriam WATTHEE-DELMOTTE (dir.), *Henry Bauchau, l'épreuve du temps (1913-2012)*, Morlanwelz, Musée royal de Mariemont, 2018, p. 171-175.
- MICHEL, Raymond, « Le *Journal d'Antigone* d'Henry Bauchau ou les mouvements de l'écriture », dans Pierre HALEN (dir.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 178-218.

- MOREL, Juliette, « L'entour de *Gengis Khan* d'Henry Bauchau : la fabrique du récit de création », *Cahiers Henry Bauchau*, n° 5 (« *Gengis Khan* », 2013), p. 45-66.
- SURMONTE, Emilia, *Antigone, la sphinx d'Henry Bauchau. Les enjeux d'une création*, Bruxelles / Berne, PIE-Peter Lang, 2011.
- VANQUAETHEN, Isabelle, « Les journaux d'Henry Bauchau durant ses années suisses, socles d'une quête identitaire », *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 3 (2010), p. 47-58.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, « L'affleurement d'un mythe personnel chez Henry Bauchau », *Revue internationale Henry Bauchau*, n° 5 (2013), p. 151-164.



Poétique du carnet dans *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire

OLGA HEL-BONGO

*Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.*
— Charles Baudelaire, « L'Albatros »

Souvent commenté, *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire¹ ne finit pas de provoquer le malaise de la critique. L'une des premières commentatrices de l'œuvre énumérait les éléments de sa complexité en ces termes :

Ce long poème contient des passages entiers rédigés en écriture surréaliste, qui doivent être pratiquement « traduits » [...] Par ailleurs, Césaire accumule les néologismes bâtis sur le latin et le grec ; les mots techniques relevant de la médecine ou de l'anthropologie, sans parler de la zoologie, de la botanique ou de la géographie spécifique des Antilles et du continent sud-américain ; enfin, les allusions à l'histoire et aux coutumes tant antillaises qu'africaines. Autant d'obstacles à la compréhension immédiate²...

Surréaliste ou non³, le premier poème écrit par Aimé Césaire nécessite un recours fréquent aux dictionnaires et encyclopédies. Des chercheurs ont expliqué la plupart des mots hermétiques du texte⁴ et de la poésie entière d'Aimé Césaire⁵.

-
- 1 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine / Guérin littérature, 1990. Dorénavant, les références au poème figureront dans le corps du texte entre parenthèses après chaque citation et seront notées d'un C suivi du numéro de page.
 - 2 Lilyan Kesteloot, *Comprendre Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul, 1982, p. 14.
 - 3 « *Le Cahier d'un retour au pays natal* n'est pas une œuvre surréaliste » (Maryse Condé, *Cahier d'un retour au pays natal, Césaire : analyse critique*, Paris, Hatier, 1978, p. 13).
 - 4 Michel Balmont, « Lexique du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire » [en ligne] [<http://michel.balmont.free.fr/pedago/cesaire.html>].
 - 5 Papa Samba Diop, *La Poésie d'Aimé Césaire. Propositions de lecture. Accompagnés d'un lexique de l'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 2010.

Les études critiques, dans leur ensemble, se réfèrent souvent au contexte pour tenter d'expliquer l'œuvre⁶. Les méthodes de lecture sont linéaires⁷, généralistes ou culturalistes⁸. Elles sont plus rarement formelles ou textuelles⁹. Certains chercheurs commentent la structure « didactique » ou initiatique de l'œuvre, qui épouserait l'esprit « dialectique¹⁰ » de l'écrivain¹¹. D'autres s'attachent fréquemment aux images (réseaux de sens, métaphores, oxymores, comparaisons) ou s'intéressent aux influences d'écrivains français tels Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé, Freud, Apollinaire, dada, Aragon, Breton, Sartre, Malraux, Senghor, Léon-Gontran Damas sur l'écriture de Césaire¹², sans toutefois justifier ni illustrer l'intertextualité qui serait à l'œuvre. Les approches formalistes se concentrent sur la distinction vers-prose¹³ ou analysent avec bonheur le fonctionnement de la métaphore ou ses retombées sur la logique structurante et interprétative du poème¹⁴. Riches et fécondes, ces études ne manquent pas de pertinence et nous y recourrons au besoin.

6 C'est le cas notamment de Lilyan Kesteloot, *op. cit.* ; Victor M. Hountondji, *Le Cahier d'Aimé Césaire. Événement littéraire et facteur de révolution. Essai*, Paris, L'Harmattan, 1993 ; Christophe Wondji, « Le monde d'Aimé Césaire à l'époque du *Cahier* », dans [Institut de littérature et d'esthétique négro-africaines (Abidjan)], *Essai sur Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire. Séminaire de l'ILENA* (Abidjan 1972), Abidjan / Dakar / Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines (La Girafe), 1985, p. 15-39 ; Christophe Dailly, « Conceptualisation de la négritude dans le *Cahier* », dans [Institut de littérature et d'esthétique négro-africaines (Abidjan)], *Essai sur Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire. Séminaire de l'ILENA* (Abidjan 1972), Abidjan / Dakar / Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines (La Girafe), 1985, p. 43-55.

7 Lilyan Kesteloot, *op. cit.*

8 Maryse Condé, *op. cit.* ; Papa Samba Diop, *op. cit.*

9 Dominique Combe envisage le « texte » sous l'optique des genres et modes d'écriture (vers et prose, mélange des genres, autobiographie, discours épique, genre épico-lyrique, lyrisme orphique) dans *Aimé Césaire. Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 42-84. Justin Bisanswa se livre véritablement à une analyse textuelle et figurative de ce poème plurigénérique en vue d'en expliciter la dynamique interne (Justin Bisanswa, « Aimé Césaire entre métaphore et oxymore. La boue et l'or », *Présence africaine*, vol. 178, n^o 2 [2008], p. 158-176).

10 C'est le cas par exemple de Sartre dans *Orphée noir*, de Petar Guberina, Maryse Condé et Roger Toumson. Pour plus de détails, voir Roger Toumson, « Une expérience des limites. L'épreuve du langage poétique chez Aimé Césaire. Le système métaphorique d'Aimé Césaire », dans [Collectif], *Aimé Césaire ou l'Athanor d'un alchimiste. Actes du premier Colloque international sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire* (Paris, 21-23 novembre 1985), Paris, Éditions caribéennes, 1987, p. 115-120.

11 *Id.*

12 Voir Christophe Wondji, *art. cit.*, ou Dominique Combe, *op. cit.*

13 Dominique Combe, *op. cit.*

14 Bernadette Cailler, « "Crevasse", métaphore vive du texte. Réflexions sur un poème de *Moi, laminaire* », dans [Collectif], *op. cit.*, p. 97-102 ; B. Zadi Zaourou et Nadia Kumassi, « La métaphore dans le *Cahier d'un retour au pays natal* », dans [Institut de littérature et d'esthétique négro-africaines (Abidjan)], *Essai sur Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire. Séminaire de l'ILENA* (Abidjan 1972), Abidjan / Dakar / Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines (La Girafe), 1985, p. 79-92 ; Justin Bisanswa, *art. cit.*

Ce qui se dégage de ces études est la tendance à vouloir expliquer l'œuvre soit par la réalité concrète liée à la vie d'Aimé Césaire¹⁵ soit par le monde intellectuel environnant, qui ne disent pas grand-chose du texte. Les interprétations linéaires de *Cahier d'un retour au pays natal* sont superficielles, voire paraphrastiques. Il arrive que les études prennent l'œuvre pour un document susceptible d'expliquer les rouages des sociétés antillaise, européenne et africaine. L'approche qui en résulte est plus sociologique que littéraire. Pourtant, le texte, l'idéologie et l'imaginaire poétique ne font qu'un dans *Cahier d'un retour au pays natal*. Une analyse de leur interrelation est susceptible de révéler la profondeur du sens et la poéticité du texte. Aimé Césaire nous raconte l'histoire des Antilles sous forme poétique et la transfigure par la fulgurance des signes et du rêve. Sa poésie dit un monde plus humain, dans le refus à même l'acceptation (en cela réside l'ambivalence du texte) des affres de l'histoire et des faiblesses de l'homme, et pas seulement de l'homme noir : « [c]omme il y a des hommes-hyènes et des hommes-panthères, je serais un homme-juif/un homme-cafre/un homme-hindou-de-Calcutta/un homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas » (C, 20).

Nous voudrions montrer que *Cahier d'un retour au pays natal* met en place un dispositif conjoint d'éléments opposés qui figurent l'histoire de la conquête, de la traite, de l'esclavage et de la colonisation assumée par un « je ». Ce « je » a ceci de particulier qu'il entre, sort et pivote autour d'une dizaine d'instances de parole qui composent le moi de l'auteur, démultiplié en actants de l'histoire antillaise et du présent de l'écriture, allant du propriétaire d'esclaves aux esclaves eux-mêmes, des maîtres de plantations aux békés créoles, des dominés aux insurgés, de Napoléon à Toussaint Louverture, de l'enfant ou de l'homme Aimé Césaire et de l'épouse, Suzanne Césaire, en attente de leur premier enfant pendant la période rédactionnelle du *Cahier*. C'est dire, d'une part, que le « je » relate des événements aussi bien historiques que personnels (autobiographiques) et diégétiques (avec bifurcation vers le narratif) sous la forme d'un poème intégrant d'autres modes d'écriture (prose, essai, récit) en son sein. D'autre part, le « je » relaie une pluralité de discours en adoptant tous les tons, rythmes et accents : ironique, moqueur, amer, révolté, aimant, humoristique, rêveur, soutenu, familial, d'où le plurilinguisme¹⁶ et la polyfocalisation du poème. Il apparaîtra que l'énoncé (le dit à déchiffrer) est indissociable de son énonciation (le dire¹⁷) et des sociolectes qu'ils véhiculent¹⁸. Très souvent, les mots du poète sont ceux des autres qu'il cite en tant qu'instance-régie, non pour les assumer, mais pour les dénoncer en un acte illocutoire unique mais où les effets

15 Romuald Fonkoua, *Aimé Césaire : 1913-2008*, Paris, Perrin, 2008 ; Buata Malela, *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, 2008 ; Buata Malela, *Aimé Césaire : « le fil et la trame »*. Critique et figuration de la colonialité du pouvoir, Paris, Anibwé, 2009.

16 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1978 ; Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

17 Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

18 Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, op. cit.

perlocutoires¹⁹ sont multiples. Mais il paraît légitime de revenir, dans un premier temps, sur la terminologie du « cahier » faisant partie du projet d'écriture.

Proche de la pratique d'écriture du « carnet », le cahier semble influencer sur la dynamique interne de l'œuvre que nous appréhenderons sous l'angle du « plaisir du texte » : « chaque fois, écrit Barthes, qu'il me faut distinguer l'euphorie, le comblement, le confort [...], de la secousse, de l'ébranlement, de la perte, propres à la jouissance²⁰ ». Le « texte de jouissance » intervient dans ce que le théoricien nomme plutôt « le plaisir en pièces ; la langue en pièces ; la culture en pièces²¹ », soit ce procédé de décomposition de la langue au profit de nouveaux langages. Préside ainsi à l'œuvre un travail minutieux de matières composites et très composées, mises en lambeaux puis recomposées en un langage plus proche de la vérité du poète.

Au seuil du projet d'écriture : cahier et carnets

Dans sa préface aux *Carnets d'Henry James*, Annick Duperray relate que

le 9 avril 1873, Henry James, jeune écrivain bientôt trentenaire, se trouve à Rome et rédige une longue lettre à son frère William pour lui faire part de l'irrésistible « séduction » de l'Italie qui lui inspire en quelque sorte comment être et agir²².

Dans le même ordre d'idées, Aimé Césaire, âgé de vingt-trois ans en 1936, se fait inviter par son ami Petar Guberina en Croatie. Il contemple une île qui se trouve en face d'eux et demande son nom lorsque Guberina lui répond : « Martininska ». Séduit par le nom identique à celui de son île natale, la Martinique, Césaire ressent le besoin d'écrire. Mais Guberina ne dispose que d'un cahier²³. Si le choix du terme *cahier* retenu dans le titre de l'œuvre relève d'un hasard, ce serait bien d'une « pétrifiante coïncidence » tout à fait à l'air du temps. Le mot communique, en effet, une réalité ambiante : celle des écrits d'André Breton, contemporain de Césaire et grand admirateur de son *Cahier* au point d'en signer une préface ; celle du dénuement de deux jeunes étrangers forcés de quitter l'École normale supérieure pour ne pas avoir à payer les frais de logement durant la période estivale. Le premier questionnement à l'origine du projet d'écriture est donc celui-ci : comment passe-t-on, avec *Cahier d'un retour au pays natal*, d'un simple cahier d'écriture au « plus grand monument lyrique de ce temps²⁴ » ?

19 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les Actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, 2001.

20 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 29-30. Des excès et des secousses, il y en a dans *Cahier d'un retour au pays natal*. L'image du morne et des séismes en font foi.

21 *Ibid.*, p. 70.

22 Annick Duperray, « Préface », dans Henry James, *Carnets*, édition établie par Annick Duperray, Paris, Gallimard, 2016, p. 7.

23 L'anecdote est racontée par Petar Guberina dans un documentaire sur Aimé Césaire ; voir Euzhan Palcy, *Aimé Césaire. Une parole pour le XXI^e siècle*, 1^{re} partie : « L'île veilleuse », France, 1994-2006. Les deux autres parties sont intitulées « Au rendez-vous de la conquête » et « La force de regarder demain ».

24 Ce sont les mots d'André Breton dans sa « Préface à l'édition de 1947 », dans Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine / Guérin littérature, 1990, p. 87.

Lilyan Kesteloot, amie du poète, relate dans son œuvre introductrice à ce poème l'histoire de sa publication. En 1938, Césaire avait montré son poème à M. Petit-bon, son professeur de l'École normale supérieure, qui le proposa à l'éditeur de la revue *Volonté*. Un an plus tard, le texte sera publié dans ladite revue mais passe inaperçu dans la conflagration internationale jusqu'à ce qu'éclate la Grande Guerre. Publié à nouveau en 1944 à New York aux éditions Hémisphère avec une préface d'André Breton, le poème sera réédité en 1956 dans la maison d'édition Présence Africaine avec une préface de Petar Guberina. La même année, lors du premier Congrès des écrivains et artistes noirs à la Sorbonne qui réunit des intellectuels noirs du monde entier, furent posées les premières assises internationales de la négritude, avec une affirmation massive de la culture négro-africaine²⁵.

Ce bref parcours génétique permet de relever trois faits d'importance pour la lecture et l'interprétation de l'œuvre. Premièrement, la rédaction de *Cahier d'un retour au pays natal* est antérieure aux débats théoriques sur la négritude, même si le poème en jette les prémisses à travers les images polymorphes de l'homme noir appelé « nègre » par reconduction provocatrice d'une terminologie raciste depuis l'ère des conquêtes, ou par conversion de l'opprobre en hymne à la civilisation négro-africaine²⁶. Deuxièmement, Césaire a rédigé son texte en dehors de la Martinique, ce qui souligne la part imaginaire (et pas seulement réelle) du poème. Troisièmement, le fait d'écrire depuis l'étranger semble favoriser chez l'auteur un regard de distanciation et de fusion : distanciation qui tient à la vision critique du poète envers lui-même, son peuple et la culture antillaise ; fusion entre le « je » poétique et le peuple antillais, caribéen, africain et les îles du monde entier. Lilyan Kesteloot affirme en outre que « ce poème n'a pas été écrit d'un seul jet, ni dans la structure qu'il présente actuellement. Il y a des parties qui furent rédigées avant d'autres, puis placées après ou intercalées par-ci par-là²⁷ » ; truisme de la création, sans doute, mais qui assigne à l'écriture du *Cahier* la fonction d'un carnet de notes.

L'écriture du carnet a, de fait, servi à bon nombre d'écrivains de premier « seuil²⁸ » au discours de fiction sous forme de notes memorandum, de réflexions personnelles, d'exercices d'écriture, avant qu'ils ne produisent une œuvre de création significative. C'est le cas d'Henry James²⁹, d'André Gide³⁰ ou de V. Y. Mudimbe³¹ : leurs carnets avoisinent l'essai comme écriture argumentative, aphoristique, critique

25 Lilyan Kesteloot, *op. cit.*, p. 5-21.

26 « Outre l'affirmation de l'infériorité, le mot nègre globalisant nie que des cultures, des religions, des formes de langages différentes puissent exister entre les hommes à peau noire. » Mais c'est « un acte positif de la part de Césaire et des poètes de sa génération qui l'appropriation de ce mot et son insertion dans un chant poétique » (Maryse Condé, *op. cit.*, p. 44).

27 Lilyan Kesteloot, *op. cit.*, p. 39.

28 Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

29 Henry James, *Carnets*, édition établie par Annick Duperray, Paris, Gallimard, 2016.

30 André Gide, « André Walter. Cahiers et poésies », *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009, p. 7-176.

31 Vumbi Yoka Mudimbe, *Carnets d'Amérique. Septembre-novembre 1974*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1976 ; Vumbi Yoka Mudimbe, *Cheminelements. Carnets de Berlin (avril-juin 1999)*, Québec, Humanitas, 2006.

ou méditative, à l'allure construite ou tâtonnante, recelant ici et là une vérité que le lecteur doit saisir. Malgré leur air spontané, les carnets de ces auteurs renferment une secrète cohérence. Ceux de Gide, par exemple, optent pour une progression ascendante³², tandis que les carnets de voyage de l'écrivain congolais Mudimbe suivent une progression descendante³³. Dans *Cabier d'un retour au pays natal*, l'évolution dramatique du poème se déroule en dents de scie, comme l'atteste le graphique de Victor Hountondji³⁴. La structure semble épouser les mouvements de la conscience du poète, cheminant comme un serpent qui mue. Le « je » se défait de ses vieilles identités « nègres » pour s'en forger de nouvelles, fraternelles et universelles, par rejet et affirmation simultanés de la servitude et de la libération, de la domination et de l'autonomie, de l'humiliation et de la dignité. Une dynamique contradictoire mais non antagoniste bouscule chaque vers, chaque séquence, chaque image, ce qui nous amène à évoquer une composition poétique en lambeaux, qui relate l'histoire par fragments et sursauts de la mémoire. Le « je » césairien, en constante démultiplication, s'arme de projectiles (le langage) pour défaire la doxa et les stéréotypes convenus et mettre en place un nouvel ordre du discours. Une véritable dialectique de la conscience se joue donc, dans *Cabier d'un retour au pays natal*, prise avec délectation dans ses propres mouvements et ses contradictions.

Projectiles

Un passage célèbre de *Cabier d'un retour au pays natal* a été interprété par la critique comme une ambiguïté problématique : « Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole / ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni / l'électricité / ceux qui n'ont exploré ni la mer ni le ciel » (C, 44).

Nous disons bien ambigu, commente Maryse Condé, car pour Sartre dans sa préface à l'Anthologie de Senghor intitulée *Orphée Noir*, il s'agit « d'une revendication hautaine de la non-technicité ». Pour Lilyan Kesteloot, ces vers

32 Composé de trois volets, le « cahier blanc », teinté de romantisme juvénile, se fait suivre d'un « cahier noir », plus méditatif et mystique, puis du « cahier préparatoire », plus aphoristique, qui exhibe la maturité grandissante du jeune Gide appelé à devenir romancier. Conscient de la chose, Gide prend soin de joindre, après le « cahier noir », des « Lettres reçues » de six écrivains reconnus qui commentent de façon élogieuse ses premiers pas en littérature. En témoigne cette lettre de Mallarmé :

« Paris, dimanche 8 février 1891. Mon cher poète, / Le plus suave voile jeté sur une phase de jeunesse morte, que votre livre presque laisse à deviner ; et enveloppant de silence un visage pourtant reconnu de rare Intellectuel. Merci : et, si vous voulez ajouter un mot aux Cahiers d'André Walter, venez avant personne mardi soir, dès à peine 8 heures ; moi aussi je vous parlerai mieux. / Votre main. STÉPHANE MALLARMÉ » (André Gide, *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, op. cit., p. 117).

33 Si les *Carnets d'Amérique*, écrits en 1974 au Congo, manifestent une assise psychologique du locuteur, les *Carnets de Berlin* écrits en Allemagne en 1999 affichent des signes de dépression. Voir Olga Hel-Bongo, « V. Y. Mudimbe : *Cheminements. Carnets de Berlin* (avril-juin 1999) », *Vienna Journal of African Studies*, n^o 17 (2009), p. 155-161.

34 Victor M. Hountondji, op. cit., p. 35-36.

témoignent de « la reconnaissance objective, humble et attristée d'une infériorité réelle comptée avec tout le reste au passif de sa race »³⁵.

Sartre et Kesteloot tiennent pour acquis qu'il n'y a pas de scientificité possible chez le Noir. Cette infériorité serait même une « richesse » selon l'écrivain et critique congolais M. Ngal : « [...] c'est au contraire une source de richesse, source qui rend le monde habitable³⁶ ». Ces mots étonnent, d'autant que les commentateurs s'arrêtent aux quatre premiers vers, négligeant les suivants qui permettent de restituer l'entièreté de l'intentionnalité discursive :

[...]
ceux qui n'ont exploré ni la mer ni le ciel,
mais ils savent en ses moindres recoins le pays de la
souffrance
ceux qui n'ont connu de voyages que de déracinements
ceux qui se sont assouplis aux agenouillements
ceux qu'on domestiqua et christianisa
ceux qu'on inocula d'abâtardissement. (C, 44)

Ces vers sont inséparables de ceux qui précèdent, formant une séquence³⁷. Mais ils en modifient le sens. De nature polyphonique, le passage met en scène une surimposition de discours assumés par le « je » qui se scinde en quatre énonciateurs. Appelons les E1, E2, E3 et E4. E1 incarne le discours condescendant occidental³⁸ dont les propos et représentations sur le Noir se résument en ceci : vous n'avez rien inventé, avec le sous-entendu d'une inaptitude à la science et à la culture. E2 incarne l'historien qui se souvient et dit : vous avez dit cela de nous, j'en prends acte et je le répète. Le *Cahier* acquiert ici une fonction mémorielle. E3 adopte la position du philosophe récusant la véracité de la science « coloniale », tandis que E4 incarne la position du rhéteur. Si les quatre premiers vers, en effet, accusent l'ignorance de « ceux qui » n'ont scientifiquement rien inventé, le « ceux qui » des vers suivants change de sens et de fonction. Il y a antanaclase³⁹. Au lieu du mode accusatoire, E4 choisit l'autodéfense, troquant une communication violente (accusatrice) contre une communication non violente et autoflagellatrice : « [...] mais ils savent en ses moindres recoins le pays de la / souffrance ». Le poète dés-arme le discours de E1 qui se posait en instance de pouvoir, de savoir (connaître la science) et de brutalité insoupçonnée (vu son langage accusateur), lui qui se croyait civilisé. E4 répond par un savoir autre : il connaît la douleur. E4 opère sur le même terrain (connaître

35 Maryse Condé, *op. cit.*, p. 32.

36 M. Ngal, cité dans *id.*

37 Dominique Combe emploie ce terme de « séquence » « en raison de l'hétérogénéité métrique et de l'absence de rimes ». Il ajoute : « [O]n préférera le terme neutre de « séquence », voire de « paragraphe » à celui de « strophe » souvent utilisé par la critique césairienne » (Dominique Combe, *op. cit.*, p. 43).

38 Voir Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.

39 Antanaclase : un terme apparaît deux fois dans un segment, avec deux sens différents (Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française [Les usuels de poche], 1992, p. 50).

versus savoir) et avec les mêmes « armes » (les mots) que son interlocuteur, mais y introduit une nuance grâce à l'antanaclase⁴⁰. En effet, la figure de rhétorique oppose deux épistémès : la *ratio* occidentale qui dit avoir le monopole du savoir, et la *ratio* négro-africaine qui affirme avoir le monopole de l'expérience. Sous ces différents discours et postures énonciatives se cache le locuteur, Aimé Césaire, tirant les ficelles des langages mis en scène. À la différence de la poésie de Saint-John Perse, qui pratique également l'antanaclase dans *Exils*, Aimé Césaire enrichit la figure de connotations liées à l'histoire des idées. Les signes du social (épistémologie, ethnologie, science coloniale, histoire) s'inscrivent donc, dans *Cabier d'un retour au pays natal*, à même une rhétorique et une pragmatique.

La parole délibérative du poème, qui tourne autour du refus et de l'affirmation d'un ordre du discours⁴¹ donné, parodié puis inversé par E3 et E4, sera systématiquement reprise par le « je » en des modulations significatives, de sorte que la répétition n'est pas pur ressassement chez Césaire, assignant l'œuvre à la pratique d'un carnet de brouillon ou de notes. La répétition change le sens. À titre d'exemple, les intentionnalités discursives du poète qui pouvaient être implicites pour le lecteur dans le passage commenté ci-dessus se révèlent pour le moins explicites dans les vers qui suivent, qui revêtent le ton de l'essai :

Et la voix prononce que
l'Europe nous a pendant des siècles
gavés de mensonges et gonflés de pestilences,
car il n'est point vrai que l'œuvre de l'homme est finie
que nous n'avons rien à faire au monde
que nous parasitons le monde
qu'il suffit que nous nous mettions au pas du monde
mais l'œuvre de l'homme vient seulement de
commencer
et il reste à l'homme à conquérir toute interdiction
immobilisée au coin de sa ferveur. (C, 55-56)

Une nouvelle antanaclase agit sur le pronom *que*. Sa fonction d'ellipse à connotation négative se transforme en connotation positive dès le troisième emploi, en sous-entendant le « il faut *que* nous nous mettions au pas du monde ». L'ordre du discours s'inversera à nouveau quatre pages plus loin, dans le vers polyphonique :

40 La stratégie discursive adoptée par Césaire est celle de la « stylisation parodique », c'est-à-dire qu'il s'écarte du « langage commun » par divers procédés comme celui de l'antanaclase. « Le langage commun, communément parlé et écrit par la moyenne des gens d'un certain milieu, est traité comme l'opinion publique, l'attitude verbale normale d'un certain milieu social à l'égard des êtres et des choses, le point de vue et le jugement courants » (Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 123 ; l'auteur souligne). Dans *Cabier d'un retour au pays natal*, Césaire s'écarte des discours ethnologique (E1), historique (E2), philosophique (E3) et rhétorique (E4), « en réfractant ses intentions au travers de l'opinion publique (toujours superficielle, et souvent hypocrite), incarnée dans son langage » (id.).

41 « Le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer » (Michel Foucault, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971, p. 12).

« Eia pour nos vainqueurs omniscients et naïfs » (C, 48). En effet, E1 cesse d'être sujet pour devenir objet de discours, de même que E2 n'est plus passif mais offensif. Ce qui forge la précellence oratoire de E2 sur E1 est sa capacité de pardon (« pitié »), même si le pardon se présente, en bout de vers, comme ironique puisqu'il s'adresse aux « vainqueurs », non aux perdants comme on s'y attendrait. Le choc de l'antithèse entre « pitié » et « vainqueurs » accentue la grandeur d'âme du poète-rhétor (E4), capable de célébrer son ennemi au lieu de l'accabler. L'ironie antithétique contamine même les adjectifs, puisque les vainqueurs de ces citoyens dominés historiquement⁴² se crurent « omniscients », là où le philosophe et le poète-rhétor (E3, E4) les déclarent en réalité « naïfs ». Le discours stéréotypé⁴³ du dominé ayant coutume de perdre ses batailles s'allie à un contre-discours qui le déconstruit. Au lecteur de faire son jugement, comme dans la pesée d'un essai.

En somme, le poète, dans un vers unique et concis (« Eia pour nos vainqueurs omniscients et naïfs ! »), accomplit une multitude d'actes de langage à travers une pluralité de figures qu'il incarne. Le « je » doxique énonce ; le « je » historien se souvient ; le « je » révolté dénonce ; le « je » philosophe se tient à la rive, et propose tactiquement par son « je » rhétor la vérité du poète-philosophe qui s'exclame au milieu de tous ces langages « nos vainqueurs sont naïfs ! ». Le lecteur doit redistribuer la langue polyphonique de Césaire pour en activer tous les sens possibles. La sociopragmatique du texte tient donc en cette interrelation constante entre des discours d'époque tenus par des hommes occupant des positions de dominants et de dominés, et les signes du langage, implicites et explicites, littéraires et figurés qui s'entrechoquent en se complétant. Comme l'écrit Jean-Paul Sartre cité en exergue dans les *Carnets de Berlin* de Mudimbe, « [u]n homme c'est toute l'époque, comme une vague est toute la mer⁴⁴ ». Les discours proposés par le poète dans *Cahier d'un retour au pays natal* sont aussi ceux d'un intellectuel total, totalisant les sens et les figures du moi. Si Aimé Césaire met en dialogue ces différentes instances de savoir et de pouvoir que sont l'historien, le rhétor, le rebelle, l'essayiste, le philosophe et le poète, n'est-ce pas pour faire jaillir de leur discours en coprésence une vérité qui les transcende ?

Des maux/mots en lambeaux

Aimé Césaire venait d'effectuer un voyage en Martinique en 1936 avant de projeter d'écrire sur son île depuis la Croatie. Pour un homme engagé comme lui

42 Voir Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

43 « Le stéréotype, c'est le mot répété, hors de toute magie, de tout enthousiasme, comme s'il était naturel, comme si par miracle ce mot qui revient était à chaque fois adéquat pour des raisons différentes [...] : mot sans-gêne, qui prétend à la consistance et ignore sa propre insistance » (Roland Barthes, *op. cit.*, p. 58-59). Si Aimé Césaire répète tant de choses dans l'œuvre, c'est sans doute pour se moquer de la fixité des stéréotypes comme s'il s'agissait de vérités. À Barthes d'ajouter que « Nietzsche a fait cette remarque, que la "vérité" n'était que la solidification d'anciennes métaphores » (*id.*).

44 Vumbi Yoka Mudimbe, *Cheminements. Carnets de Berlin (avril-juin 1999)*, *op. cit.*, p. 7.

et la plupart des intellectuels de son époque⁴⁵, il devait se sentir gravement affecté par l'état de misère économique, sociale et morale des Antilles après l'esclavage et l'effondrement brutal des plantations, qui avait laissé le peuple dans un profond désarroi. Les vers qui ouvrent *Cahier d'un retour au pays natal* font l'inventaire des plaies qui affectent les îles : famine, alcoolisme, honte de soi, sentiment d'exiguïté et d'isolement :

Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses
frêles les Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de
petite vérole, les Antilles dynamitées d'alcool,
échouées dans la boue de cette baie, dans la poussière
de cette ville sinistrement échouée. (C, 8)

La fragilité des Antilles contraste avec leur thématization forte, placées comme elles sont à trois reprises en tête de propositions. Mais phoniquement, elles sont « grêles » et « frêles », et leurs maladies physiques, sociales et psychologiques n'en finissent pas d'être énumérées comme une litanie. La critique a d'ailleurs associé de tels vers à un « cahier de doléances⁴⁶ ». L'on peut se demander d'où vient pareille honte de soi au point que le poète se plaint de ses « laideurs repoussantes » (C, 37), de « cette ville plate », « inerte », « couchée », « criarde si étonnamment passée à côté de son cri » (C, 8-9). Dès les premières pages, un malaise saisit le lecteur à la gorge, comme cet enfant dont l'instituteur ne peut tirer aucun son :

car c'est dans
les marais de la faim que s'est enlisée sa voix
d' inanition [...]
car sa voix s'oublie dans les marais de la faim,
et il n'y a rien, rien à tirer vraiment de ce petit
vaurien,
qu'une faim qui ne sait plus grimper aux agrès de
sa voix
une faim lourde et veule,
une faim ensevelie au plus profond de la Faim
de ce morne famélique. (C, 11-12)

45 Sartre s'appuiera sur l'existentialisme chrétien de Gabriel Marcel pour soutenir que la littérature engagée est un acte d'écriture qui ne peut se suffire à lui-même dans une seule visée *esthétique*. Il lui faut un support *éthique*. « Un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué », c'est-à-dire, « dans le coup quoi qu'il fasse, marqué, compromis, jusque dans la plus lointaine retraite » (Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 84).

46 *Doléance* signifie « plainte », « grief », explique Roger Toumson, qui ajoute : « Considérons que dans le *Cahier d'un retour au pays natal*, un sujet parlant, donné, fait doléance. Ce sujet d'énonciation, "dolent", souffrant, se plaindrait. [...] Mais nous évacuons, pour notre part, la connotation ironique et le prenons au sens plein qui le rattache au latin "*dolorem*" » (Roger Toumson, *art. cit.*, p. 108). Toumson ne prend pas la peine de justifier ni même d'illustrer l'évacuation de l'ironie. Pourtant, elle demeure souveraine, dans *Cahier d'un retour au pays natal*.

La poésie de Césaire tire avant tout sa force de la description désarmante des souffrances de l'homme (indigence, humiliation, sentiment d'infériorité ou d'exclusion). Le poète les décrit de l'intérieur, entrant aisément dans la peau de ces êtres conditionnés par une domestication idéologique, scolaire, religieuse, institutionnelle menant, on le sait, à toutes formes d'aliénations. Mais la force du passage ne saurait être sans le soutien puissant de sa forme. Ici comme dans maints autres passages du poème, des éléments sont répétés et juxtaposés pour créer rythme, sens, pathos et beauté. Une beauté trouble. Le poète allie dans la séquence précitée une abstraction (la faim) personnifiée (elle s'oublie, ne sait plus grimper, elle est lourde et veule), répétée de nombreuses fois (six en un court segment). Si la répétition, au lieu de lasser, flatte les sens, c'est sans doute en raison de son rythme qui provient de l'anaphore, typique du vers césairien (une faim / une faim), de la relation entre synecdoque et métonymie (« une faim ensevelie au plus profond de la Faim ») et de ces petits mots anodins (car / et), véritables chevilles ouvrières du sens vu leur capacité de réarticuler grammaticalement un être désagrégé par la faim. La langue et le thème s'entrechoquent en se complétant. Mieux : le rythme vient de ces trébuchements faussement maladroits qui s'observent dans les redondances métrico-sémantiques (et il n'y a rien, rien à tirer vraiment / car, et / une faim, une faim) surgies des plus banales expressions. Césaire suit ici les principes esthétiques du sublime⁴⁷ en tirant de la simplicité des mots leur grandeur. Ainsi, l'expression du dénuement de la vie de l'enfant se voit opposée, et compensée, par la richesse du double accent rythmique posé sur ces « rien » qui font tout. Un sentiment synesthésique s'accomplit dans le dialogue riche en contraste entre une pauvreté déniée et une richesse fécondée par un fort lien sémantique, visuel, métrique et rythmique. La structure antithétique touche, par conséquent, un dire (la pauvreté, le rien au sens thématique) et un faire (la communication d'une totalité synesthésique au sens poétique).

Antithétique et complémentaire, la structure ambivalente du poème affecte plusieurs strates de langage, créant la texture et la profondeur du poème. La beauté singulière du passage et du poème en son entier tient aussi de la perspective d'éléments contigus qui se nourrissent les uns les autres pour faire jaillir un sens plein de nuances sur les êtres et les choses. Ce procédé de plurilinguisme poétique⁴⁸ complique l'accès au sens du texte, mais exprime au mieux un trop-plein de pertinence. Le poète peut ainsi évoquer en peu de mots les contradictions des discours de l'Histoire, comme il peut esquisser le caractère « divers et ondoyant » de la nature et de l'homme. Baudelairien, montaignien ou lucrécien, l'universalisme du vers césairien génère postures et sentiments telles la compassion morale, la responsabilité éthique et la jubilation esthétique. Texte de plaisir et de jouissance,

47 Longin, *Du sublime*, traduit du grec, présenté et annoté par Jackie Pigeaud, Paris, Rivage poche / Petite bibliothèque, 1991.

48 La théorie de Bakhtine s'applique *a priori* au roman, qui peut contenir en lui tous les genres. Or nous l'appliquons ici au poème, que nous considérons, de fait, comme un texte contenant le carnet, la poésie, l'essai, la prose, le vers et même le théâtre (vu les mises en scène du « je » en plusieurs instances).

dirait Barthes. Ce dernier définit le texte de plaisir comme une série de codes générant des ruptures. Il le fait, curieusement, à la manière d'une note prise dans un carnet, du fait d'idées critiques apposées et juxtaposées au gré du sens :

Sade : le plaisir de lecture vient évidemment de certaines ruptures (ou de certaines collusions) : des codes antipathiques (le noble et le trivial, par exemple) entrent en contact ; des néologismes pompeux et dérisoires sont créés ; des messages viennent se mouler dans des phrases si pures qu'on les prendrait pour des exemples de grammaire. Comme dit la théorie du texte : la langue est redistribuée. Or cette redistribution se fait toujours par coupure⁴⁹.

Dans *Cahier d'un retour au pays natal*, une redistribution de la langue s'opère par négations et affirmations successives de « codes » antinomiques et complémentaires entre le haut et le bas, le simple et le complexe, le rien et le tout, le soleil et l'ombre, bref, entre tout ce qui compose le réseau d'images⁵⁰ qui s'y déploie. Et si « des messages viennent se mouler dans des phrases si pures qu'on les prendrait pour des exemples de grammaire », Césaire aime aussi se mouvoir dans l'impur pour en tirer « la succulence des fruits » (C, 50). En ce sens, il pratique un langage hors langage. À Barthes de poser la question suivante avant d'y répondre : « Comment un texte, qui est du langage, peut-il être hors des langages ? [...] Comment le texte peut-il "se tirer" de la guerre des fictions, des sociolectes ? — Par un travail progressif d'exténuation⁵¹. » Maints passages de *Cahier d'un retour au pays natal* illustrent ce travail d'extinction progressive de l'être. Lorsque, par l'énumération, le poète fait l'inventaire inventif des supplices de l'esclave autrefois autorisés par le *Code noir*⁵², la mort lente de l'esclave peut se lire dans le rétrécissement visuel de la strophe⁵³.

Conclusion

Poésie engagée refusant le larbinisme de l'homme antillais, la langue de Césaire

subvertit l'ordonnancement de l'universalisme assimilationniste : elle est le reflux sauvage de l'archéologie du temps de l'esclavage dans la modernité antillaise ; elle est la réémergence des couches géologiques latentes dans la géographie mentale des Antillais⁵⁴.

49 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 13.

50 Voir, pour le système d'images césairien, Keith Louis Walker, *La Cohésion poétique de l'œuvre césairienne*, Paris, J.-M. Place, 1979 ; et Justin Bisanswa, *art. cit.*

51 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 43.

52 Le *Code noir* est l'édit de 1685 de Louis XIV qui légifère sur la pratique de l'esclavage dans les colonies françaises d'outre-mer. Il jette une lumière crue sur la condition des Noirs asservis dans les colonies. Je tiens à exprimer toute ma gratitude au professeur Réal Ouellet, qui m'a fait don tout récemment de livres précieux et diversifiés sur les Antilles, dont le *Code noir* ([Louis XIV], *Le Code noir*, introduction et notes de Robert Chesnais, Paris, L'esprit frappeur, 1998).

53 Voir C, 53.

54 Jean Bernabé, « Les littératures d'expression française », dans *Césaire et le surréalisme de l'Occident*, cité par Maryse Condé, *op. cit.*, p. 54.

Contre l'attitude assimilationniste, le poète crie en lettres capitales : « ASSEZ DE CE SCANDALE ! » (C, 32) Mais le pragmatisme social de *Cahier d'un retour au pays natal* dépasse le cadre strictement géographique des Antilles pour tendre vers l'universel. Comme les œuvres majeures du temps qui contiennent le monde en elles, une Weltliteratur, dirait Goethe, le poème de Césaire s'adresse à tous les lecteurs, à toutes les époques, même si sont exprimées dans le texte des réalités contingentes et circonstancielles assimilables à un lieu et à une époque donnés⁵⁵. Épique, le « je » césairien navigue entre les époques, les continents, les civilisations, autre preuve d'une universalité inscrite dans le texte. Il parle tous les langages et les sociolectes pour forger un hors-langage. Le processus dialectique de *Cahier d'un retour au pays natal* suit une phase de décomposition et de recomposition de l'identité asservie puis libérée. Il passe aussi par des phases de démultiplication du « je » en figures charriant les discours d'époque en vue de les jauger, de s'en distancier, de les sublimer. Césaire crée en ce sens une poésie singulièrement moderne. Sa modernité est la même que chez les romanciers africains, définie par Justin Bisanswa comme une triple expérience : « Expérience d'un sujet aux prises avec un langage, d'un discours aux prises avec une Histoire, d'une autonomie conjuguée avec un affrontement aux événements du présent⁵⁶. »

Le plurilinguisme de l'œuvre fait du poète un personnage total, jouant la dramaturgie de l'histoire au moyen d'une mise en scène des discours, des personnages et du langage. On peut dire, à ce stade, que l'art figure le réel et l'histoire comme il libère l'homme au moyen d'un texte soucieux de dire la nature complexe des êtres et des choses. Le voyage imaginaire en terre natale est parti d'un cahier devenu grand en passant par tous les modes du carnet : carnet de notes et de brouillon, carnet de route et de voyage, carnet de doléances. Comme les essayistes Antonin Artaud ou Frantz Fanon, Aimé Césaire a choisi la lance et les mots pour redire les maux d'une histoire antillaise sous forme de lambeaux. La fonction du langage césairien, doté de projectiles et d'« armes miraculeuses⁵⁷ », n'est-elle pas celle d'un

55 Phénomène que Baudelaire qualifie de « modernité » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, 2, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard [Bibliothèque de la Pléiade], 1976). « La notion de modernité (que j'emprunte à Baudelaire) dit que celle-ci n'est pas une époque de l'art — À chaque époque sa modernité — mais pointe la double irréductibilité de l'œuvre d'art à la beauté absolue comme à la représentation immédiate du monde contingent » (Olga Hel-Bongo et Morgan Faulkner, « Présentation », dans Olga Hel-Bongo et Morgan Faulkner [dir.], *Roman francophone et modernité*, Paris, Riveneuve éditions [Itinéraires francophones], 2016, p. 9). Toute la dynamique de *Cahier d'un retour au pays natal* fonde, en effet, sa littérature sur un principe de rupture, et confère au discours poétique, sous quelque forme qu'il prenne, le pouvoir non seulement de restaurer l'unité perdue du monde, mais de réagir aux sollicitations de l'histoire en fonction de la position que le sujet y occupe. Césaire s'efforce aussi de concilier l'indépendance revendiquée de la chose poétique et son articulation à la sphère sociale, selon une logique contradictoire avec laquelle toutes les poétiques devront compter, y compris dans le refus ou la réaction, comme j'ai tenté de le montrer dans l'article.

56 Justin K. Bisanswa, « Présentation », *Présence francophone*, n° 78 (« Scénographies romanesques africaines de la modernité », 2012), p. 8.

57 Aimé Césaire, *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard (Poésie), 1970.

alchimiste, capable de fondre la matière pour en forger une autre faite d'or et de bronze, de boue et de lumière⁵⁸ ? La critique et le poète lui-même ont vu juste en disant de l'œuvre qu'elle sortait tout droit de l'« athanor d'un alchimiste⁵⁹ », sinon de la bouche d'un démiurge.

Et je lui dirais encore :

« Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont
point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui
s'affaissent au cachot du désespoir ». (C, 22)

58 Voir Justin Bisanswa, « Aimé Césaire entre métaphore et oxymore. La boue et l'or », *art. cit.*
59 [Collectif], *op. cit.*

Références

- [COLLECTIF], *Aimé Césaire ou l'Atbanor d'un alchimiste. Actes du premier Colloque international sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire* (Paris, 21-23 novembre 1985), Paris, Éditions caribéennes, 1987.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- , *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.
- BALMONT, Michel, « Lexique du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire » [en ligne] [<http://michel.balmont.free.fr/pedago/cesaire.html>].
- BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes. 2*, édition établie par Claude Pichois, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976.
- BISANSWA, Justin, « Aimé Césaire entre métaphore et oxymore. La boue et l'or », *Présence africaine*, vol. 178, n° 2 (2008), p. 158-176.
- , « Présentation », *Présence francophone*, n° 78 (« Scénographies romanesques africaines de la modernité », 2012), p. 5-14.
- BRETON, André, « Préface à l'édition de 1947 », dans Aimé CÉSAIRE, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine / Guérin littérature, 1990, p. 83-93.
- CAILLER, Bernadette, « “Crevasse”, métaphore vive du texte. Réflexions sur un poème de *Moi, laminaire* », dans [Collectif], *Aimé Césaire ou l'Atbanor d'un alchimiste. Actes du premier Colloque international sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire* (Paris, 21-23 novembre 1985), Paris, Éditions caribéennes, 1987, p. 97-102.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine / Guérin littérature, 1990.
- , *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 2011 [1955].
- , *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard (Poésie), 1970.
- CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.
- COMBE, Dominique, *Aimé Césaire. Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- CONDÉ, Maryse, *Cahier d'un retour au pays natal, Césaire : analyse critique*, Paris, Hatier, 1978.
- DAILLY, Christophe, « Conceptualisation de la négritude dans le *Cahier* », dans [Institut de littérature et d'esthétique négro-africaines (Abidjan)], *Essai sur Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire. Séminaire de l'ILENA* (Abidjan 1972), Abidjan / Dakar / Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines (La Girafe), 1985, p. 43-55.
- DIOP, Papa Samba, *La Poésie d'Aimé Césaire. Propositions de lecture. Accompagnés d'un lexique de l'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 2010.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

- DUPERRAY, Annick, « Préface », dans Henry JAMES, *Carnets*, édition établie par Annick Duperray, Paris, Gallimard, 2016, p. 7-33.
- FONKOUA, Romuald, *Aimé Césaire : 1913-2008*, Paris, Perrin, 2008.
- FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GIDE, André, *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009.
- HEL-BONGO, Olga, « V. Y. Mudimbe : *Cheminements. Carnets de Berlin (avril-juin 1999)* », *Vienna Journal of African Studies*, n^o 17 (2009), p. 155-161.
- HEL-BONGO, Olga et Morgan FAULKNER (dir.), *Roman francophone et modernité*, Paris, Riveneuve éditions (Itinéraires francophones), 2016.
- , « Présentation », dans Olga HEL-BONGO et Morgan FAULKNER (dir.), *Roman francophone et modernité*, Paris, Riveneuve éditions (Itinéraires francophones), 2016, p. 9-17.
- HOUNTONDJI, Victor M., *Le Cahier d'Aimé Césaire. Événement littéraire et facteur de révolution. Essai*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- JAMES, Henry, *Carnets*, édition établie par Annick Duperray, Paris, Gallimard, 2016.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les Actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement*, Paris, Nathan, 2001.
- KESTELOOT, Lilyan, *Comprendre Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*, Issy-les-Moulineaux, Éditions Saint-Paul, 1982.
- LONGIN, *Du sublime*, traduit du grec, présenté et annoté par Jackie Pigeaud, Paris, Rivage poche / Petite bibliothèque, 1991.
- [LOUIS XIV], *Le Code noir*, introduction et notes de Robert Chesnais, Paris, L'esprit frappeur, 1998.
- MALELA, Buata, *Aimé Césaire : « le fil et la trame ». Critique et figuration de la colonialité du pouvoir*, Paris, Anibwé, 2009.
- , *Les Écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, 2008.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie générale française (Les usuels de poche), 1992.
- MUDIMBE, Vumbi Yoka, *Carnets d'Amérique. Septembre-novembre 1974*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1976.
- , *Cheminements. Carnets de Berlin (avril-juin 1999)*, Québec, Humanitas, 2006.
- PALCY, Euzhan, *Aimé Césaire. Une parole pour le XXI^e siècle*, France, 1994-2006, coffret de 3 DVD : 1^{re} partie : « L'île veilleuse », 2^e partie : « Au rendez-vous de la conquête » ; 3^e partie : « La force de regarder demain ».
- SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.
- TOUMSON, Roger, « Une expérience des limites. L'épreuve du langage poétique chez Aimé Césaire. Le système métaphorique d'Aimé Césaire », dans [Collectif], *Aimé Césaire ou l'athanor d'un alchimiste. Actes du premier Colloque international sur l'œuvre littéraire d'Aimé Césaire* (Paris, 21-23 novembre 1985), Paris, Éditions caribéennes, 1987, p. 115-120.

- WALKER, Keith Louis, *La Cohésion poétique de l'œuvre césairienne*, Paris, J.-M. Place, 1979.
- WONDJI, Christophe, « Le monde d'Aimé Césaire à l'époque du *Cahier* », dans [Institut de littérature et d'esthétique négro-africaines (Abidjan)], *Essai sur Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire. Séminaire de l'ILENA* (Abidjan 1972), Abidjan / Dakar / Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines (La Girafe), 1985, p. 15-39.
- ZAOUROU, B. Zadi et Nadia KUMASSI, « La métaphore dans le *Cahier d'un retour au pays natal* », dans [Institut de littérature et d'esthétique négro-africaines (Abidjan)], *Essai sur Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire. Séminaire de l'ILENA* (Abidjan 1972), Abidjan / Dakar / Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines (La Girafe), 1985, p. 79-92.



Créer une forme de l'informe : *Le Poids du monde* de Peter Handke

ROBERT DION

C'est en vertu d'une investigation de type génétique qu'il est permis de parler du *Poids du monde*¹, le premier livre de Peter Handke à se présenter tel le fruit d'une écriture journalière et discontinue, comme d'un carnet. La page de titre indique en effet en sous-titre « Un journal² », et la datation des entrées³ semble bien confirmer que nous avons affaire à ce que l'on appelle, communément, un journal — peut-être pas un journal intime ni personnel, mais un journal tout de même⁴. Si toutefois l'on s'avise, par une curiosité de généticien, de la présentation

1 Peter Handke, *Le Poids du monde. Un journal (novembre 1975-mars 1977)*, Paris, Gallimard (Du monde entier), 1980 [1977]. Les références à cet ouvrage seront désormais appelées par le sigle *PDM* et le folio, entre parenthèses.

2 Ce faisant, la traduction est fidèle à l'original, qui indique *Ein Journal*. Le *un/ein* est un peu étonnant là où l'on attendrait tout simplement *Journal*. Quant à ce dernier mot, bien qu'il soit usité en allemand, par emprunt au français, il est moins courant que *Tagebuch* et surtout plus connoté littérairement : une jeune personne qui rédige son journal intime parlera de son *Tagebuch* et non de son *Journal*. Selon Ulrich Wesche, le caractère plus apersonnel de *Journal* expliquerait la prédilection de Handke (Ulrich Wesche, « Fragment und Totalität bei Peter Handke », *The German Quarterly*, vol. 62, n° 3 [été 1989], p. 332).

3 D'abord mensuelle entre novembre 1975 et février 1976, la datation devient journalière du 1^{er} mars 1976 jusqu'au 31 octobre 1976, pour ensuite redevenir mensuelle entre novembre 1976 et mars 1977. Se dégage ainsi une structure qui, selon Peter Pütz, contredit l'apparent arbitraire de la forme du journal, les notations regroupées sur une base mensuelle constituant un arc qui va de l'automne 1975 au printemps 1977 et qui enchâsse un arc plus petit, fondé sur une datation jour après jour qui, lui, « va du printemps (le 1^{er} mars 1976) à l'automne (le 31 octobre 1976) » (Peter Pütz, *Peter Handke*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1982, p. 106). D'après Pütz, cette structure indique l'importance de la symétrie et de l'antisymétrie chez Handke en général et dans *Le Poids du monde* en particulier.

4 Manon Auger définit le journal intime comme « un écrit entrepris sans raison autre que celle d'écrire au quotidien et qui, conséquemment, fait de la personne qui tient le journal le fil conducteur » ; quant au journal personnel (ou de circonstances), elle le voit comme « un écrit entrepris à cause du contexte, dans le but de consigner l'évolution d'un événement, d'un moment, d'un fait, etc., faisant du rapport du sujet à l'événement le fil conducteur » (Manon Auger, *Les Journaux intimes et personnels au Québec. Poétique d'un genre littéraire incertain*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal [Nouvelles études québécoises], 2017, p. 35). On verra dans ce qui suit comment le livre de Handke échappe à ces deux définitions.

matérielle des manuscrits, de leur support, on constate que la matière première du livre est tirée de carnets de notes (*Notizbücher*) d'un format toujours inférieur à DIN-A6, soit de 105 mm de largeur sur 148 mm de hauteur⁵, un format très maniable qui se glisse aisément dans la poche. Le fait que ces carnets aient manifestement suivi Handke dans ses pérégrinations et servi à écrire *sur le motif*, ce dont témoignent la calligraphie rapide et les croquis et esquisses de choses vues, contribue à les distinguer à la fois des *cabiers*, d'une taille plus grande et faits pour être posés sur une table, et du journal proprement dit, « écriture du jour » moins en prise sur l'instant et généralement plus substantielle que les quelques notes rapidement jetées sur la page par le carnetiste.

Comme « un journal », par conséquent, suivant le nom de genre apposé sur la couverture, constitué à partir de brèves notations consignées dans des carnets : tel apparaît *Le Poids du monde* dans toute son ambiguïté formelle. Mais ce n'est pas là le seul aspect qui pose problème. Dans une « Notice préliminaire » assimilable à une mise en garde « pour celui que cela concerne », d'après la formule un peu rude de la dédicace qui inaugure le livre, Handke s'emploie en effet à déjouer les attentes qui viennent avec la désignation *journal*. En précisant d'abord que celles des notations qui devaient d'abord servir pour l'élaboration d'œuvres futures ont finalement été écartées pour faire place aux « expériences de conscience qui ne cadraient pas avec [s]on projet » (*PDM*, 9), Handke commence par prendre ses distances par rapport aux carnets de travail, d'esquisses, d'enquêtes, ou aux carnets composites qui « enregistrent pêle-mêle l'éphémère et l'essentiel, événements quotidiens et projets littéraires, fragments de formes ou d'idées⁶ ». À l'opposé de ce type de carnets, il s'agirait, pour l'écrivain autrichien, de noter *tout ce qui n'est pas lié* à l'œuvre en cours pour, à rebours des pratiques communes, revenir à la littérature par la voie du non-littéraire, par ce qui échappe au genre (récit, poésie, roman ou encore journal) et se situe à un niveau inférieur qu'il désigne comme étant celui de la langue (*PDM*, 10). En s'astreignant à « réagir par la langue », à « viv[re] d'abord les choses de la langue » (*PDM*, 10), il vise à la dégager de la gangue de la quotidienneté, des nécessités de la communication et de l'intercompréhension. Par là, marque-t-il, les choses expérimentées par le seul truchement d'une langue « im-médiate », d'une langue réflexe (Handke a recours au terme *Sprachreflex*), se voient « libérées de tout caractère privé et dev[iennent] générales » (*PDM*, 10). Ainsi est contrée l'une des attentes reliées au journal intime ou personnel, qui tient à son caractère en théorie idiosyncrasique. Cette pratique, ou ce genre littéraire, devrait en principe se caractériser par la plus grande singularité, par la particularité cultivée jusque dans ses plus extrêmes raffinements et non par la disparition des circonstances extérieures, d'une part, des déchirements intimes et invisibles d'une

5 Ulrich von Bülow, « Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale », dans Klaus Kastberger et Clemens Özelt (dir.), *Peter Handke. Freiheit des Schreibens, Ordnung der Schrift*, Vienne, Paul Zsolnay Verlag (Profile), 2009, p. 239.

6 Louis Hay, « L'amont de l'écriture », dans Louis Hay (dir.), *Carnets d'écrivains I. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique (Textes et manuscrits), 1990, p. 12.

conscience, de l'autre. C'est pourtant ce qui se produit dans *Le Poids du monde*, qui ne place en son cœur ni l'intériorité d'un être qui s'ausculte lui-même ni les événements qui l'agitent et le transforment, mais bien le « *reportage* », c'est-à-dire la simple transcription d'une conscience au moment même où elle prend vie dans la langue, plutôt que le « récit » construit de cet avènement (*PDM*, 10).

L'entreprise de Handke, sa pratique du carnet, a également ceci de singulier qu'elle ne garde aucune trace des états successifs du texte, comme chez Francis Ponge notamment⁷, et qu'elle est d'emblée vouée à la publication, ce qui n'était pas le cas, au début tout au moins, chez un écrivain comme André Major, pour ne donner que ce seul exemple⁸. Ainsi, les éventuels tâtonnements de l'écriture handkéenne ne sont donnés à lire ni dans la version publiée ni même dans les carnets eux-mêmes. Comme l'indique Ulrich von Bülow, Handke « ne note que ce qui lui apparaît littérairement formulable et aussi, le cas échéant, publiable⁹ ». D'où, sans doute, le très court délai entre la rédaction et la publication. Par ailleurs, les cinq livres de journaux couvrant la période 1975-1990¹⁰ opèrent une sélection radicale parmi la masse des carnets existants (soixante-six pour toute la période), révélant, toujours selon von Bülow, une intention claire, présente dès l'origine, de ne retenir que des entrées qui répondent à des critères stylistiques et compositionnels précis et qui manifestent le souci de donner une image représentative des divers types de notations qui remplissent les *Notizbücher*¹¹. Cette volonté de construire, dès l'étape de la rédaction, un ensemble « achevable » et publiable est révélatrice du statut de ce que j'appellerai désormais le « carnet-journal¹² » chez Handke, qui en fait un usage comparable à celui, par exemple, d'un Philippe Jaccottet, ce dernier étant,

7 Voir Jacinthe Martel, « Une fenêtre éclairée d'une chandelle », *Archives et carnets d'écrivains*, Québec, Éditions Nota bene, 2007.

8 Chez Major, on le sait, la publication des premiers carnets, dans *Le Sourire d'Anton* (Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001), ne constitue en aucune façon une mise à disposition de l'archive, et l'écrivain a beaucoup hésité quant à la présentation définitive du texte, conservant finalement la datation, mais opérant « un toilettage stylistique » et renonçant à publier « les notes qu'[il] aurai[t] été tenté de dénaturer » (André Major, « De la fiction aux carnets [petite histoire d'une dérouté] », dans Jacinthe Martel [dir.], *Les Marges de l'œuvre*, Québec, Éditions Nota bene [Séminaires], 2012, p. 151).

9 « *Er [Handke] notiert nur, was ihm literarisch formulierbar und gegebenenfalls auch publizierbar erschien* » (von Bülow, *art. cit.*, p. 240). C'est moi qui ai traduit la citation qui, pour des raisons de fluidité de lecture, figure en français dans le corps du texte ; je ferai toujours ainsi et je donnerai toujours l'original allemand en note.

10 *Das Gewicht der Welt (Le Poids du monde)*, *Die Geschichte des Bleistifts (L'Histoire du crayon)*, *Phantasien der Wiederholung (Images du recommencement)*, *Am Felsenfenster morgens (À ma fenêtre le matin)* et *Gestern unterwegs (Hier en chemin)*.

11 Von Bülow, *art. cit.*, p. 241.

12 C'est le terme qui me semble le mieux convenir pour définir *Le Poids du monde*, en ce qu'il rend compte à la fois de l'origine du livre (l'écriture de l'instant sur un support aisément transportable : une « écriture en marche », comme l'écrit Michel Collot à propos d'André du Bouchet [« Les carnets d'André du Bouchet. Une écriture en marche », dans Louis Hay [dir.], *Carnets d'écrivains I. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec, op. cit.*, p. 177-199]) et de sa présentation matérielle imprimée (le sous-titre « Un journal » et le recours à la datation).

d'après François Dumont, « l'un des continuateurs les plus marquants de la pratique des cahiers et carnets pour eux-mêmes et non en tant que discours marginal ou avant-textes¹³ ».

Ainsi, ni « vrai » journal ni carnet préparatoire, ni pièce d'archive ni texte strictement privé, *Le Poids du monde* constitue un livre où s'invente une nouvelle façon de percevoir, d'écrire, de faire œuvre. C'est, en effet, dans ce qui apparaît comme un en deçà de la littérature que semble se situer pour Handke l'avenir de la littérature. Dans les pages qui suivent, je voudrais retracer les linéaments d'un tel programme, au sein de l'œuvre surtout, et dégager les traits généraux de son exécution. Je serai, du même coup, conduit à envisager le rapport au lecteur qu'instaure le carnet-journal, puisqu'une nouvelle littérature implique nécessairement une transformation de l'expérience de lecture de celui qui la reçoit¹⁴.

Contre la littérature

S'il est régulièrement question de l'écriture dans *Le Poids du monde*, la littérature, pour sa part — et l'on ne s'en surprendra guère en considération de la « Notice préliminaire » —, est à peu près absente. Qui plus est, si d'aventure Handke la mentionne, c'est presque toujours pour la dénigrer. « Danger essentiel de l'écriture : devenir littéraire » (*PDM*, 173)¹⁵, note-t-il le 27 mai 1976. Bien sûr, la littérature, ou plutôt ce qui est connu et considéré comme tel, ne disparaît pas complètement du journal, tant les références, les lectures évoquées demeurent, pour l'essentiel, littéraires. S'il refuse la littérature, le diariste n'en reste pas moins accaparé par elle, et au premier chef, dans *Le Poids du monde*, par l'icône absolue du panthéon germanique, Goethe¹⁶. Quelques allusions aux *Affinités électives* courent ainsi dans le carnet-journal ; le *Voyage en Italie* y est en outre cité sans autre commentaire, comme si tout s'y voyait, déjà, idéalement exprimé (*PDM*, 265). D'autres écrivains, tels Katherine Mansfield, Marcel Proust, Wolf Biermann, Bertholt Brecht, Franz Kafka, Walter Benjamin ou Heimito von Doderer se voient aussi convoqués ici et là. Les raisons en sont multiples et variées, allant dans le sens de la valorisation comme

13 François Dumont, « Pratiques du cahier chez Saint-Denys Garneau », *Études françaises*, vol. 48, n° 2 (2012), p. 61.

14 Comme l'écrit Sandra Frieden, « *Handke's journal*, [...] while participating in the currently popular trends of revision, distances itself from other Tagebücher of the decade in its re-shaping of the reader's experience of the genre and in its transformation of the genre itself » (Sandra Frieden, *Autobiography : Self into Form. German-Language Autobiographical Writings of the 1970's*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang [Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte], 1983, p. 172). L'importance du rapport au lecteur est suggérée dès le prière d'insérer de l'édition française originale rédigé par le traducteur, George-Arthur Goldschmidt : « Contrairement à l'usage, le lecteur ne se voit pas donner de leçons, il n'est pas écrasé par la rhétorique ou par l'autorité littéraire, mais simplement ramené à lui-même par une écriture comme issue de lui et qu'il reconnaît, au point d'avoir l'illusion de pouvoir être l'auteur de ce qu'il lit » (*PDM*, n. p.).

15 Ou en plus acerbe : « L'inconvénient de la grande littérature, c'est que n'importe quel trou-du-cul peut s'identifier à elle » (*PDM*, 67).

16 Le dialogue avec Goethe se verra encore plus étroitement noué dans le deuxième carnet-journal de Handke, *L'Histoire du crayon*, Paris, Gallimard (Du monde entier), 1987 [1982].

de la dépréciation. Handke rejette entre autres l'attitude politique de Biermann (*PDM*, 222) — inscrivant de la sorte ses considérations dans l'actualité¹⁷, fût-ce de très discrète manière —, déplore le caractère insuffisant du didactisme de Brecht¹⁸, s'oppose au caractère bourgeois de la mémoire célébrée par Proust et Benjamin (*PDM*, 88), alors qu'il loue les descriptions du journal de Kafka (*PDM*, 91), applique à sa personne une citation de Mansfield (*PDM*, 65) et même certains traits du Melzer de Doderer (*PDM*, 229, 231)¹⁹, etc.

Malgré cette omniprésence de la littérature à titre d'univers de référence, *Le Poids du monde* n'est pas un carnet-journal *littéraire* à la manière de *L'Histoire du crayon*, par exemple, où Handke commente de plus près les auteurs aimés — Goethe derechef, et d'autres —, et dont la nature s'apparente à celle du carnet de travail accompagnant les œuvres en gestation²⁰. Ce sont bien plutôt des témoins synecdochiques du littéraire qui s'y manifestent sporadiquement : la fiction, l'imaginaire, la description, l'épique, le mot à mot, tout spécialement. Rejetées dès *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972) [J'habite une tour d'ivoire]²¹, la fiction et l'imagination sont réintégrées dans *Le Poids du monde* sous une autre forme. Mais il ne s'agit plus tant d'inventer des histoires fictives que de simplement se tourner vers les autres qui, en soi et pour soi, sont déjà fiction (*PDM*, 160) ou encore d'intégrer à l'écriture, indifféremment, « tous les personnages de [s]on passé,

17 En 1976, le poète et auteur-compositeur est-allemand est déchu de sa citoyenneté et interdit de séjour en RDA ; il s'installe donc à l'Ouest et devient un symbole de la répression des intellectuels par le régime Honecker. C'est un sujet d'actualité au moment où Handke écrit. Rappelons par ailleurs que l'édition française, comme c'est mentionné à la fin du *Poids du monde*, a subi quelques coupures par rapport à l'édition originale autrichienne et que celles-ci concernent, pour l'essentiel, l'ancrage du livre dans l'actualité. Ne subsistent ainsi que de rares allusions à la situation politique et sociale des années 1970. Déjà, l'édition allemande Suhrkamp de 1979 avait subi des coupes par rapport à la première édition. Et il semble que la traduction américaine, encore plus que la française, ait souffert des cisailles de Handke ; voir à ce propos Fritz König et Jerome Klinkowitz, « The West German and American Editions of Peter Handke's *Das Gewicht der Welt* », *German Studies Review*, vol. 11, n° 2 (mai 1988), p. 255-265.

18 À la fin du journal, Handke dit vouloir « réduire par la pensée les formes didactiques [c'est-à-dire brechtiennes] jusqu'à ce qu'il en résulte les formes mythiques ([s]on écriture) » (*PDM*, 320).

19 Puisque ni le roman ni l'auteur ne sont directement nommés dans le texte, précisons qu'il s'agit du Melzer de *Die Strudlhofstiege oder Melzer und die Tiefe der Jahre*, roman publié en 1951.

20 La composante « journal » s'y atténue du reste avec, entre autres, la disparition de la datation.

21 « *Ich kann in der Literatur keine Geschichte mehr vertragen [...]. Ich bin der Geschichte, der Phantasie einfach überdrüssig. Aber ich habe auch bemerkt, daß es mir in der Literatur eben nicht um die Erfindung und nicht um die Phantasie geht. [...] es geht mehr um die Mitteilung von Erfahrungen, sprachlichen und nicht sprachlichen, und dazu ist es nicht mehr nötig, eine Geschichte zu erfinden* » (Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1972, p. 23-24). Je traduis : « Je ne puis plus supporter, en littérature, aucune histoire désormais [...]. Je suis fatigué des histoires, de l'imagination. Mais j'ai aussi remarqué que je ne suis pas concerné, dans la littérature, par l'invention et par l'imagination. [...] il s'agit davantage d'une transmission d'expériences, langagières et non langagières, et pour cela il n'est plus nécessaire d'inventer une histoire. »

fictif ou réel » (*PDM*, 246)²². Quant à l'imagination, elle réside dans l'attention aiguë accordée aux êtres et aux choses, attention qui pousse, précisément, à « [r]egarder quelque chose jusqu'à se mettre à imaginer » (*PDM*, 169). L'imagination, de fait, n'est pas ce qui incite à décoller du réel, mais, tout au contraire, ce qui en émane quand on s'y plonge durablement — y compris sous la forme du « comme si », c'est-à-dire d'une réalité possible ou « de rechange »²³.

La description ressortit à une même attention au réel, à une même « pénétration poétique du monde » (*PDM*, 96). Quoiqu'elle relève d'un mouvement tout extérieur d'observation, elle n'est coupée ni de l'observateur ni de son intériorité. C'est là l'un des traits particulièrement marquants du *Poids du monde* : la frontière entre extérieur et intérieur y est absolument poreuse, voire abolie. Cela vaut aussi bien pour l'écrivain, qui parfois se cite entre guillemets comme s'il était un autre et qui se désigne tantôt par « je », tantôt par « il », que pour les êtres qu'il côtoie, saisis en focalisation externe, comme il se doit, mais également, de temps à autre, de manière beaucoup plus surprenante, en focalisation interne. Si le doute subsiste au sein d'un fragment comme celui-ci : « Il utilise son esprit absent comme arme de résistance²⁴ » (*PDM*, 18), où le « il », plutôt que de renvoyer à une altérité inconnaissable, pourrait bien être un déguisement du « je » qui se saisit de l'extérieur, l'entrée suivante, en infraction manifeste par rapport aux codes de la narration autodiégétique, se révèle clairement en focalisation interne sur un tiers : « Elle voit un film qu'un homme a fait sur une femme et pense “qu'est-ce qu'il s'imagine celui-là !” » (*PDM*, 22).

C'est dire que la posture énonciative est labile dans *Le Poids du monde* et qu'elle entretient un certain flou autour de la nature du discours tenu par l'énonciateur — notations ? conjectures ? fictions ? — et, plus encore, quant à l'adhésion de ce dernier à son propre discours. Glissement du « je » au « il », autocitation entre guillemets²⁵, description tout extérieure de soi et des autres avec passages subits à l'intériorité : en plus d'instaurer une prise de distance avec l'égotisme du carnet-journal, de tels procédés ont pour effet d'estomper la démarcation entre objectivité et subjectivité, opérant une désassignation-dissociation de soi-même et des autres qui porte à croire que « ce qui m'arrive ne m'est peut-être pas arrivé », que « “je”

22 Dans le fragment d'où est tirée cette citation, Handke introduit, dans une scène de quartier où figurent des passants réels, le personnage de Keuschnig, issu de *L'Heure de la sensation vraie* [*Die Stunde der wahren Empfindung*], Paris, Gallimard, 1977 [1975].

23 Le « comme si » revient constamment dans *Le Poids du monde*, jusqu'à constituer un tic d'écriture. En plus d'ouvrir sur les possibles du réel, il permet de formuler des interprétations sur un mode conjectural. Il déploie ainsi un monde de fictions, dans une optique (kantienne ?) d'élargissement de nos possibilités de connaissance.

24 L'absence de point à la fin de la phrase et du fragment est conforme à la présentation matérielle de l'ouvrage : tous les fragments sont ainsi laissés en suspens, comme s'ils restaient irrémédiablement ouverts.

25 À propos de l'autocitation, Manfred Jurgensen écrit : « *Zitates eines Ich, das sich formfiktional zu einem diarischen Dialogpartner herangebildet hat* » (Manfred Jurgensen, *Handke. Ansätze, Analysen, Anmerkungen*, Berne / Munich, Francke [Queensland Studies in German Language and Literature], 1979, p. 174). Je traduis : « Les citations d'un “je” qui s'est fictionnellement formé comme le partenaire d'un dialogue diaristique. »

n'est peut-être pas "je" », d'où le constat d'Ulrich Greiner : « Il [Handke] est devenu le voyeur de lui-même²⁶. » Une semblable distanciation n'implique pas toutefois une précarisation du sujet : paradoxalement, elle paraît ne pouvoir émaner que d'un sujet se sachant capable de contrer ses propres tendances centrifuges.

Un autre élément littéraire, de manière étonnante, subsiste au sein d'un texte où l'invention d'une littérature nouvelle semble devoir passer par sa *dé-littérisation* : la catégorie de l'épique, qui surgit à intervalles réguliers dans *Le Poids du monde*. On sait que ce mode aristotélicien s'accommode mal de l'individualisme contemporain, sa dimension collective et fondatrice étant peu compatible avec un monde de valeurs dégradées, pour faire ici rapidement écho à Georg Lukács. Du reste, les fragments handkéens, petites monades oscillant entre l'énigmatique et le banal, semblent aux antipodes du grand récit de la mémoire et du mythe. Et pourtant. Vers la fin du carnet-journal, dans une entrée autoréflexive comme il y en a peu dans *Le Poids du monde*, Handke note ceci :

Un coup d'œil sur les carnets de notes et la confiance m'envahit de l'intérieur, depuis le milieu de la poitrine ; sentiment de force par le seul fait qu'à l'intérieur de moi-même il se passe quelque chose de doux (« Mon épopée personnelle », ai-je pensé). (*PDM*, 314)

L'« épopée personnelle » constitue en soi une sorte de contradiction dans les termes. Elle me paraît toutefois renvoyer à deux éléments fondamentaux chez Handke : l'appétit pour le mythe et le refus de l'histoire²⁷.

Antérieur à ce déni de l'histoire, toutefois, il y a, chez l'écrivain autrichien, le refus de raconter *sa* propre histoire sur le mode du récit et particulièrement du récit de mémoire. Aux circonstances et aux événements que les diaristes consignent d'ordinaire et qui se rapportent à la vie intime et extime, Handke préfère les observations fugaces de la vie ordinaire *de tous* ; comme le remarque son traducteur français Georges-Arthur Goldschmidt,

[...] le journal de Handke se met en place très exactement là où une « personnalité » ne se constitue pas dans ce qu'elle a de particulier ou de censément original. Tout se passe comme si les événements notés par Peter Handke étaient toujours ceux qu'il ne retiendrait justement pas s'il voulait parler de lui en tant que Peter Handke. C'est la raison pour laquelle *Le Poids du monde* échappe totalement à la catégorie de la littérature du moi²⁸ [...].

Cette historiographie de l'infime, de l'inaperçu, n'est certes pas de l'histoire, mais elle est peut-être, comme le propose Christoph Eykman, une microhistoire des

26 « *Er [Handke] ist zum Voyeur seiner selbst geworden* » (Ulrich Greiner, *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Munich, Carl Hanser, 1979, p. 96).

27 Du moins, à cette étape précise de son cheminement d'écrivain.

28 Georges-Arthur Goldschmidt, « Peter Handke : un "je" anonyme », *Magazine littéraire*, n^{os} 252-253 (1988), p. 87.

fragments dispersés et invisibles de la vie quotidienne²⁹. Revendiquée *contre* l'histoire qui plaque un sens sur l'individu, lui assigne une place, une origine, qui le définit et le limite, la microhistoire du quotidien figure selon Handke celle qui, aujourd'hui, peut déboucher sur l'épopée et le mythe. Qu'est-ce donc, en effet, que l'épopée pour Handke ? « Le monde devenu descriptible : un sentiment s'associe enfin à un objet (Épopée) » (*PDM*, 101), ou encore « Idée : Quand un mort parviendra-t-il enfin à être de retour, à être de nouveau là ? Ça doit tout de même être possible ! (épopée) » (*PDM*, 108).

En bref, l'épopée est une façon d'habiter pleinement le monde par le sentiment et par la conscience, sinon une manière de le repeupler. Elle tend vers le mythe, vers une écriture en quelque sorte recadrée sur les perceptions originelles, sur une langue à l'état natif délivrée des langages tout faits (langages de l'histoire tragique, de la littérature, de la médecine³⁰, etc.), sur un quotidien purgé des préreprésentations, de ce fait réhabilité et redevenu signifiant :

À la vue des nuages, des champs et des gens dans le paysage : soudain, de nouveau, avec une netteté à vous couper le souffle, derrière l'histoire officielle qui occupe le devant de la scène, cette histoire qui a traversé les siècles, l'histoire de la Passion des gens dans la mort, dans l'humiliation, l'histoire véritable, mon histoire, mon travail. (*PDM*, 218)

Ainsi la véritable histoire — « mon histoire », c'est-à-dire à la fois celle qui est mienne et celle que je choisis de raconter — s'écrit-elle à partir de l'observation des choses et du monde dans leur permanence tranquille, éternelle, en filigrane des tumultes de ce qui porte le nom d'« histoire ». Et le carnet-journal se révèle sans doute pour Handke, si l'on suit Katharina Mommsen, l'unique forme, déstructurée et désordonnée, dans laquelle peut s'écrire cette épopée personnelle, cette histoire de l'individu-dans-le-monde reposant essentiellement sur une expérience au jour le jour de la réalité³¹.

Ce que Handke désire enfin retrouver pour lui-même, c'est la langue qui devrait, en principe, être celle-là même de la littérature et qu'il ne décèle plus

29 Christoph Eykman, « The Literary Diary as a Witness of Man's Historicity : Heinrich Böll, Karl Krolow, Günter Grass and Peter Handke », dans Anna-Teresa Tymieniecka (dir.), *The Existential Coordinates of the Human Condition : Poetic-Epic-Tragic. The Literary Genre*, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1984, p. 256.

30 Parmi les événements de la vie de Handke décelables à la lecture du carnet-journal, il y a un séjour à l'hôpital pour des problèmes cardiaques et un début d'analyse. C'est pourquoi le langage des médecins et de la médecine fait l'objet de plusieurs observations critiques.

31 Katharina Mommsen, « Peter Handke : *Das Gewicht der Welt* — Tagebuch als literarische Form », *Modern Austrian Literature*, vol. 13, n^o 1 (1980), p. 44-45. Ayant noté que la littérature aujourd'hui ignore la grande forme de l'épopée et qu'un auteur d'origine populaire comme Handke ne pourrait guère s'en remettre au roman en tant qu'épopée bourgeoise moderne (Hegel), Mommsen en vient à affirmer que seul le journal serait à même de permettre à l'auteur du *Poids du monde* d'écrire une épopée personnelle. À l'appui de son argument, elle cite un passage du carnet-journal un peu tronqué ; j'en restitue ici même la version française complète : « Comme si la forme, elle aussi, ne reposait pas sur une expérience (de la réalité) ! » (*PDM*, 65)

guère : une langue qui impose continûment sa présence et sa substance, qui affiche une matérialité et une densité telles qu'il soit impossible de deviner le sens de la phrase avant de l'avoir complètement lue ; en somme, dit l'écrivain, « quelque chose que je puisse lire *mot à mot* et non pas de ces phrases qu'on reconnaît au premier coup d'œil et qu'on saute » (*PDM*, 87). Le modèle de cette écriture littéraire idéale et qui n'existe presque plus, ce sont *Les Affinités électives*, où la vision naît d'une langue qui la crée patiemment, qui l'extirpe, « mot à mot », du déjà connu ou de l'insignifiant. Il s'agit en somme pour Handke, selon l'expression de Jurgensen, de tramer « des moments de la langue [qui] sont des moments du monde et des moments du "je"³² ». Ainsi, le but ultime de l'art littéraire, ce n'est pas, ou plus, de provoquer une reconnaissance du réel simplement « opinable », mais de susciter une connaissance inédite de ce qui nous entoure et qu'on ne voit pas assez. À cet égard, l'entrée suivante, par sa tournure peu ou prou conclusive, a valeur de synthèse : « Littérature : trouver les lieux non encore investis par la signification » (*PDM*, 276).

Une forme de formes

Handke a bien marqué, dès sa « Notice préliminaire », sa volonté de se libérer des formes littéraires établies et d'en inventer de nouvelles, fût-ce en pliant le carnet et le journal à de nouveaux usages. *Le Poids du monde* constitue une première mise en œuvre de cette volonté. Ce n'est pas que tout souvenir des formes littéraires classiques (ou même existantes) soit oblitéré. Certains passages s'apparentent ainsi à des maximes ou à des aphorismes (« "Maxime" : enferme solidement en toi tes opinions jusqu'à ce qu'elles disparaissent » [*PDM*, 307])³³, à des choses vues, à des fragments d'autobiographie, à des scènes plus ou moins fictives, etc. Mais il est vrai que le souvenir des formes, quand il est présent, a souvent quelque chose de gauchi : l'autoanalyse autobiographique, par exemple, lorsqu'elle est déployée, peut devenir à ce point byzantine qu'elle se perd en ratiocinations ; quand survient quelque élan rhétorique, il est aussitôt stoppé ou remis en question ; le récit d'événements est vite mis à distance et son point d'origine, par l'oscillation entre « je » et « il », la plupart du temps effacé ; les définitions cultivent le paradoxe ; etc. L'enchaînement du texte et sa capacité de se développer sont également empêchés. Et s'il y a certainement, comme l'indiquait Roland Barthes à peu près à l'époque où s'élaborait *Le Poids du monde*, un plaisir, lié au fragment, de commencer et de finir souvent, il y a peut-être aussi dans la pratique fragmentaire, comme le confiait Barthes par ailleurs, quelque chose qui rend possible et qui autorise l'écriture de soi, l'écriture personnelle. Dans un fragment de son *Roland Barthes par Roland Barthes*, le sémiologue lâchait nonchalamment ceci :

32 « *Augenblicke der Sprache sind Augenblicke der Welt und Augenblicke des Ich* » (Manfred Jurgensen, *op. cit.*, p. 184).

33 Mais aussi à ce que j'appellerais de « fausses généralités » : « Être pris d'impatience pour quelqu'un : parce que je ne le regarde pas faire » (*PDM*, 14).

Sous l'alibi de la dissertation détruite, on en vient à la pratique régulière du fragment ; puis du fragment, on glisse au « journal ». Dès lors le but de tout ceci n'est-il pas de se donner le droit d'écrire un « journal »³⁴ ?

Cela dit, le carnet-journal, sans doute *a priori* moins « honteux » chez Handke que chez le Barthes de l'ère structurale (finissante), ne semble pas représenter pour l'écrivain autrichien une forme (pré-)déterminée ni même une forme de l'informe, de l'absence de forme, mais bien plutôt une forme de toutes les formes, qui permet d'accueillir et d'agencer toutes les formes. Car si l'on assiste à une déliaison-délinéarisation, voire à une déshierarchisation du propos issues de la fragmentation d'un livre qui, refusant la continuité, le développement hypotaxique, ne cesse de se recommencer sans qu'on puisse à coup sûr estimer que tel passage est plus important que tel autre³⁵, cela ne veut pas dire que la composition repose sur un arbitraire total, sur une pure contiguïté « parataxique ». On l'a dit, Handke a agencé *Le Poids du monde* avec un souci de sélectionner et d'organiser des notations de toute nature ; en outre, on peut reconnaître çà et là des séquences quasi narratives qui ordonnent un certain nombre de fragments (en général non strictement contigus) : récit d'une relation réticente avec une femme (*PDM*, 42-43) ; évocation en pointillés de la peur de la mort et des maux physiques avant l'épisode du séjour à l'hôpital (*PDM*, 76-78) ; récit de l'hôpital (*PDM*, 80-102) ; allusions aux séances chez l'analyste (*PDM*, 150-152), aux vacances au bord de la mer (*PDM*, 196-199), et ainsi de suite. La disposition, à l'intérieur de ces séquences plus ou moins narratives comme à l'échelle de tout le livre, obéit manifestement à une structure contrapuntique assez lâche : les divers fils de la composition (narrations, mais également impressions, énoncés de savoir, observations, passages autoréflexifs, notations autobiographiques, etc.) plongent et resurgissent au sein d'une trame qui en dévoile, en surface, le dessin chamarré.

Le Poids du monde est donc ainsi fait qu'il n'impose pas d'emblée un propos et qu'on peine à saisir le dessein — ou le *dessin*, pour reprendre la métaphore que je viens tout juste de risquer — ayant présidé à la sélection des notations qui le composent. Au-delà des séquences narratives qui se relaient pour tracer, en filigrane et par intermittence, une courbe ordonnant la matière retenue parmi celle des carnets de la période de novembre 1975 à mars 1977³⁶, Katharina Mommsen définit néanmoins une cohérence globale qui tient à ce que l'ensemble du livre serait un *Krisentagebuch*, c'est-à-dire un « journal de crise(s) »³⁷. Elle écrit ainsi :

34 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes. Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, t. 3, 1995 [1975], p. 167.

35 Thomas Frick, « *The Weight of the World* by Peter Handke », *The Threepenny Review*, n° 22 (été 1985), p. 12-13.

36 Carsten Zelle note que cette courbe, faite d'abattements et de sursauts, suit celle des saisons et qu'elle débouche, au printemps sur lequel s'interrompt le carnet-journal, sur une catharsis (Carsten Zelle, « *Parteinahme für die Dinge. Peter Handkes Poetik einer literarischen Phänomenologie [am Beispiel seiner Journale, 1975-1982]* », *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 97, n° 1 [2003], p. 110).

37 Katharina Mommsen, *art. cit.*, p. 36-37.

Presque tout au long, il est question de moments existentiels, c'est-à-dire d'instantanés dans lesquels — dans la perspective de l'auteur — tout ce qui l'entoure disparaît, où le contenu expérientiel pèse de son tout poids et devient lourd³⁸.

Si parfois la trajectoire narrative se perd quand même sous une masse d'observations qui semblent ne pas concerner directement Handke, il reste que ce qui rassemble ces notations et leur donne une cohérence, toujours d'après Mommsen, c'est qu'elles représentent chacune un moment où se fait sentir pour l'écrivain le « poids du monde³⁹ », de sorte que, peut-être davantage que le compte rendu d'une crise individuelle, le carnet-journal se révèle en fin de compte tel « *eine Art Krankenjournal der Welt*⁴⁰ », « une sorte de journal de maladie du monde ». Ce dernier aspect paraît en tout cas motiver le titre qui coiffe l'ensemble pourtant résolument disparate du carnet-journal.

Le lecteur dans le texte

Le lecteur d'un journal s'attend à voir se dérouler devant lui, au fil d'un temps scandé par les entrées successives, les aléas d'une intimité ou, à tout le moins, le cours des événements d'une vie. Le lecteur d'un carnet, pour sa part, souhaite avoir accès aux coulisses d'une œuvre, à des esquisses ou à des éclats de textes, d'idées, de sensations. Mais à quoi peut donc s'attendre celui qui entame *Le Poids du monde* ? Ou plutôt, autre façon de poser la même question : à quel lecteur Handke s'adresse-t-il ? Le carnet-journal de l'écrivain autrichien semble offrir l'expérience, potentiellement frustrante pour l'amateur de littérature dite « intime », d'une subjectivité qui, quoique parfois dissimulée, par la troisième personne notamment, se creuse jusqu'à l'objectivité dépersonnalisante. Pour le dire autrement, il offre l'expérience d'un narcissisme poussé à un point tel qu'il finit, prétend Handke, par déboucher sur l'observation des autres :

Le mythe de Narcisse : et si c'était, précisément, de regarder longtemps, attentivement sa propre image dans le miroir (et dans un sens plus large : regarder les choses qu'on a fabriquées soi-même) qui donnait la force et la disponibilité nécessaires pour regarder, longtemps, sans broncher, profondément les autres ? (PDM, 239)

En définitive, *Le Poids du monde* ne rapporte pas l'histoire par fragments d'une personne qui se donne en pâture au lecteur, mais les moments successifs d'une subjectivité partagée. Pour le dire comme Thomas F. Barry, « [i]he sphere of private, autobiographical writing is [...] pushed to its limits in such a way that it

38 « Fast durchweg geht es um existentielle Momente, das heißt Augenblicke, in denen — aus der Perspektive des Autors — alles Periphere verschwindet, wo der Erlebnisgehalt schwer und eigengewichtig wird » (ibid., p. 37).

39 Katharina Mommsen, *art. cit.*, p. 37. Selon Zelle, l'expression « poids du monde » aurait été empruntée par Handke au Sartre de *L'Être et le Néant* (Carsten Zelle, *art. cit.*, p. 104, n. 17).

40 Katharina Mommsen, *art. cit.*, p. 38.

*become a public document of everyone's subjectivity*⁴¹ ». Le renoncement à la plupart des repères contextuels situant le lieu et l'origine de l'écriture, le creusement vers des zones de soi où ne subsiste plus rien d'individuel : telles sont les conditions que s'impose Handke pour parvenir à exhausser cette « subjectivité de tous ». Une telle subjectivité, on s'en doute, parvient difficilement à s'inscrire dans une histoire, qu'elle soit personnelle ou collective. Elle est davantage une somme de moments qui, parce qu'ils se relaient dans le temps et dans l'écriture, tendent cependant vers une totalisation, vers un récit, fût-il en pointillés, en même temps qu'ils revendiquent leur caractère fragmentaire.

Dans l'article que je viens de citer, Barry évoque une lettre tout à fait intéressante que Handke a envoyée aux premiers éditeurs du *Poids du monde* ; il y est mentionné que son livre représente une espèce de copier-coller à partir duquel tout un chacun peut assembler ou construire l'arc de sa propre vie⁴². Dans l'esprit de l'écrivain, le lecteur est donc « sollicité » directement par le carnet-journal, comme si étaient jetés là les matériaux lui permettant de se constituer une narration propre, dans une espèce de *lire-écrire* assez similaire à celui de Handke lui-même, qui consiste à être simultanément à l'affût de ses perceptions et déjà engagé dans leur écriture (car, pour que la langue soit pur réflexe, il faut, évidemment, faire aussi vite que possible). Mais cette similitude des positions est une fausse impression. J'ai déjà signalé à quel point *Le Poids du monde* condensait et reconfigurait la matière comprise dans les carnets de notes. À partir de l'édition définitive allemande du carnet-journal, Carsten Zelle a par exemple montré⁴³ comment le fragment « *Die Vögel fliegen im Morgengrauen schräg am Fenster vorbei wie fallende Herbstblätter (Verwechslung im Aufwachen)* »⁴⁴ constitue le résultat de la compression de trois notations contiguës — de trois *Sprachreflexen* — plus développées dans le carnet de notes original⁴⁵. Des phrases un peu embarrassées deviennent ainsi une sorte de haïku parfaitement calibré, c'est-à-dire un passage très nettement *littérisé*. Évidemment, le lecteur n'a pas accès à cette fabrique du texte et, comme le signale Zelle, ce qui « l'avait tant impressionné comme un exemple de la faculté d'attention immédiate de Handke se disloque, après un examen philologique de sa genèse, en trois éléments séparés »⁴⁶. Du coup, il n'y a plus d'égalité possible entre le lecteur et Handke : l'expérience du premier, qui n'a accès qu'à la version définitive du texte,

41 Thomas F. Barry, « Text as Life / Life as Text : Handke's Non-Fiction », dans David N. Coury et Frank Pilipp (dir.), *The Works of Peter Handke. International Perspectives*, Riverside, Ariadne Press, 2005, p. 291.

42 *Ibid.*, p. 300.

43 Dans Carsten Zelle, *art. cit.*, p. 114.

44 La traduction française de Goldschmidt est : « Les oiseaux passent à l'oblique devant la fenêtre, dans le matin gris, comme des feuilles d'automne qui tombent (confusion au réveil) » (*PDM*, 38).

45 De plus, la parenthèse « *Verwechslung im Aufwachen* » (« confusion au réveil ») a été ajoutée à l'étape de la constitution du livre.

46 « [...] *der den Interpreten als Beispiel von Handkes unmittelbarer Aufmerksamkeit so beeindruckt hatte, fällt im philologischen Nachvollzug seiner Genese in drei Elemente auseinander* » (Carsten Zelle, *art. cit.*, p. 114).

ne peut guère en effet correspondre à celle du second. Au vu de cette trop rapide incursion dans la genèse du *Poids du monde*, il apparaît que l'adhésion du lecteur à un texte sciemment littérisé, et qui de ce fait se met en contradiction avec son programme de simple enregistrement réflexe de la langue⁴⁷, se révèle pour le moins problématique.

Avec *Le Poids du monde*, Handke voulait se défaire des contraintes de la forme du récit et trouver une nouvelle voie pour faire œuvre. Or, dans le contexte de la *Neue Subjektivität*, qui a marqué les lettres de langue allemande au cours des années 1970 et qui a conduit à l'éclosion d'une littérature personnelle dont les journaux et carnets publiés ont été l'un des symptômes les plus éclatants⁴⁸, la décision de Handke de se replier sur l'*ego* n'apparaissait nullement inusitée ni isolée : à peu près à la même époque, une autre grande figure des lettres autrichiennes, Thomas Bernhard, se lançait aussi dans l'entreprise autobiographique. Ce repli était d'autant moins étonnant que Handke s'était déjà dépeint en « habitant de la tour d'ivoire » et que, par contraste avec un aréopage d'écrivains progressistes ralliés aux thèses de la littérature engagée dans la mouvance du *Gruppe 47*, son rejet de l'engagement social l'inscrivait déjà parmi les représentants d'une littérature tournée vers les états de conscience et l'intériorité. Si *Le Poids du monde* marque bel et bien un tournant dans l'œuvre de l'écrivain autrichien, comme l'ont noté la plupart des critiques, c'est non seulement parce que l'auteur y renonce à la fiction, fût-elle minimale, mais également parce qu'il y déplace l'attention depuis les choses elles-mêmes vers la perception des choses, et particulièrement des « choses dépourvues de langue » (*PDM*, 35). Cette écriture des perceptions instantanées, sans lien entre elles, jetées dans « la gueule grande ouverte du carnet » (*PDM*, 296), libérées de la forme du récit pour mieux embrasser toutes les formes littéraires et non littéraires, et même l'en deçà des formes, l'élaboration de « [c]es îles de langage gagnées sur le mutisme [qui] se révèlent solides et immuables⁴⁹ », pour citer Wesche, constituent le fondement de ce que cherche à inventer Handke. Nul doute que le carnet-journal représente le cadre idéal pour y parvenir : une semblable pratique de l'entre-deux, qui ruse avec la littérature, s'en appropriant les signes tout en faisant semblant d'en rejeter les usages, qui donne l'illusion de la spontanéité et de la vitesse par un travail pourtant longuement mûri, qui appelle le regard de l'autre, du lecteur, en même temps qu'il s'y refuse et qui ouvre une fenêtre aveugle sur l'archive brute, est sans contredit la seule qui permette à l'écrivain d'acheminer l'expérience vécue, dans ce qu'elle a de plus originel, vers sa propre forme, nette et ferme (*PDM*, 35), en lui conservant néanmoins un certain caractère en apparence informe, indistinct, qui en rappelle les propriétés intrinsèques.

47 *Ibid.*, p. 115.

48 Voir à ce sujet Marcel Lepper, « Notizbücher : Prozessbegleitende Dokumentationen philologischer Arbeit », *Zeitschrift für Germanistik*, nouvelle série, vol. 23, n° 2 (2013), p. 343-358.

49 « Diese der Sprachlosigkeit abgerungenen Sprachinseln stehen fest und endgültig » (Ulrich Wesche, *art. cit.*, p. 330).

Références

- AUGER, Manon, *Les Journaux intimes et personnels au Québec. Poétique d'un genre littéraire incertain*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal (Nouvelles études québécoises), 2017.
- BARRY, Thomas F., « Text as Life / Life as Text : Handke's Non-Fiction », dans David N. COURRY et Frank PILIPP (dir.), *The Works of Peter Handke. International Perspectives*, Riverside, Ariadne Press, 2005, p. 283-309.
- BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes. Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1995 [1975], t. 3, p. 79-249.
- COLLOT, Michel, « Les carnets d'André du Bouchet. Une écriture en marche », dans Louis HAY (dir.), *Carnets d'écrivains I. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique (Textes et manuscrits), 1990, p. 177-199.
- DUMONT, François, « Pratiques du cahier chez Saint-Denys Garneau », *Études françaises*, vol. 48, n^o 2 (2012), p. 51-63.
- EYKMAN, Christoph, « The Literary Diary as a Witness of Man's Historicity : Heinrich Böll, Karl Krolow, Günter Grass and Peter Handke », dans Anna-Teresa TYMIENIECKA (dir.), *The Existential Coordinates of the Human Condition : Poetic-Epic-Tragic. The Literary Genre*, Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1984, p. 249-260.
- FRICK, Thomas, « *The Weight of the World* by Peter Handke », *The Threepenny Review*, n^o 22 (été 1985), p. 12-13.
- FRIEDEN, Sandra, *Autobiography : Self into Form. German-Language Autobiographical Writings of the 1970's*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte), 1983.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, « Peter Handke : un "je" anonyme », *Magazine littéraire*, n^{os} 252-253 (1988), p. 86-87.
- GREINER, Ulrich, *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Munich, Carl Hanser, 1979.
- HANDKE, Peter, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1972.
- , *Le Poids du monde. Un journal (novembre 1975-mars 1977)*, Paris, Gallimard (Du monde entier), 1980 [1977].
- , *L'Heure de la sensation vraie [Die Stunde der wahren Empfindung]*, Paris, Gallimard, 1977 [1975].
- , *L'Histoire du crayon*, Paris, Gallimard (Du monde entier), 1987 [1982].
- HAY, Louis, « L'amont de l'écriture », dans Louis HAY (dir.), *Carnets d'écrivains I. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec*, Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique (Textes et manuscrits), 1990, p. 7-22.
- JURGENSEN, Manfred, *Handke. Ansätze, Analysen, Anmerkungen*, Berne / Munich, Francke (Queensland Studies in German Language and Literature), 1979.

- KÖNIG, Fritz et Jerome KLINKOWITZ, « The West German and American Editions of Peter Handke's *Das Gewicht der Welt* », *German Studies Review*, vol. 11, n° 2 (mai 1988), p. 255-265.
- LEPPER, Marcel, « Notizbücher : Prozessbegleitende Dokumentationen philologischer Arbeit », *Zeitschrift für Germanistik*, nouvelle série, vol. 23, n° 2 (2013), p. 343-358.
- MAJOR, André, *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman. Carnets 1975-1992*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- , « De la fiction aux carnets (petite histoire d'une déroute) », dans Jacinthe MARTEL (dir.), *Les Marges de l'œuvre*, Québec, Éditions Nota bene (Séminaires), 2012, p. 145-154.
- MARTEL, Jacinthe, « Une fenêtre éclairée d'une chandelle », *Archives et carnets d'écrivains*, Québec, Éditions Nota bene, 2007.
- MOMMSEN, Katharina, « Peter Handke : *Das Gewicht der Welt* — Tagebuch als literarische Form », *Modern Austrian Literature*, vol. 13, n° 1 (1980), p. 34-46.
- PÜTZ, Peter, *Peter Handke*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1982.
- VON BüLOW, Ulrich, « Die Tage, die Bücher, die Stifte. Peter Handkes Journale », dans Klaus KASTBERGER et Clemens ÖZELT (dir.), *Peter Handke. Freiheit des Schreibens, Ordnung der Schrift*, Vienne, Paul Zsolnay Verlag (Profile), 2009, p. 237-252.
- WESCHE, Ulrich, « Fragment und Totalität bei Peter Handke », *The German Quarterly*, vol. 62, n° 3 (été 1989), p. 329-334.
- ZELLE, Carsten, « Parteinahme für die Dinge. Peter Handkes Poetik einer literarischen Phänomenologie (am Beispiel seiner Journale, 1975-1982) », *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, vol. 97, n° 1 (2003), p. 99-117.



Le fil du carnet chez André Major

MICHEL BIRON

De tous les écrivains québécois, aucun n'a revendiqué aussi fortement qu'André Major la forme du carnet¹. Pendant longtemps, le romancier, qui était aussi réalisateur d'émissions littéraires à la radio de Radio-Canada, justifiait ce penchant par des raisons pratiques, affirmant manquer de temps pour se consacrer à des entreprises de longue haleine. Or, après son retrait de la vie professionnelle, en 1997, son désaveu de la forme romanesque et sa passion du carnet sont devenus plus explicites encore, résultats non plus de contraintes extérieures, mais d'un choix personnel, mûrement réfléchi. Ce n'est sans doute pas un hasard si André Major commence alors à publier ses carnets d'écrivain sous forme de livres. Ce qui jusque-là constituait une pratique discontinue et quelque peu marginale, subordonnée aux contraintes d'un travail régulier et menée dans l'ombre de projets d'écriture plus ambitieux, ce qui n'était donc qu'un à-côté dans sa vie d'écrivain apparaît de plus en plus, à la faveur de sa retraite, comme le centre de son activité littéraire. Major avait publié ici et là, dans divers périodiques, des fragments de ses carnets, qu'il rédigeait depuis 1975, mais c'est seulement à partir de l'invitation reçue de Pierre Nepveu en mai 2000 pour soumettre un manuscrit au prix de la revue *Études françaises* qu'il décide de les réunir en volumes, moment inaugural d'une pratique qui trouve dès lors un sens différent et acquiert une valeur autonome. « Il faut donc que je me mette sérieusement au travail, au lieu de simplement noter au jour le jour ce que j'observe, sans y donner suite². » Depuis *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman* (2001), Major a fait du carnet sa forme de prédilection, sans le fardeau de l'œuvre à composer, occupant les bords de la littérature comme si ces bords étaient plus libres, plus légers, plus connectés à la vie et à la réalité que le vieux roman. Ce qui s'était écrit au fil du temps, sans souci de cohérence, devient ainsi le fil conducteur de son écriture et de sa vie.

Ce choix ne l'empêche pas de revenir au roman avec *À quoi ça rime ?* (2013), mais c'est pour imaginer le personnage principal, prénommé Antoine comme dans *L'Hiver au cœur* (1987) et *Le Cabochon* (1964), en train de remplir un carnet à

1 André Major, *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman. Carnets 1975-1992*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001 ; *L'Esprit vagabond. Carnets*, Montréal, Boréal, 2007 ; *Prendre le large. Carnets 1995-2000*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2012 ; *L'Œil du hibou. Carnets 2001-2003*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2017.

2 André Major, *Prendre le large*, *op. cit.*, p. 186 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte par l'abréviation *PL*, suivie du numéro de la page.

Lisbonne, puis un autre dans une cabane au nord de Montréal³. On dirait que c'est le roman qui accompagne maintenant la forme devenue dominante des carnets, à laquelle l'auteur s'identifie avec une vigueur qu'il n'a jamais manifestée pour l'art romanesque, malgré son admiration pour de nombreux romanciers, de Flaubert à Faulkner. Il les cite abondamment, commente leur style et leur vision de la littérature, s'intéresse à leur vie, dévore leurs correspondances, mais il ne lui viendrait pas à l'esprit de se mesurer à eux, de les imiter. Il se reconnaît beaucoup plus aisément parmi les auteurs de carnets ou de journaux littéraires, comme Jules Renard, Paul Léautaud, Georges Perros, Witold Gombrowicz ou Cesare Pavese, à qui il emprunte sa morale sur le « métier de vivre », dont il fait un impératif catégorique : « Parce qu'écrire, en aucun cas, ne doit devenir un métier. Notre seul métier, notre devoir même, est d'abord de vivre⁴. » Face au romancier pur comme Proust ou au romancier professionnel comme Simenon, le carnettiste apparaît tel un témoin à la fois maniaque et inconstant qui cherche moins à faire œuvre qu'à élargir la vie par le surcroît d'attention et de détachement que lui donne l'écriture.

L'écrivain a plusieurs fois expliqué son choix de délaisser le roman, « voie royale de l'art littéraire » (SA, 184), pour aller vers cette écriture mineure, résolument mineure, qu'est le carnet. Il évoque sa lassitude et son indifférence croissantes devant « cette forme détournée d'aveu » qu'est le roman, comme si, « gavé de péripéties romanesques » (SA, 184), il cherchait désormais autre chose que l'invention de personnages, la construction d'un monde imaginaire ou le plaisir d'un récit bien mené. Même s'il continue d'être un grand lecteur de romans et même s'il n'abandonne pas complètement la pratique de ce genre, son « adieu au roman » n'est pas une simple formule accrocheuse. Elle correspond à un sentiment profond, d'autant plus significatif que Major s'était imposé dans ses *Histoires de déserteurs* (1974-1976) comme un remarquable romancier réaliste. Son héros, le « déserteur » Momo, avait marqué plusieurs lecteurs de l'époque, comme l'essayiste Pierre Vadeboncoeur qui voyait en lui une sorte de démon inoubliable, terrifiant de vérité⁵. En prenant congé du roman, Major renonce donc à une forme qu'il maîtrisait comme peu d'écrivains québécois l'avaient fait avant lui (on pense à Gabrielle Roy, à André Langevin), la veine réaliste ayant été jusque-là à peu près exclue du canon romanesque québécois. Et sa lassitude vis-à-vis du roman balzacien n'a rien à voir avec la rupture avant-gardiste revendiquée au même moment par des écrivains formalistes, influencés par le Nouveau Roman ou *Tel Quel*. Sa décision de s'orienter vers l'écriture intimiste du carnet ressemblerait davantage à la trajectoire de l'auteur de *Bonheur d'occasion*, qui avait abandonné, elle aussi, le roman de type réaliste pour aller vers des récits à première vue moins ambitieux, plus autobiographiques.

Mais la forme du carnet se distingue assez nettement chez Major de l'autobiographie, dont il se méfie autant sinon davantage que du roman. Il ne tient pas à parler de lui, sauf à travers les autres, surtout les écrivains qu'il a fréquentés

3 André Major, *À quoi ça rime ?*, Montréal, Boréal, 2013.

4 André Major, *Le Sourire d'Anton*, op. cit., p. 207 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte par l'abréviation SA, suivie du numéro de la page.

5 Pierre Vadeboncoeur, *Les Deux Royaumes*, Montréal, L'Hexagone, 1978, p. 59-81.

et lus toute sa vie pour des raisons à la fois professionnelles et personnelles. Ces rencontres et ces lectures forment la trame centrale de ses carnets. Il les évoque en suivant un fil chronologique, mais sans jamais chercher à les ordonner dans un récit de soi. Le lecteur de Major trouvera tout au plus, de carnet en carnet, quelques pièces du puzzle permettant de deviner l'homme derrière l'écrivain : sa nostalgie, son scepticisme, sa mélancolie, son père effacé et sa mère qui « portait les culottes », son amour des femmes et son allergie à un certain féminisme, ses indignations face à l'évolution de la langue ou de la culture au Québec, son nationalisme déçu, sa sensibilité au drame amérindien, son sens de la famille, sa passion des voyages, son dédain des mondanités, son goût de la bonne chère, son habileté manuelle, sa connaissance des plantes et des arbres, son refus de tout mysticisme, ses tourments spirituels, etc. Au fur et à mesure qu'on avance dans les carnets, l'autoportrait se précise, mais il se complexifie aussi, et l'auteur utilise de plus en plus le terme de « personnage » pour parler de lui-même, comme si, en prenant de la consistance, le carnettiste s'affirmait comme son propre double fictif, et ce, malgré lui en quelque sorte, par la magie de l'écriture :

[...] je n'éprouve plus ce besoin de mettre en scène des personnages et de mener à terme un récit pour que se passe quelque chose, pour que la vie passe dans le langage, comme si écrire sans but me suffisait désormais. Mais je n'avais pas prévu que cette écriture désordonnée, nourrie du quotidien et de tout ce qui me traverse l'esprit, ferait de moi un personnage — plus ou moins visible selon le propos — au cœur d'un récit prétendument libéré de toute invention⁶.

Cette distance entre soi et soi fait aussi en sorte que le carnet se distingue nettement du journal intime. S'il est écrit au « je » (la plupart du temps) et s'il se compose comme le journal autour de dates précises, le carnet se veut pudique et ne contient aucune révélation sur la vie personnelle de l'auteur. Major revient à plusieurs endroits sur la nécessité d'expurger ses carnets de ce qui relève de l'expression de soi : opinions, humeurs, caprices, états d'âme, etc. « C'est pourquoi j'en suis venu à préférer les carnets au journal traditionnel où l'écriture se cantonne dans l'intimité ou la vie sociale de l'auteur » (*PL*, 104). Il se passionne pourtant pour des journaux plus traditionnels, comme ceux de Gide ou de Léautaud, mais il ne se voit pas écrire de cette manière. Il ne veut ni chercher à faire littéraire comme le premier ni régler des comptes comme le second. Ses carnets ne tiennent pas davantage du recueil d'aphorismes, de bons mots, de saillies, de formules. On peine à trouver chez Major des phrases qui se veulent frappantes, détachables, prêtes à être citées hors contexte comme des maximes. Le ton y est égal, chaleureux mais sans familiarité, sensible mais sans pathos, lucide mais sans éclat. Le carnettiste ne cherche pas à attirer l'attention, ne force pas la note et s'en tient à l'observation la plus exacte possible de ce qui compose la vie autour de lui. C'est un témoin, comme il le dit sans emphase à quelques reprises, en donnant à ce terme un poids presque moral :

6 André Major, *L'Esprit vagabond*, op. cit., p. 24 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte par l'abréviation *EV*, suivie du numéro de la page.

l'écrivain a la responsabilité de dire les choses comme il les voit, sans chercher à surprendre le lecteur, ni à le persuader, ni à lui plaire, sans s'exhiber ni s'oublier, sans noircir ni embellir le monde, en évitant à la fois le lyrisme et la monotonie, la polémique et le conformisme. Le carnettiste affirme tout bonnement vouloir « vivre selon sa nature⁷ ».

Le désir d'impersonnalité

Si la forme du carnet a quelques défenseurs relativement connus dans l'histoire littéraire, depuis Joseph Joubert jusqu'à Philippe Jaccottet, elle ne s'inscrit dans aucune filiation claire au Québec. Major affirme d'ailleurs avoir trouvé ses influences presque exclusivement à l'étranger, même s'il admire plusieurs écrivains québécois, comme Saint-Denys Garneau, Jacques Ferron ou Gabrielle Roy. À plusieurs endroits, Major s'en prend au nationalisme littéraire, à l'instar de Gombrowicz, dont il cite maintes fois le journal. Il n'est pas le seul à prendre ses distances à l'égard de la tradition nationale tout en militant pour l'indépendance politique — Aquin l'a fait de façon fracassante dans les années 1960 —, mais sa trajectoire n'en est pas moins singulière, en raison même du désir d'impersonnalité qu'il investit dans la prose de ses carnets :

Il faut que je me souvienne de ce désir d'impersonnalité en révisant mes carnets, si je tiens à ne retenir que les seules phrases où vibre une liberté sauvage, aussi désintéressée que possible, qui s'acquiète, comme je le suppose, à l'encontre du besoin maladif d'avoir raison. (*PL*, 53)

De son propre aveu, il n'y réussit pas toujours, la tentation d'exprimer ses vues ou de protester contre la bêtise de son époque étant trop forte. Mais s'il est un fil qui relie tous ses carnets, c'est bien ce désir d'impersonnalité au nom duquel l'écrivain se retire de la foire discursive pour rendre compte de l'expérience humaine, sans passer par le truchement de la fiction.

Le choix du carnet accentue, voire radicalise le mouvement de retrait que l'écrivain militant, le jeune partipriste, l'audacieux romancier joualisant a commencé à opérer dès le milieu des années 1960. À vingt-trois ans, dans un numéro de *L'Action nationale*, Major publiait ses « Mémoires d'un jeune Canoque », où déjà il opposait aux charmes de la fiction l'écriture plus directe et plus sobre du témoin :

L'idée d'écrire mes mémoires ne m'est pas venue d'un vieillissement précoce. J'ai toujours voulu transformer mes expériences en romans, c'est-à-dire faire en sorte que ma réalité ne soit perceptible qu'à travers un tissu de fictions plus ou moins serré. Mais c'est précisément ce tissu qui aujourd'hui m'embarrasse, et il me semble qu'il me serait plus facile de traduire directement, sans médiation aucune, sauf celle d'une certaine recherche du langage, de traduire directement,

7 André Major, *L'Œil du bibou*, *op. cit.*, p. 16 ; désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte par l'abréviation *OH*, suivie du numéro de la page.

dis-je, une expérience sociale et spirituelle qui, même si je m'en considère dans ces pages comme le témoin, sera jusqu'à un certain point celle de toute une génération⁸.

« Sans médiation aucune » : Major dira à peu près la même chose dans *Le Sourire d'Anton*, où il rejettera le roman précisément parce qu'il correspond selon lui à une forme de « détour » sur le chemin qui conduit de lui-même au monde, et du monde à lui-même.

Il n'en fait pas un argument théorique et ne suggère nulle part que les autres romanciers devraient le suivre sur la voie du carnet. Son témoignage n'engage que lui, ne vaut que pour lui, et encore, le carnetiste paraît souvent hésitant, presque amer, surtout lorsqu'il songe aux ventes modestes de ses carnets. Le 23 décembre 2002, il note laconiquement :

[...] en trois mois, on a vendu moins de cinq cents exemplaires du *Sourire d'Anton*. J'ai beau me dire que ce genre de prose ne peut toucher un vaste lectorat, je suis tout de même un peu déçu et cela refroidit mes ardeurs, comme on dit. (*OH*, 158)

À qui s'adressent ses carnets ? L'auteur se pose souvent la question et il se la fait poser. Il ne cache pas la culpabilité qu'il ressent par exemple lorsque sa fille lui demande pourquoi il n'écrit plus comme avant, pourquoi il semble avoir perdu le « réflexe d'écrire » (*OH*, 41), comme si, chemin faisant, il avait tourné le dos non seulement au monde, mais à la littérature même, comme s'il avait démissionné, par fatigue davantage que par conviction, n'ayant plus ni le goût ni le courage des grandes compositions, comme s'il avait décidé de ne plus jouer que sur une partie du clavier.

Or perdre le « réflexe d'écrire », c'est aussi se donner les moyens de le retrouver, et d'éprouver par là non pas seulement le sentiment de délivrance ou d'allègement que l'écrivain avait ressenti en abandonnant le rêve du roman, mais aussi celui d'une véritable nécessité personnelle. L'écriture du carnet n'étant pas liée à un projet structuré, n'étant pas entraînée par la promesse d'une œuvre, elle court toujours le risque de n'être qu'une forme de bavardage. Qu'il parle de tout et de rien, ou, à l'inverse, qu'il ressasse les mêmes obsessions, le carnetiste semble toujours en train de dire : revenons sur terre, ne nous racontons pas d'histoires. Dès qu'il s'emporte, Major s'en veut, se reprochant par exemple de faire parfois du carnet un « exercice de sauvetage » (*EV*, 248), c'est-à-dire de s'en servir comme d'un exutoire pour y déverser ce que sa position de réalisateur lui interdisait de dire publiquement. D'où l'importance du travail de sélection, d'épuration qu'il exécute au moment de composer ses recueils. Mais les scories font partie intégrante du processus d'écriture des carnets et les doutes de l'auteur face à ses propres carnets sont eux-mêmes objets de méditation ou d'ascèse. Si terre-à-terre soit-elle,

8 André Major, « Mémoires d'un jeune Canoque », *L'Action nationale*, vol. LV, n° 2 (octobre 1965), p. 245.

cette écriture du quotidien qui épouse le désordre du monde a valeur, selon les propres mots du carnettiste, d'« expérimentation spirituelle » (EV, 11).

L'écriture est à la fois le « lieu » et l'« instrument » de cette expérimentation, et elle exige un savoir-faire indéniable, mais elle ne se suffit plus. Elle trouve sa raison d'être en dehors d'elle, non plus dans une forme de projet politique identifiable comme ce pouvait être le cas dans les années 1960, mais dans le désir d'impersonnalité qui transforme le carnettiste et le porte là où le roman ne peut pas aller. Dès le deuxième recueil de Major, *L'Esprit vagabond*, François Dumont observait ce changement de perspective :

Le carnet est en effet une proximité en même temps qu'une marge, et s'affirme ici, plus encore que dans *Le Sourire d'Anton*, comme une forme assumée qui rivalise avec le roman plutôt que d'être le pis-aller dont il se donnait d'abord les allures⁹.

À vrai dire, il n'y a même plus aucune concurrence entre les deux formes, car le carnet abdique, par sa nature même, la visée totalisante du roman. Faire tenir l'océan dans une carafe, comme le voulait Flaubert, n'intéresse pas Major. Le carnet a des visées plus modestes ou, plus exactement, il appartient à un monde où les visées totalisantes de l'ancien roman, celui que Major ne cesse de lire, n'ont plus guère de sens. Le monde contemporain est une bouchée trop grosse pour le romancier : il faut le découper, le découper encore et encore pour le rendre digeste, jusqu'à ce qu'il se remette à signifier quelque chose, jusqu'à ce qu'il retrouve le poids de la réalité.

C'est peut-être parce qu'il a les yeux tournés vers le grand roman réaliste du XIX^e siècle que Major perçoit avec tant d'acuité ce que le roman n'est plus, ce qu'il ne peut plus être. Le carnet, qui fait de la découpe du monde son essence même, devient ainsi non plus le rejet mais le relais simplifié à l'extrême de ce roman totalisant devenu impossible. Le désir d'impersonnalité, dès lors, passe d'abord et avant tout par un effort de désencombrement : le sujet et le monde sont ramenés à leur plus simple expression, dégagés de toute mystique, exemptés du rêve de grandeur et libérés du devoir d'originalité.

Ce processus de désencombrement s'accomplit chez Major par le dépouillement du langage. La prose relativement classique de Major serait conventionnelle partout, sauf au Québec, où elle constitue une forme de combat permanent. Paradoxalement, son classicisme ne correspond pas au canon littéraire, du moins si l'on entend par là les proses extravagantes des Aquin, Ducharme, Blais, Godbout, etc. Gilles Marcotte est conscient de cette inversion des valeurs lorsqu'il feint de s'excuser en utilisant l'adjectif *impeccable* pour parler de la prose de Major : « [...] j'ai hésité avant d'utiliser cet adjectif, il sonne presque comme un reproche¹⁰ ! » C'est là peut-être que la résistance de Major au « monde tel qu'il va » (OH, 116) s'exprime de la façon la plus forte, la plus résolue, la plus polémique aussi. Dans le contexte contemporain marqué par une surenchère des identités, cette quête de la juste mesure le condamne

9 François Dumont, « Le déserteur et le vagabond / *L'Esprit vagabond*. Carnets, d'André Major. Boréal, 325 p. », *Spirale*, n^o 218 (2008), p. 59.

10 Gilles Marcotte, « Le déserteur (André Major) », *La Littérature est inutile. Exercices de lecture*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2009, p. 90.

presque à l'invisibilité, et plus encore dès lors qu'il s'éloigne de la fiction. Son désir d'impersonnalité devient un désir d'effacement. Même lorsque Major se compare à un autre romancier discret, Gilles Archambault, c'est pour mesurer à quel point sa propre « désaffection » est plus « radicale », en raison même du choix du carnet, qu'il associe à « une sorte de guérilla » (EV, 257).

Les mots *radicale* ou *guérilla* semblent excessifs sous la plume habituellement si modérée de Major. À la toute fin de *L'Esprit vagabond*, il atténue d'ailleurs son propos et se donne la fonction plus modeste de veilleur :

Écrire dans la marge, comme je le fais de plus en plus, en ne laissant que des traces à peine distinctes dans le sentier où je chemine, me procure le sentiment assez confus de redevenir un apprenti et d'acquérir en même temps la maîtrise de ma propre voix, comme si mon désir tenace de désertier la littérature et de revenir à l'anonymat trouvait à se réaliser dans ces carnets où, sans préméditation de sa part, le fantôme de l'auteur refait des apparitions pour y jouer le rôle modeste de veilleur. Il y a tant d'éclaireurs parmi nous qu'il faut bien que quelqu'un se contente de veiller, tandis que tombe la nuit. (EV, 324-325)

Major se moque des écritures baroques et frénétiques que cultivent selon lui trop d'écrivains québécois, comme Victor-Lévy Beaulieu qu'il surnomme le « mage de Trois-Pistoles » (PL, 171). Il fait sienne la question de Handke : « Pourquoi ne sentait-il une âme au fond de lui que dans le contact avec le rare mot juste ? » (PL, 225) À « la prose surnourrie » de Proust (PL, 155), selon le mot de Gracq qu'il reprend à son compte, il préfère le style retenu d'un Tourgueniev parce « qu'il ne force jamais le réel » (PL, 146). Ses écrivains de prédilection, Tchekhov, Maupassant, Simenon, lui enseignent à s'affranchir de son vieux lyrisme :

À le [Tchekhov] fréquenter, non seulement je me suis défait d'un lyrisme que je traînais comme un de ces vêtements défraîchis qu'on n'arrive pas à jeter, mais j'ai désappris la soumission aux réflexes conditionnés, aux certitudes et aux demi-vérités de mon époque. (SA, 128)

L'écrivain doit faire sentir la réalité des choses sans emphase, en tant que témoin plutôt qu'acteur. Au culte de l'originalité il oppose la transparence du mot et il se méfie en ce sens de tout ce qui relève de la virtuosité. Il déteste les néologismes (sauf *enkafkané* [PL, 175]), se méfie des « recherches formelles » (SA, 182), vise tout le temps « l'épure du langage — cet effort pour traduire le réel sans le trahir » (EV, 11).

Mais le mot, pour être juste, doit être double : « [...] un texte se met à vivre véritablement quand les mots se doublent d'une ombre aux yeux du lecteur — ombre qui procède d'une lumière, d'une transparence du langage » (PL, 204). Si le carnet peut sembler au premier abord un refuge sûr, un abri contre la bêtise ou la violence du monde extérieur, s'il constitue une manière de rapprocher l'écriture et la vie, s'il s'appuie sur une confiance constante dans les pouvoirs du langage de « traduire le réel », il n'en est pas moins hanté par un sentiment de faute, d'échec, d'imposture ou de trahison. Le carnetiste n'oublie jamais qu'il est lui-même une figure de déserteur, comme les autres personnages imaginés par Major dans ses fictions.

Le carnet comme désertion

Le mot *déserteur* revient partout dans l'œuvre de Major, comme l'ont noté plusieurs critiques¹¹, mais il revêt ici une dimension nouvelle, car le carnet est en soi une manière encore plus radicale de désertir le monde que le roman. Le personnage du carnettiste n'est pas un être primitif comme Momo, dans *Histoires de déserteurs*, mais un intellectuel raffiné menant une carrière enviable et une vie réglée, au cœur de l'élite littéraire du Québec. S'il déserte le monde, ce n'est pas parce qu'il y est contraint : c'est une obligation intérieure, en tant que lecteur et écrivain. « Désertir n'est pas fuir, mais se retrancher pour voir plus loin, du haut de l'observatoire que constitue l'écriture » (*OH*, 68-69). Le carnettiste est habité par ce que Dominique Rabaté appelle le « désir de disparaître¹² » qu'on trouve si souvent dans le roman contemporain.

Ce désir de disparaître trouve, dans le contexte québécois, des résonances particulièrement fortes. Il traîne avec lui un lourd passif et ne peut se penser sans son versant négatif, c'est-à-dire sans la peur de disparaître en tant que collectivité et en tant qu'individu, aliéné par la vieille, l'éternelle « fatigue culturelle » que porte en lui, selon Aquin, l'être canadien-français¹³. L'essayiste Pierre Vadeboncoeur, si admiratif, comme on l'a vu, devant les déserteurs romanesques inventés par Major, avoue son malaise devant ce déserteur intellectuel mis en scène dans les carnets, trop familier, trop semblable, « douloureux souvenir de sa propre déroute » (*OH*, 65). S'effacer, se faire discret, parler tout bas, n'est-ce pas ce que l'écrivain canadien-français a longtemps fait avant de s'assumer enfin à partir de la Révolution tranquille ? Faut-il absolument repasser par là ? Disparaître, dans une petite nation, n'est-ce pas aggraver un sentiment déjà bien connu de solitude honteuse, d'exil, d'absence au monde, de dépossession, de déréalisation ?

Le carnettiste affirme pourtant ne pas écrire à partir de cet héritage négatif : sa filiation est ailleurs, du côté de la littérature étrangère, parmi d'illustres déserteurs, de Cioran à Pessoa, de Knut Hamsun à Thomas Bernhard. Major entend donner au mot *déserteur* un sens positif : c'est une trahison nécessaire. L'écrivain désire larguer les amarres, prendre le large, se libérer des conformismes idéologiques ou esthétiques de son milieu naturel, surmonter les instincts grégaires si puissants dans une petite nation, et peut-être aussi échapper à l'excès de visibilité, à « l'omnivisibilité¹⁴ » propre à l'ère contemporaine : « Désertion féconde que celle-là, qui cherche à préserver la saveur de l'existence en s'abritant du monde tel qu'il va » (*OH*, 116).

Mais la trahison s'étend à la littérature elle-même. Major s'identifie à la famille des écrivains qui tournent le dos à la littérature, ceux par exemple que réunit

11 Voir entre autres Mélissa Dufour, *L'Écriture de la désertion. Étude des carnets d'André Major*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007.

12 Dominique Rabaté, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, préface de Mathilde Barraband, Rimouski, Tangence éditeur (Confluences), 2015.

13 Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté*, vol. IV, n^o 23 (mai 1962) ; repris dans *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 65-110.

14 Voir Dominique Rabaté, *op. cit.*, p. 21-26.

Enrique Vila-Matas dans son essai *Bartleby et compagnie*, de Gogol à Salinger (OH, 208). Ailleurs, Major pense à Rousseau, à Thoreau, ou encore à Nicolas Bouvier disparaissant dans ses voyages. Aucun de ces écrivains ne lui ressemble toutefois, sauf quand l'un ou l'autre affirme, à l'instar d'Elias Canetti, avoir renoncé à l'ambition d'être un homme de lettres ou un écrivain pour la postérité : « Je ne saurais dire à quel point il me devient indifférent de savoir si je *resterai*. Je veux trouver ce que je pressens, voilà tout » (OH, 85). Dès qu'il évoque ces figures hostiles au milieu littéraire, le carnettiste se fait disciple, consent à être de la même famille. Il n'exprime jamais autant de joie authentique, il n'est jamais aussi écrivain, paradoxalement, qu'au moment où il sent qu'il n'a plus à écrire au prix de contorsions et d'efforts. Désserter la littérature est la plus heureuse des désertions.

Presque tous les carnets de Major sont écrits depuis l'un ou l'autre des chalets qu'il a occupés dans les Laurentides, au nord de Montréal, au milieu de montagnes qui constituent son désert à lui, son étang de Walden transporté dans un Nord au climat rigoureux, où il s'agit moins de fuir que de coïncider avec lui-même. La désertion est en même temps un retour aux sources, à soi-même, à son histoire familiale, à une forme de vie élémentaire par laquelle l'écrivain ne cherche pas tant à couper des liens intellectuels, à la manière de Saint-Denys Garneau se réfugiant dans son manoir de Sainte-Catherine, qu'à habiter autrement le monde, à élargir la vie.

L'écriture du carnet renoue avec ce que Major appelle sa « mythologie de la désertion » (OH, 195) et joue sur la continuité même de cette négativité assumée. Car cette énergie produite par le désir de disparaître est sans fin et se manifeste par un mouvement de va-et-vient entre la solitude et le monde. Le carnet ne cesse de raconter en la renouvelant la même expérience de désertion et de découverte, comme si l'écrivain avait trouvé la forme idéale pour lui permettre de renaître à l'écriture, en répétant chaque fois ses adieux. Le travail intellectuel et le travail manuel, loin de s'exclure, semblent s'appeler l'un l'autre, placés sous le signe de la même exigence de disponibilité, tous deux débarrassés de quelque programme que ce soit. Le carnet suppose de déserrer l'espace même de la désertion, dans un mouvement de va-et-vient que le diariste épouse avec bonheur :

Je n'ai été un homme de lettres discipliné, attelé à la tâche, de telle heure à telle heure, jour après jour, que lorsque j'entreprenais la rédaction d'une histoire que je ne pouvais interrompre sans risquer d'en perdre le fil ou de m'en désintéresser, d'où ma prédilection pour les carnets, auxquels je peux travailler une heure ou deux, quand ça me chante, puis préparer un tajine d'agneau ou des blinis farcis de saumon fumé, sortir pour flâner le vent ou, tout bonnement, vaquer aux obligations plus ou moins agréables qui sont au programme de n'importe quel retraité n'ayant aucune mission particulière à remplir¹⁵.

Si attiré soit-il par l'ascèse de la retraite, Major lui-même affirme que « la tentation du désert ne résisterait pas longtemps à l'épreuve de l'expérience » (OH, 31). L'ancien réalisateur de radio ne se fait aucune illusion : le besoin de la ville, de la société

15 Élisabeth Nardout-Lafarge, « Entretien avec André Major », *Voix et Images*, vol. 40, n° 3 (« André Major », printemps-été 2015), p. 24.

et de la littérature se fait rapidement sentir. Le chalet est un abri temporaire, tout comme les cabanes qu'il aimait construire sur une île pour le plaisir de s'ensauvager, ce qui paradoxalement signifiait pour lui lire tout son saoul. Le chalet est en même temps un espace d'écriture et de vie, selon un principe d'alternance qui se transpose dans la forme publiée des carnets, car on sent que l'auteur compose son recueil en distribuant de façon contrastée les descriptions de paysages, les anecdotes familiales, les pointes d'humeur, les réflexions sur la vie, les commentaires sur l'actualité (de plus en plus rares) et les notes de lecture qui forment sans doute la part la plus importante des entrées.

Le carnet donne à cette réalité immédiate une épaisseur subjective et confère en même temps au sujet qui la regarde ou la sent une présence accrue. Sans la médiation du carnet, les choses, les êtres, le paysage, les livres et le témoin lui-même resteraient abstraits, virtuels, comme inexistantes. Major pousse ce raisonnement très loin lorsqu'il va jusqu'à affirmer : « Je dirais même que, quand on n'écrit pas, on a le sentiment de n'avoir rien devant soi, de vivre sur un mode mineur, en retrait de cette vie élargie de l'écriture, et comme exilé de l'essentiel » (*EV*, 207).

L'art de la note est élevé ici au rang supérieur, comme le souligne le romancier polonais Kazimierz Brandys à propos de Léautaud :

Il recopiait la vie — qu'il ne différenciait pas de la littérature. Pour lui, l'existence doit être prise en note, alors seulement elle est la vie. Et inversement : l'écriture doit être enracinée dans la vie pour devenir littérature. Peut-être son caractère exceptionnel tient-il à cela, surtout aujourd'hui alors qu'on a tant fait, pendant des dizaines d'années, pour détacher la littérature de la vie. (*SA*, 217)

La désertion se retourne ainsi en son envers, devient une forme d'engagement dans l'écriture et dans la vie « élargie », liant organiquement le geste d'écrire et le métier de vivre.

Il y a donc dans l'écriture du carnet chez Major une forme de modestie, de renoncement, mais aussi de révolte silencieuse à la fois contre le « monde tel qu'il va » et contre toute écriture fascinée par elle-même ou tentée d'en faire trop. S'il y a trahison, c'est au nom d'une fidélité à soi, fidélité à une expérience du monde qui dépasse l'adhésion à quelque « nous » que ce soit. Le carnet si modéré en apparence de Major est le lieu d'un combat, mais sans adversaire : plus le carnetiste se fait discret et s'efface, plus il impose son personnage, plus il fait entendre sa voix singulière, chaleureuse, pleine de compassion pour la misère humaine, mêlant obstinément les vastes horizons de la littérature aux soucis immédiats de ce qui ne tient qu'à un fil.

Références

- AQUIN, Hubert, « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté*, vol. IV, n° 23 (mai 1962) ; repris dans *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, édition critique établie par Jacinthe Martel avec la collaboration de Claude Lamy, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, p. 65-110.
- DUFOUR, Mélissa, *L'Écriture de la désertion. Étude des carnets d'André Major*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2007.
- DUMONT, François, « Le déserteur et le vagabond / *L'Esprit vagabond*. Carnets, d'André Major. Boréal, 325 p. », *Spirale*, n° 218 (2008), p. 59-60.
- MAJOR, André, *À quoi ça rime ?*, Montréal, Boréal, 2013.
- , *L'Esprit vagabond. Carnets*, Montréal, Boréal, 2007.
- , *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman. Carnets 1975-1992*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- , *L'Œil du bibou. Carnets 2001-2003*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2017.
- , *Prendre le large. Carnets 1995-2000*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2012.
- , « Mémoires d'un jeune Canoque », *L'Action nationale*, vol. LV, n° 2 (octobre 1965), p. 245-249.
- MARCOTTE, Gilles, « Le déserteur (André Major) », *La Littérature est inutile. Exercices de lecture*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 2009, p. 90-95.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Entretien avec André Major », *Voix et Images*, vol. 40, n° 3 (« André Major », printemps-été 2015), p. 13-27.
- RABATÉ, Dominique, *Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain*, préface de Mathilde Barraband, Rimouski, Tangence éditeur (Confluences), 2015.
- VADEBONCEUR, Pierre, *Les Deux Royaumes*, Montréal, L'Hexagone, 1978.



L'enracinement de Jean-Pierre Issenhuth

THOMAS MAINGUY

Qui est Jean-Pierre Issenhuth ? Un poète, un critique, un écrivain ; un pédagogue rebelle ; un jardinier et un éleveur de canards ; un mathématicien du dimanche ; un fils d'ouvrier ; un passionné de Bach ; « le Thoreau de Laval-Ouest¹ » et l'ermite *québécois* des Landes de Gascogne ; un collectionneur d'outils ; un lecteur et un récupérateur compulsif ; un homme de foi. Je pourrais allonger cette liste encore, mais elle suffit pour l'instant à rendre sensible la nature orchestrale d'Issenhuth, nature qui dénote non seulement les multiples champs de sa personnalité, mais aussi, et surtout, leur synthèse et leur harmonie à travers un rapport amoureux au monde. L'image du touche-à-tout ébauchée ici donne à voir une dispersion qui, j'en suis sûr, n'aurait pas déplu au principal intéressé, dans la mesure où elle suppose une exploration quelque peu anarchique des choses, c'est-à-dire radicalement libre. Je tiens néanmoins à dissiper un malentendu possible : il n'y a aucune superficialité, au sens d'une minceur d'âme ou d'un manque d'acuité intellectuelle, corrélative à cette dispersion. Celle-ci fait en vérité croître l'étendue à travers laquelle Issenhuth, « plante humaine » comme tant d'autres, plonge ses racines pour être bien « *branché*² » sur l'univers. Si j'emploie la métaphore de Gracq, c'est parce qu'elle convoque naturellement l'idée de Simone Weil, figure fraternelle dans l'imaginaire d'Issenhuth, selon laquelle l'épanouissement de l'individu dépend de son enracinement dans la vie. Une « participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité » permet, quand on agit au sein de « milieux très différents », d'avoir les racines nécessaires pour combler ce besoin d'ancrage logé profondément dans l'âme humaine. Selon Weil, « le lieu, la naissance, la profession, l'entourage³ » sont autant de terreaux où se construisent les liens essentiels à notre complicité avec le vivant.

1 C'est ainsi qu'Yvon Rivard surnomme son ami. Voir Jean-François Bourgeault, « Portrait de Jean-Pierre Issenhuth : Entretien avec Yvon Rivard et François Hébert », *Liberté*, vol. 53, n° 2 (janvier 2012), p. 8.

2 Julien Gracq, « Les yeux bien ouverts », *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 48-49 ; l'auteur souligne.

3 Simone Weil, *L'Enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1990 [1949], p. 61.

Issenhuth abonde dans le même sens quand il dénombre les appartenances développées durant sa vie, que ce soit en travaillant dans les écoles publiques de Montréal, en étant membre de la revue *Liberté*, en vivant à Laval, en ayant fondé une famille ou en écrivant seul dans son coin. Tout cela constitue selon lui des « mondes ». Les carnets en sont un « cinquième [...], celui des ruminations à part⁴ ». Issenhuth les a habités simultanément pendant plusieurs années, laissant pousser ses racines dans plusieurs directions, au prix d'un certain malaise parfois. Il recommande tout de même « sans hésitation à quiconque en a la possibilité de vivre à cheval sur deux ou plusieurs mondes. La diversité est féconde, écrit-il, elle incline à la quête d'unité » (*CM*, 61). Ses carnets forment sous cet angle un monde intégrateur, car ce qu'ils racontent émane de sa « participation réelle et active » à la vie physique, aux autres « mondes ».

En 2003, Jean-Pierre Issenhuth s'installe dans les Landes de Gascogne et consacre le plus clair de son temps à cultiver la terre, à élever des canards, à construire une petite grange⁵ et à réaliser toutes sortes d'opérations manuelles connexes. Il donne alors libre cours à une passion⁶ qui l'avait auparavant poussé à entreprendre toutes sortes de travaux potagers non loin de sa cabane à Laval-Ouest. La tenue des carnets coïncide avec son arrivée dans la forêt des Landes. Ils sont ainsi nourris par les hasards et les nécessités d'un quotidien essentiellement gouverné par les soins que le sol exige et, par conséquent, ils se contentent d'une « évolution chaotique » (*CM*, 10) pareille à celle de la vie. En 2011, la mort d'Issenhuth met fin à cette évolution, fixant les limites d'un chantier qui, autrement, serait resté inépuisable. Voilà pourquoi il semble désormais plus simple de définir le « mouvement général⁷ » des carnets, publiés en trois temps : *Le Cinquième Monde* en 2009, *Chemins de sable* en 2010 et *Géométrie des ombres*, de manière posthume, en 2012. Cet ensemble composite de notes, volontairement privé de but par l'auteur, ne se résume pas facilement. Mais l'arborescence des pensées, si l'on examine comme il faut ses ramifications, me semble se rapporter à l'idée que j'évoquais en ouverture : l'enracinement. Cette idée forme un point de convergence qui, sans atténuer l'éclectisme des propos, confère une unité à leur ensemble. Elle éclaire sans contredire le besoin, diversement exprimé par Issenhuth, d'adhérer au monde et de collaborer avec lui. Aussi variés soient les sujets abordés, ils finissent pour la plupart par consonner avec ce besoin.

4 Jean-Pierre Issenhuth, *Le Cinquième Monde*, Montréal, Fides (Carnets), p. 62 ; désormais, les références à ce carnet seront indiquées par le sigle *CM*, suivi du folio, entre parenthèses dans le texte.

5 Dans le sud de la France, le mot désigne l'habitation du fermier qui exploite un domaine.

6 Issenhuth a fait état de cette passion, conjointement à celle de l'éducation, dans *Deux Passions*, Montréal, HMH (L'arbre), 2001.

7 Jean-Pierre Issenhuth, *La Géométrie des ombres*, Montréal, Boréal (Liberté grande), 2012, p. 159 ; désormais, les références à ce carnet seront indiquées par le sigle *GO*, suivi du folio, entre parenthèses dans le texte.

Adieu à la poésie

Le carnet représente un compromis négocié avec l'écriture après que de lentes transformations ont détourné Issenhuth de la poésie. C'est comme poète qu'il s'est joint au comité de *Liberté* durant les années 1980 et c'est là qu'il est devenu critique littéraire, discutant principalement d'ouvrages poétiques. Il l'a plus tard reconnu, les poèmes ont trouvé en lui un lecteur « sur la défensive, attendant d'être persuadé⁸ ». Ses réticences ont influencé son passage vers le carnet, alors qu'elles se muent en une véritable répulsion.

C'est entre autres sur la base de son abandon de la poésie que Patrick Tillard voit en Issenhuth « un écrivain *tenté* par la voie des écrivains négatifs⁹ », c'est-à-dire ceux qu'une recherche d'anonymat encourage à se taire. L'apostasie littéraire d'Issenhuth ne se solde toutefois pas par un silence définitif, puisque la tenue des carnets se substitue plus ou moins rapidement à l'écriture de poèmes. Issenhuth croit tout de même pouvoir passer plus inaperçu grâce à ce changement et se soustraire ainsi « à la société du spectacle littéraire » (*CM*, 131) qu'il déteste par-dessus tout. Il choisit le carnet comme un résistant prend le maquis, émettant de la sorte une protestation discrète, « sans animosité » (*CM*, 131), contre l'exhibitionnisme qui circonscrit à ses yeux le milieu des lettres. Ce choix satisfait en outre une aspiration plus profonde, qui est de donner la priorité à « l'expérience, même la plus quelconque et la plus infime, de la réalité extérieure immédiate » (*GO*, 108) plutôt qu'à toute visée littéraire. En effet, s'il équivaut au maquis, le carnet permet de se terrer, c'est-à-dire de se rapprocher du sol, de la nature, du monde physique. Même s'il paraît parfois misanthrope, Issenhuth n'adopte pas ce comportement sauvage par haine des autres, mais bien parce que les animaux lui enseignent, comme le suggère Jean-Christophe Bailly, que « la cachette est la règle d'or de l'habitation du monde¹⁰ ». Ce désir d'un effacement qui favorise l'adhérence aux choses sillonne l'ensemble des carnets. Voilà pourquoi Issenhuth est perplexe devant son étiquette d'écrivain négatif :

Je peux me voir « négatif » dans le fait que je laisse de côté le monde des gens de lettres, pour la simple raison que, dans l'incapacité de participer à tous les mondes, je lui en préfère d'autres. Serais-je également « négatif » par ma préférence pour le dehors ? (*GO*, 27)

Si l'on se fie à l'empirisme des carnets, la réponse est non, car il montre qu'Issenhuth s'intéresse d'abord et avant tout aux faits et aux expériences tangibles, bref à la vie positive.

La poésie lui a semblé de moins en moins propice à sa prise de contact avec la « réalité rugueuse », pour reprendre la fameuse expression de Rimbaud. Au

8 Jean-Pierre Issenhuth, « Avant-propos », *Le Petit Banc de bois. Lectures libres 1985-1999*, Montréal, Nota bene (Cahiers du Centre Hector-de Saint-Denys Garneau), 2014, p. 13.

9 Patrick Tillard, *De Bartleby aux écrivains négatifs. Une approche de la négation*, Montréal, Le Quartanier (Erres essais), 2011, p. 267.

10 Jean-Christophe Bailly, « Le visible est le caché », *Le Parti Pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois (Détroits), p. 26.

début du *Cinquième Monde*, il avoue avoir « cessé de [la] fréquenter depuis des années » (CM, 12). Elle demeure cependant un sujet récurrent de ce premier livre de notes, alors que les suivants la passent pratiquement sous silence, comme s'il avait dû faire le point sur sa cassure avec la poésie pour bien s'expliquer sa nouvelle pratique d'écriture. Un peu comme chez André Major, le passage d'Issenhuth au carnet s'effectue sous le signe de l'adieu¹¹, à condition qu'on reconnaisse que ce renoncement ne se fait pas à contrecœur. Issenhuth prend volontairement ses distances, moins avec la poésie en soi, qui dans ses meilleures expressions rapproche de l'inconnu sans perdre de vue les réalités matérielles du monde, qu'avec les travers qui lui font prendre la pose : « [...] la redondance, l'emphase, l'esbroufe, la décoration, la préciosité, le truisme, le solécisme, tout ce que Tchekhov et Dadelsen [...] ont rangé sans se concerter sous le nom de "hâbleries" » (CM, 69). La dimension polémique de son travail de critique découle de cette aversion pour la surenchère, dont la menace plane sur toute entreprise littéraire, mais qu'il a vue pour sa part sévir régulièrement dans la poésie québécoise. Devant « l'hypertrophie de l'institution littéraire québécoise et les outrances de la modernité¹² », Issenhuth ne s'est pas gêné pour dégonfler certaines gloires locales qui, en somme, ressemblaient à des perroquets captifs de leur charabia. C'est précisément l'enfermement textuel auquel aboutit la poésie, par une propension peut-être plus naturelle à ce genre, qu'Issenhuth n'accepte pas, puisque pour lui, les mots doivent demeurer une voie d'accès au monde, une médiation efficace qui l'aide à mieux se situer au milieu des choses. Avec les années, il s'est ainsi lassé de faire du « slalom entre les écueils » (CM, 69) de la poésie et il a cessé d'en lire comme d'en écrire.

La prose du carnet est conçue à l'inverse pour éviter les louvoiements du langage. Un commentaire plutôt banal éclaire cet aspect de la poétique du carnet :

À la lecture, le mot *lorsque* ne me dérange pas, mais en écrivant, je l'évite. Je choisis toujours *quand* sans m'en rendre compte. Pourquoi ? Par rapport à *lorsque*, *quand* est un raccourci. De même *c'est*, *voici*, *voilà*, *il y a*, autres accélérateurs, qui font moins obstacle à la présence ou y conduisent plus vite¹³.

Compte tenu de la nature même de l'écriture, Issenhuth sait qu'elle le place en marge du réel, à une distance où celui-ci s'évapore en représentations, concepts ou projections de toutes sortes. Cette distance n'induit pas chez lui un sentiment de liberté comme chez le créateur qui, soudainement délivré des contraintes de la réalité, éprouve sa toute-puissance. Elle produit au contraire, lorsqu'elle est

11 Le premier carnet d'André Major est sous-titré « l'adieu au roman ». Les raisons de cet adieu sont semblables à celles que donne Issenhuth, en particulier la fatigue d'avoir à prendre les détours de la fiction romanesque ou poétique pour rejoindre une certaine vérité des choses. Voir André Major, *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.

12 François Dumont, « Jean-Pierre Issenhuth, écrivain marginal », dans Jacinthe Martel (dir.), *Les Marges de l'œuvre*, Québec, Nota bene (Séminaire), 2012, p. 20.

13 Jean-Pierre Issenhuth, *Chemins de sable*, Montréal, Fides (Carnets), 2010, p. 300 ; désormais, les références à ce carnet seront indiquées par le sigle CS, suivi du folio, entre parenthèses dans le texte.

entretenu, voire accentuée, un mouvement de contrariété qu'il combat en faisant de l'écriture une voie capable de le remettre directement en présence du dehors.

Dépourvus d'intentions esthétiques, ses carnets sont soutenus par une ambition que je qualifierais de pragmatique, car ils recentrent autant que possible l'écriture sur des faits concrets, indissociables de la vie ordinaire et de ses ressources prosaïques. Écrivain récalcitrant, Issenhuth ne se laisse pas atteindre par le dédain pour « l'universel reportage » dont se nourrissent tant de lettrés et de beaux parleurs. À tout prendre, il préfère « mille anecdotes » aux « jérémiades intarissables » et aux « variations sur de grands mots » qui constituent le fonds de commerce de « la "grande littérature" » (CS, 180). L'anecdote n'est pas cernée d'insignifiance à ses yeux, du moins pas forcément, puisqu'elle représente un échantillon positif grâce auquel le vaste mouvement de la vie s'appréhende. Aucun glacié littéraire ne peut dans ce contexte être appliqué sur les faits présentés, expliqués ou interrogés sans que soit altérée la sensation de ce mouvement. L'économie de ses poèmes rappelle qu'Issenhuth craint depuis longtemps l'esthétisation inutile. Après tout, « Le nid terrestre jamais / N'implora le secours des contes¹⁴ » pour manifester vraiment ce qu'il est. Mais la prose des carnets prend plus ouvertement le contre-pied des artifices littéraires en faisant sien un idéal scientifique fondé sur

la sobriété, l'équilibre, la précision, la minutie, la clarté, l'exactitude, le plus court chemin (dont la ligne droite n'est qu'un cas très particulier), la nécessité et la suffisance — toutes choses qui, en mathématiques et en sciences, contribuent à une élégance qu'on ne saurait confondre avec l'élégance littéraire, souvent marquée d'académisme et de préciosité. (CM, 100)

L'alignement sur le modèle scientifique atteste le besoin d'établir un rapport sans tricherie avec la vie concrète. « Il me semble, dit Issenhuth, que le monde existe et que les mathématiques et les sciences peuvent dire sur lui quelque chose de vrai, même si c'est toujours une vérité incertaine. » (CS, 63-64) La littérature peut-elle en faire autant ? La question hante ses carnets, tandis que la nature, la vie en plein air, le jardinage, les métiers manuels, les phénomènes physiques et le génie animal mobilisent sans cesse son attention. La vérité qu'il cherche est là, elle se noue et se dénoue dans le double vertige auquel la permanence et la versatilité de l'univers confinent. Il ne fait aucun doute qu'un élan amoureux le tourne continuellement vers le dehors, ce qui me permet à nouveau d'affirmer la corrélation avec l'enracinement weilien. « La vérité est l'éclat de la réalité, écrit la philosophe. L'objet de l'amour n'est pas la vérité, mais la réalité. Désirer la vérité, c'est désirer un contact direct avec la réalité¹⁵. » Issenhuth répond de ces postulats à chaque entrée de carnet, tenant le pari d'une écriture qui déréalise le moins possible l'existence dont elle émane et vers laquelle elle doit reconduire.

14 Jean-Pierre Issenhuth, *Entretien d'un autre temps. Poèmes 1966-1988*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001, p. 44.

15 Simone Weil, *op. cit.*, p. 319.

Relations d'identité

Le principe d'authenticité qui se fait jour, entièrement aiguillé par la relation avec le monde extérieur, se démarque de celui du journal et de la poésie intimes, où la sincérité tend plutôt à s'établir sur le dévoilement de la vie intérieure. « La passion du dehors s'accommode mal de l'introspection » (*CM*, 10), précise d'entrée de jeu Issenhuth, qui n'a pas l'intention, avec le carnet, de faire comparaître son âme devant les lecteurs. Il se montre encore plus catégorique à l'égard du privilège accordé à l'intériorité dans la littérature lorsqu'il affirme que « [l]e dedans est un réservoir de brouillard, d'illusions, de lubies nuisibles, qui ne mérite pas d'attention » (*CM*, 174). Cela ne signifie pas qu'il renonce à mieux se connaître, mais sa conception du moi, réfractaire à l'idée de sa souveraineté, est irriguée par l'impression qu'il existe, entre les choses et lui, une identité de nature :

Il m'a toujours été (et me resterait) assez difficile de vivre sans animaux de ferme ni cultures. J'ai le sentiment d'être ces animaux et ces cultures, autant que de les avoir, comme si j'étais moi-même un animal d'élevage ou une plante cultivée sur la ferme expérimentale de la Terre. (*CS*, 50)

Il entre, on l'entend, un soupçon de raillerie dans ce commentaire. Issenhuth n'en affirme pas moins, sur ce ton rieur, une conviction profonde. Celle-ci suppose en dernier lieu que pour se connaître, il n'a pas à plonger en lui, il n'a qu'à scruter ce qui l'entoure. C'est pourquoi, au fil de ses carnets, « il s'agit constamment de sortir de soi plutôt que d'y trouver une vérité plus essentielle¹⁶ ». L'analyse de soi est donc évacuée, les confidences et les récits de rêves aussi. Si des souvenirs sont évoqués, ils ne remorquent pas de regrets. Issenhuth est immunisé contre une nostalgie qui, pour le reste, ferait obstacle à sa résolution d'être simplement présent au monde. C'est l'écriture comme telle qui, tout compte fait, représente dans son imaginaire un certain exil. Et c'est peut-être pour contrer cet effet de déportation qu'il manifeste autant d'attachement envers les animaux, ses compatriotes.

La camaraderie avec les canards et les vers de terre décrite dans les carnets fait notamment ressortir l'esprit de dérision d'Issenhuth, qui ne manque pas une occasion de remettre l'homme à sa place en se moquant de lui-même avant tout. Enorgueilli de son savoir et d'un humanisme grâce auquel il surplombe toute la planète, le spécimen humain incarne, sous la loupe du carnettiste, comme dans la méditation de Clément Roux, le personnage de Yourcenar, un « parvenu de la nature¹⁷ » à côté de qui l'animal impose sa dignité. Car c'est bel et bien la perte de l'usage du monde, entendu ici comme une manière organique d'y être et d'y agir, qu'Issenhuth déplore chez l'homme moderne. Weil attribuait ce déracinement aux contrecoups d'une « culture [...] développée dans un milieu très restreint, séparé du monde¹⁸ ». Issenhuth a pu constater comme elle durant sa carrière en enseignement que l'éducation, dictée par un « pédagogisme » (*CM*, 206) dont l'une des principales promesses demeure ironiquement *l'ouverture sur le monde*, « arrache [l'élève] à

16 François Dumont, *art. cit.*, p. 27.

17 Marguerite Yourcenar, *Denier du rêve*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1971, p. 170.

18 Simone Weil, *op. cit.*, p. 64.

l'univers qui l'entoure¹⁹ » en s'évasant dans l'abstraction. Il se rappelle ainsi l'effet desséchant d'une telle formation :

On aurait dit que connaître le mot, c'était connaître la chose. Cette façon de tout vaporiser dans la langue avait un effet pervers que personne ne semblait soupçonner : elle éloignait le monde. Je reste persuadé que, pour bien des gens, la séparation d'avec l'univers a commencé là. (*CM*, 34)

La curiosité d'Issenhuth envers les animaux neutralise en quelque sorte le sentiment d'élévation qui accompagne l'acquisition de la culture. C'est sur ce plan qu'il s'accorde, un peu à son insu car il avoue la connaître mal, avec la pensée orientale, notamment avec l'immanence à laquelle les haïkus se bornent. Il ne fait aucun doute que leur « faculté de se situer *naturellement* en deçà de la littérature²⁰ » s'assimile aux visées d'Issenhuth. Les bestioles qui peuplent ces courts poèmes ont justement une puissance de dérision comparable à celle que certains commentaires à propos des vers ou des canards mettent en jeu. Il s'agit alors de présenter le « [m]onde vu d'en bas²¹ » et de ramener l'homme à sa petitesse, non pas par méchanceté, mais par souci d'entretenir une vision juste de soi : « Par rapport à l'univers, ne suis-je pas infiniment plus insignifiant qu'un ver ne l'est par rapport à moi ? » (*CS*, 157) L'adoption d'un point de vue cosmique est une manière récurrente de pratiquer l'humilité dans les carnets. À l'échelle de la création, l'activité humaine n'est rien de plus qu'un grouillement d'insectes. Issenhuth n'en souffre pas. Au contraire, il prend plaisir à passer pour un moins que rien, que ce soit en parlant de ses « frères estimés » (*CS*, 158) les vers de terre ou en se présentant comme un « pelleteur de fumier » (*CS*, 181) aux notables du village qu'il a l'occasion de rencontrer. Ainsi, il fait sienne l'attitude narquoise du sage taoïste qui « aime à porter sur son visage et dans son extérieur l'apparence de la stupidité²² ».

À la lumière des carnets, d'autres parallèles s'établissent entre Issenhuth et le sage taoïste, « l'amour de la retraite » ou le renoncement à « exercer une autorité²³ », par exemple, mais leurs pensées se départagent nettement sur la question du non-agir. En effet, à l'inverse de « l'apologie [...] de l'inactivité totale, de l'incuriosité totale, pour atteindre l'illumination²⁴ », Issenhuth privilégie une morale de l'action à travers un éloge du travail disséminé au fil de ses notes. D'ailleurs, son admiration pour les vers de terre n'est certainement pas étrangère au fait qu'ils sont d'infatigables ouvriers essentiels à la fertilité des sols. Voilà pourquoi ce petit animal obscur, qui suscite habituellement le dégoût, forme pour lui une inspiration aussi forte, qui plus est un modèle que tout individu devrait imiter pour contribuer vraiment à l'harmonie de la planète.

19 *Id.*

20 Maurice Coyaud, *Fourmis sans ombre. Le livre du haïku*, Paris, Phébus, 1978, p. 11.

21 *Ibid.*, p. 89.

22 Jean Grenier, *L'Esprit du Tao*, Paris, Flammarion (Champs essais), 1973, p. 30.

23 *Ibid.*, p. 110.

24 *Ibid.*, p. 119.

Travailler accorde

Issenhuth ne cesse de l'affirmer, rien ne l'intéresse autant que le dehors. Cet intérêt ne se traduit pourtant pas chez lui, comme on aurait pu s'y attendre, par un goût particulier pour l'*ekphrasis*. Il ne se fait pas arpenteur-géographe au même titre, par exemple, que Julien Gracq dans certaines pages de ses carnets. Son crayon n'est pas hanté à ce point par la précision du détail, la finesse de la ligne, l'épaisseur des textures. Il n'est pas non plus manié à la manière du peintre dessinant sur le motif, avec allégresse et expressivité. En fait, Issenhuth n'a aucune « volonté de *paysager* », si tant est qu'une pareille volonté, écrit Alain Roger, « se présente d'emblée comme un équivalent de l'art, ou plutôt comme un art²⁵ ». En effet, un paysage, même réaliste, altère la nature : il trace un cadre exclusif, définit une perspective et opère une sélection qui organise le dehors en le fragmentant. La composition d'un paysage dévoile ultimement l'artiste lui-même, un peu comme le découvre Saint-Denys Garneau à la fin d'un très beau poème racontant la transition de la réalité vers la représentation poétique. Le poète bricole en quelque sorte avec les éléments foisonnants de la nature et s'étonne d'être face à lui-même au terme de son projet :

Moi j'en prends un ici
J'en prends un là
Et je les mets ensemble pour qu'ils se tiennent compagnie

Ça n'est pas la fin de la nuit,
Ça n'est pas la fin du monde !
C'est moi²⁶.

Il est clair, comme on l'a vu, qu'Issenhuth ne veut pas entretenir ce jeu de miroir qui ramène l'immensité du dehors aux contours de la personnalité. Soit dit en passant, ce n'était pas le but de Garneau non plus, qui prend peut-être ici la mesure de l'impasse où il se trouve, étant donné que son « dessein [est] de sortir en plein air²⁷ », non de revenir à lui, ce qui le rapproche d'Issenhuth sur ce plan. Mais là où Saint-Denys Garneau suppose un dehors *a priori* désolidarisé que l'artiste parvient à faire tenir ensemble, le carnetiste postule pour sa part un monde intègre dont l'homme fait partie, ni plus ni moins que « [l]e minéral, le végétal et l'animal » (CS, 16), et à qui il revient de s'y fondre en participant à son équilibre.

Le fait que la nature ne réveille chez lui aucun réflexe artistique ne signifie pas qu'Issenhuth regarde passivement le monde dans l'attente que sa vérité se révèle à lui. La démarche dont ses carnets font état est à l'opposé de la contemplation. C'est le travail qui, « en tant que contact avec l'univers » (CM, 35), lui semble offrir la meilleure voie pour approcher le mystère des choses. Sur ce point, sa sympathie

25 Alain Roger, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1997, p. 31.

26 Hector de Saint-Denys Garneau, *Œuvres*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 195.

27 *Id.*

pour Simone Weil ne pourrait être plus grande et fortifiante. Rien ne paraît mieux s'accorder avec ses convictions que la réciprocité dont elle parle au terme de *L'Enracinement* : « L'univers ne se donne à l'homme dans la nourriture et la chaleur que si l'homme se donne à l'univers dans le travail²⁸. » Voilà pourquoi Issenhuth sacrifie autant de ses forces et de son temps à jardiner et à bricoler : il est convaincu qu'on entre en état d'harmonie de cette façon. Il s'agit au fond d'être à la hauteur de l'univers, car comme le dit encore Weil, « il n'y a pas d'équilibre entre l'homme et les forces de la nature environnantes qui le dépassent infiniment dans l'inaction²⁹ ». Les origines ouvrières d'Issenhuth l'ont sans doute rendu sensible à la grandeur des besognes modestes et journalières. Aussi, il est amusant de constater, à mesure qu'on parcourt ses carnets, qu'il bâtit une collection personnelle d'outils, seuls objets qu'il juge dignes d'être contemplés. Les « deux haches à équarrir » (CS, 136) héritées de son grand-père en sont les pièces fondatrices. Songeant à ses amis vivant entourés de tableaux, il s'aperçoit que pour sa part, « [l]a vue d'un compas, d'un bout de ficelle ou d'une fourche [lui] suffit » (CM, 182). Sa grange des Landes devient progressivement un « musée de l'outil » (CS, 205), espace quasi spirituel en ce qu'il permet d'apprécier la « beauté [...] des choses fixées dans leur être » et que cette beauté « inspire la paix » (CM, 182).

S'il est vrai que le travail garantit l'épanouissement mutuel de l'homme et de l'univers, il est alors une expression tangible de la bonté qu'Yvon Rivard conçoit comme la « clé » de l'éthique développée par Issenhuth : « [...] la bonté est ce qui fait que la partie ne peut exister que si elle tend vers une autre partie, et que toutes les parties tendent vers le tout³⁰ ». Les carnets témoignent de la tension dynamique qui unit Issenhuth à l'univers. D'une part, Issenhuth revient plusieurs fois sur le fait qu'il laisse « la pression [...] du monde extérieur » (CS, 215) agir sur lui afin de mieux s'adapter à la réalité supérieure de son environnement. Il accepte que la vie soit maître de lui, contrairement à ce que l'individualisme ambiant s'applique à défendre sous diverses formes, de la doctrine politique (libéralisme) aux discours de la croissance personnelle (comment devenir maître de son destin ?). Avec un brin de malice, il se questionne :

Être dans le monde, est-ce changer en fonction du moment et du lieu, comme je me surprends à le faire ? Je ne suis pas le même quand il pleut, avec ou sans vent, dans la chaleur ou dans le froid. [...] Il y a quelque chose d'animal, de végétal que je peux juger dérisoire, regrettable, et considérer aussi comme un franc succès. (GO, 65-66)

Issenhuth n'aurait pas refusé, sans doute, d'être comparé au caméléon, en admettant que l'analogie souligne non pas une duplicité trompeuse, mais le comportement primordial qui pousse toute forme de vie à évoluer en conformité avec son milieu. D'autre part, les carnets montrent que c'est plus que jamais en orientant ses forces

28 Simone Weil, *op. cit.*, p. 378.

29 Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Pocket (Agora), 1988, p. 271.

30 Yvon Rivard, « D'un mystère à l'autre », *Exercices d'amitié*, Montréal, Fides (Phares), 2015, p. 216.

vers l'entretien du dehors qu'Issenhuth éprouve le sentiment de participer à l'univers : « En bêchant ces jours-ci, je pensais à la possibilité de m'en abstenir, mais il y a une beauté dans le labour, il y a une satisfaction à renverser la terre pour en changer le visage. » (*GO*, 57) L'émotion esthétique naît chez Issenhuth de l'accomplissement du devoir éthique, c'est-à-dire au moment où la portée du travail réalisé se manifeste. C'est pourquoi le rapport avec la nature est traversé par un souci constant d'efficacité. Les listes de ses initiatives et les inventaires de ses récoltes dressés au fil des carnets prouvent que le rendement de ses activités le préoccupe. Nulle ambition commerciale derrière cette comptabilité, bien sûr, seulement un désir de perfectionner ses méthodes dans le but de tirer tout ce qu'il peut du sol cultivé. Cela ne se résume pas à une obsession de performance. Son acharnement maraîcher cache une visée plus profonde, en ce qu'il converge vers une qualité de présence, un épanouissement. En effet, il jardine à l'exemple de Bach qui « tord[ait] un morceau jusqu'à la dernière goutte d'harmonie » (*CS*, 151). Il entrevoit au moyen de sa bêche et de sa pelle, comme le compositeur avec son clavier, ce que serait « la plénitude permanente » (*CS*, 151).

Comme une cabane

Le conflit d'Issenhuth avec la littérature est étroitement lié à la trame des carnets. Il provient du fait qu'à son avis, le travail de l'écrivain n'en est pas un :

Pourquoi ne suis-je jamais parvenu à considérer le fait d'écrire comme une action, et donc une justification possible de l'existence ? Je n'ai réussi à y voir qu'un pis-aller, une faiblesse tolérable uniquement à titre d'activité subalterne, et je n'aurai été qu'un écrivain malgré lui. (*CM*, 64)

Il manque évidemment à l'activité littéraire cette prise directe sur la réalité qu'Issenhuth recherche à tout prix. Qui plus est, il plane sur celui qui s'y adonne le spectre d'une oisiveté et d'une inutilité dont il se défie particulièrement. Tout au long des carnets, il se garde bien d'en faire une priorité : « [...] je note à temps perdu ce qui me vient à l'esprit, surtout quand le mauvais temps m'empêche de travailler dehors, ou en attendant que ma cuisine soit prête » (*CS*, 64). Or même si elle est présentée comme secondaire, son activité littéraire demeure prépondérante, spécialement parce qu'il est atteint depuis l'adolescence d'une « maladie incurable » (*CS*, 104) : la lecture. La propension à citer en est un syndrome. Les carnets se changent ainsi en une chambre d'écho qui, en répercutant la voix des autres, participe à la « remise en question de l'intériorité³¹ », selon François Dumont.

On pourrait dire que les carnets d'Issenhuth, avant d'être l'œuvre d'un écrivain, sont celle d'un lecteur, mais pas n'importe lequel : un lecteur actif, c'est-à-dire quelqu'un qui lit le crayon à la main. Il se rapproche de l'archétype que George Steiner définit à partir d'un tableau de Chardin. Ce lecteur modèle met en évidence que « tout acte de lecture complète » suppose une « réplique³² » écrite. Jusqu'à un certain point, on peut considérer les carnets d'Issenhuth comme un assemblage de

31 François Dumont, *art. cit.*, p. 27.

32 George Steiner, *Passions impunies*, Paris, Gallimard (NRF essais), 1997, p. 20-21.

« *marginalia*, indices immédiats de la réponse du lecteur au texte, du dialogue qu'il entretient avec le texte³³ ». En ce sens, Issenhuth est demeuré un critique, même après qu'il a cessé d'en assumer la fonction de manière professionnelle. Il se tient toutefois loin de l'érudition et de l'industrie des clercs qui élèvent au carré l'art du commentaire. Il envisage ce qu'il fait sous un angle beaucoup plus besogneux, celui d'un ramasseur fouillant le « gigantesque dépotoir » (CS, 241) de la littérature à la recherche de « l'élément inspiré », que ce soit « un détail, une phrase, un paragraphe » (CS, 57) capable de le désaveugler, de rénover ses perceptions et sa pensée. Il récupère ainsi à gauche et à droite, du côté de la littérature autant que du côté des sciences naturelles, les éléments qu'il utilise pour construire ses carnets. Il s'y prend exactement de la même manière que pour bâtir ses cabanes, glanant au milieu des rebuts les matériaux qui peuvent encore servir. Et en fin de compte, c'est bien ce que les carnets tendent à être, soit un modeste abri où Issenhuth se réfugie temporairement, moins pour fuir le monde que pour l'apprécier d'un tout petit peu plus loin, car la distance des mots laisse apercevoir les ponts qui existent secrètement entre des choses que l'expérience commune amène à considérer séparément. Au fond, Issenhuth mise sur « [l]a valeur inspiratrice de l'analogie [à laquelle il] aspire chaque fois que s'impose un rapprochement entre des domaines éloignés » (CS, 218) pour mettre au jour la plénitude harmonieuse qu'il pressent dans l'univers. Cette démarche fait penser aux « sciences diagonales » de Roger Caillois, qui étudient les « démarches transversales de la nature³⁴ » dans le but de définir l'unité sous-jacente aux classifications habituelles de la réalité. La démarche d'Issenhuth ne vise toutefois pas une systématisation comparable à celle dont rêve Caillois. Elle s'en tient aux intuitions que le croisement des lectures et de la collaboration avec la nature fait naître, et s'assure que la réflexion cultive l'étonnement plutôt que de se lancer dans l'élucidation. Il y a là une manière de rester humble, de préserver une fraîcheur, aussi, dans l'approche du monde. Il est permis de penser, en somme, que les carnets ont servi la cause de sa symbiose avec le dehors, de son enracinement. Ils ont peut-être apaisé un peu le conflit entre Issenhuth et la littérature. En tout cas, il me semble légitime de conclure avec une ultime analogie puisée chez Charlotte Melançon. Issenhuth ne l'aurait peut-être pas revendiquée, mais ce faisant, il aurait jusqu'à un certain point contredit le vaste témoignage que laissent ses carnets :

J'aurai trouvé
Dans les arbres et les livres
De justes raisons de vivre :
C'est qu'elles sont de même nature,
Ces feuilles — libres, fraternelles —
Qui donnent ombre et lumière³⁵.

33 *Ibid.*, p. 18.

34 Roger Caillois, *Méduse et Cie, Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 2008, p. 482.

35 Charlotte Melançon, *Secretum*, Montréal, Éditions du Noroît, 2016, p. 16.

Références

- BAILLY, Jean-Christophe, « Le visible est le caché », *Le Parti Pris des animaux*, Paris, Christian Bourgois (Détroits), p. 25-33.
- BOURGEAULT, Jean-François, « Portrait de Jean-Pierre Issenhuth : Entretien avec Yvon Rivard et François Hébert », *Liberté*, vol. 53, n^o 2 (janvier 2012), p. 7-15.
- CAILLOIS, Roger, *Méduse et Cie, Œuvres*, Paris, Gallimard (Quarto), 2008.
- COYAUD, Maurice, *Fourmis sans ombre. Le livre du haïku*, Paris, Phébus, 1978.
- DUMONT, François, « Jean-Pierre Issenhuth, écrivain marginal », dans Jacinthe MARTEL (dir.), *Les Marges de l'œuvre*, Québec, Nota bene (Séminaire), 2012, p. 17-34.
- GRACQ, Julien, « Les yeux bien ouverts », *Préférences*, Paris, José Corti, 1961, p. 47-62.
- GRENIER, Jean, *L'Esprit du Tao*, Paris, Flammarion (Champs essais), 1973.
- ISSENHUTH, Jean-Pierre, *Chemins de sable*, Montréal, Fides (Carnets), 2010.
- , *Deux Passions*, Montréal, HMH (L'arbre), 2001.
- , *Entretien d'un autre temps. Poèmes 1966-1988*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001.
- , *La Géométrie des ombres*, Montréal, Boréal (Liberté grande), 2012.
- , *Le Cinquième Monde*, Montréal, Fides (Carnets).
- , *Le Petit Banc de bois. Lectures libres 1985-1999*, Montréal, Nota bene (Cahiers du Centre Hector-de Saint-Denys Garneau), 2014.
- MAJOR, André, *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- MELANÇON, Charlotte, *Secretum*, Montréal, Éditions du Noroît, 2016.
- RIVARD, Yvon, « D'un mystère à l'autre », *Exercices d'amitié*, Montréal, Fides (Phares), 2015, p. 201-221.
- ROGER, Alain, *Court Traité du paysage*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des sciences humaines), 1997.
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Œuvres*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971.
- STEINER, George, *Passions impunies*, Paris, Gallimard (NRF essais), 1997.
- TILLARD, Patrick, *De Bartleby aux écrivains négatifs. Une approche de la négation*, Montréal, Le Quartanier (Erres essais), 2011.
- WEIL, Simone, *L'Enracinement. Prélude à une déclaration des devoirs envers l'être humain*, Paris, Gallimard (Folio essais), 1990 [1949].
- , *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Pocket (Agora), 1988.
- YOURCENAR, Marguerite, *Denier du rêve*, Paris, Gallimard (L'imaginaire), 1971.



Penser les carnets numériques d'écrivain : écritures médiatisées et réinvestissement de l'idée de publication

RENÉ AUDET

Les visages de l'écrivain sont multiples ; leur accessibilité est variable, selon les usages, les conventions et les envies du public, friand de saisir la complexité de cette figure de créateur¹. La face visible de sa production (œuvres éditées, apparitions médiatiques) se double d'une dimension plus voilée, composée de la vie personnelle et intime de l'auteur, bien sûr, mais surtout de sa vie professionnelle, comme artisan quotidien de l'écriture, entouré de ses notes, de ses manuscrits, de ses ouvrages de référence. La génétique textuelle a certes fait sortir au grand jour cette face cachée du métier d'écrivain, révélant les mystères de l'écriture tels qu'ils s'inscrivent sur manuscrits et brouillons. Néanmoins, c'est à travers la pratique des carnets d'écrivain (par leur publication) que le mouvement, le flux de cette écriture en acte, de la pensée vagabondant de thème en thème peut être saisi — le lecteur a ainsi accès à une certaine arrière-boutique de la littérature. Si cette porte ouverte sur l'atelier ne leurre personne quant à la mise en scène opérée sur le matériau brut (nettoyage, sélection, réécriture), la publication des carnets d'écrivain participe tout de même à l'élaboration d'un portrait complexe du mouvement de l'écriture littéraire, entre premières bribes et œuvre finalisée, entre explorations préliminaires du créateur et production culturelle peaufinée et livrée au public.

Par ce portrait de la séparation entre sphère intime et sphère publique se confirme une conception invisible, parce que convenue, du rôle de l'édition et de la publication, celle du geste de la mise à disposition associé aux rouages éditoriaux. Le journal intime rédigé dans le clair-obscur d'une chambre ou le carnet griffonné au fil des intuitions et à la faveur de minutes volées au quotidien restent des artefacts de la vie personnelle aussi longtemps que la prise en charge, éditoriale et institutionnelle, de ces *manuscrits* ne vienne les propulser dans l'espace public. Ce mécanisme, qui arrache (bien qu'avec consentement) à l'intimité ces traces d'une

1 Mes remerciements à Virginie Savard, qui a contribué à la documentation préalable de cet article.

écriture advenant, repose sur les processus connus de l'édition et sur les circuits habituels de diffusion du livre. La transformation des techniques de publication, observable dans les dernières décennies avec la place grandissante occupée par les supports numériques et leur structuration en réseau, n'est pas sans bouleverser ces rouages — leur nature, leurs acteurs et leur incidence sur les paramètres de diffusion des contenus.

Pour mon premier site, j'avais pour métaphore la vitrine de mon ami luthier. Il y met un moule, un fragment de bois brut, un vieil instrument racheté avant restauration. On sait qu'on a affaire au luthier, rien ne trouble la discrétion de ce qui se passe dans l'atelier. Mais vite on a franchi la vitrine, maintenant on entre directement dans l'atelier. Le travail au jour le jour, les esquisses, les chantiers, les outils².

Se remémorant les images qui avaient guidé la première mise en ligne de son site il y a vingt ans, l'écrivain François Bon illustre avec vivacité à quel point le franchissement de cette frontière entre la sphère publique et la sphère intime est plus immédiat, plus fluide en contexte numérique. En témoignant ainsi de son expérience, il paraît davantage faire état des possibilités liées à une technique (le site web) que d'ériger celle-ci comme un échantillon d'une pratique plus large et établie de la publication numérique de ce que l'on considérerait comme l'arrière-boutique d'un écrivain — cette pratique ne s'étant effectivement pas cristallisée sous une forme précise pour Bon. Si l'on se donne comme défi de déterminer l'équivalent numérique du carnet d'écrivain, si l'on cherche à repérer comment il s'incarne dans le web, il est possible d'émettre quelques hypothèses rapides, à hauteur d'étiquettes consensuelles ou de genres discursifs — pensons au blogue, au site d'auteur, à la diffusion numérique de manuscrits ou d'archives. Toutefois, ce serait là faire l'impasse sur une tare profonde de cette comparaison, qui tiendrait pour acquises une équivalence des moyens de publication, une permanence de leurs implications techniques et communicationnelles. C'est que le support, le média, détermine une pratique (discursive, culturelle), et que le passage de cette pratique d'un support à un autre entraîne inévitablement la transformation de celle-ci. Si l'on s'intéresse à la pratique (analogique et inscrite dans les rouages de l'édition) du carnet d'écrivain, il ne nous est possible d'évaluer que cette transformation même, en dégagant certains de ses traits définitoires pour mieux étudier leur modulation, leur adaptation dans le cadre de publications numériques apparentées. C'est donc en cherchant la trace d'une refonte, d'une réinvention des usages que l'on pourra saisir l'incidence médiatique du numérique sur l'idée d'édition et de publication, et de là, évaluer les déplacements imposés lors de cette transposition. Par le geste de mise à disposition numérique, à l'attention d'un public lecteur, de son arrière-boutique scripturaire, ce serait donc un déplacement de l'idée de publication que l'écrivain opérerait, jouant ainsi au sens fort de *l'implémentation* de son œuvre, pour reprendre cette notion définie par Nelson Goodman. À travers l'examen des enjeux du support de

2 François Bon, « L'écran et le livre » [en ligne], site web, *Le Tiers Livre*, 22 mai 2007 [http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article253].

publication retenu et des pratiques d'écriture numériques, de même qu'à travers l'évaluation des déplacements symboliques qui s'y rattachent, nous serons à même de mieux saisir ce que le numérique induit comme transformation au carnet d'écrivain.

Supports et matériaux

La poétique du carnet repose sur la relation immédiate entre un geste d'écriture et un support : le carnet d'écrivain, c'est d'abord l'objet qui lui sert à consigner des écrits (ou des esquisses). L'expression reste littérale pour certains, amateurs de petits formats de calepins ou de Moleskine à glisser dans la poche, alors qu'elle devient une image pour plusieurs autres, le carnet étant alors la collecte (réalisée ou projetée) de paperoles — feuilles volantes ou napperons griffonnés — autant que de fichiers informatiques — rattachés à un traitement de texte ou à un logiciel analogue au carnet de notes. Philippe Met rappelle, à propos du carnet poétique, que

l'assimilation du matériau au genre n'est pas anodine, le Carnet étant pleinement un *support* qui détermine, plus immédiatement et plus intimement, sans conteste, que pour toute autre forme littéraire, une écriture et ses entours — ses préparatifs, son cérémonial, ses modalités³.

Néanmoins, la dimension procédurale de cette définition (on pourra aussi la considérer comme la portée romantique du geste), centrée sur ce rituel d'écriture, appelant un détachement du monde le temps d'écrire quelques lignes, n'est qu'un arrière-plan de l'objet « carnet d'écrivain » que l'on peut lire et donc étudier. Une telle confusion entre l'objet et le genre discursif qu'il convoie annonce déjà la difficulté de retrouver cette pratique d'écriture à l'identique en contexte numérique. Pourtant, les traits mêmes du *genre* qu'est le carnet d'écrivain engagent à penser, depuis ce que l'on connaît des enjeux médiatiques propres à la culture numérique, qu'il pourrait y avoir une homologie forte entre ses formes papier et numérique.

Rassemblant les traces du procès de l'écriture (que ce soit dans l'inscription de notules ou dans la prérédaction d'un texte éventuellement plus long), le carnet peut être inclus dans ce que Gérard Genette, dans *Seuils*, nomme des « épitextes ». Il est composé de notes, de brouillons, d'avant-textes, de bribes d'écriture qui ne participent pas, en l'état et au moment de leur rédaction, d'un projet défini — sinon qu'en potentiel, à titre de perspective éventuelle. Du point de vue poétique ou stylistique, des œuvres empruntant une écriture fragmentaire ne se distinguent que difficilement d'un carnet rassemblant des passages brefs et des énoncés d'un développement restreint — le critère thématique pouvant intervenir tout aussi bien dans l'un que dans l'autre exemple. Le texte des *Petits traités* de Pascal Quignard

3 Philippe Met, « Autour de Sabine Macher et Gil Jouanard : le carnet poétique, repères et coordonnées », dans Élisabeth Cardonne-Arlyck et Dominique Viart (dir.), *Effractions de la poésie*, Paris / Caen, Lettres modernes Minard (Écritures contemporaines, 7), 2003, p. 231 ; l'auteur souligne.

s'apparente tout aussi bien aux états inchoatifs des carnets de Michel Deguy⁴ qu'aux trois minuscules paragraphes quotidiens d'Éric Chevillard sur son blogue :

Tu te trouves à chaque instant au carrefour des pentes qui font la Terre ronde.
Quel que soit ton désir de t'élever, tu ne pourras jamais que descendre.

On a quand même plus vite fait de dessoûler que de dessaouler.

Dieu dispose d'Internet depuis le début des temps — l'hypertexte, le code, les connexions, les liens, il s'en est bientôt lassé. Aujourd'hui, il ne consulte même plus ses mails⁵.

Bien des écritures numériques, de fait, recourent à des proses interrompues, brèves ou fragmentaires, répondant ainsi à diverses déterminations possibles. Certaines œuvres se plient aux contraintes des plateformes qu'elles empruntent. Les modalités de publication les plus aisées, celles des réseaux sociaux, imposent leurs propres codes, qui seront fondés sur des aspects techniques (comme les cent quarante caractères de Twitter jusqu'en 2017⁶) ou des conventions, des usages (le bref commentaire en marge d'une photo sur Instagram ou l'efficacité rhétorique d'une publication sur Facebook). Répondant à une logique de l'instantanéité et de la circulation, ces supports dictent leurs propres règles éditoriales ; s'ils ne visent pas d'abord à relayer des écrits littéraires, ils se prêtent néanmoins à leur détournement éventuel⁷. C'est là, à titre d'exemple, la contribution générale de la pratique de la twittérature, dont la concision tient peut-être davantage du haïku que du carnet, possiblement plus expansif. On le sent bien : l'idée d'une impulsivité de l'écriture, associée auparavant à un contexte privé et matériel comme le carnet, trouve ici un lieu d'incarnation et de diffusion inédit, bouleversant du même coup le rapport entre écriture, support et

4 « Si je travaille en carnet, c'est pour ne rien laisser passer de l'inchoatif, insignifiant même, de la pensée naissante. La crainte est de perdre à jamais quelque vérité ; crainte d'amnésies partielles inguérissables » (Michel Deguy, « Du carnet à l'archive » [préface], dans Hélène Volat et Robert Harvey, *Les Écrits de Michel Deguy. Bibliographie des œuvres et de la critique 1960-2000*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2002 [extraits en ligne : <http://remue.net/spip.php?article1842>]).

5 Éric Chevillard, *L'Autofictif* [en ligne], carnet web, 23 septembre 2017 [<https://web.archive.org/web/20180604071751/http://autofictif.blogspot.com/2017/09/>]. Rappelons ici le rouage éditorial de conversion de *L'Autofictif*, l'Arbre vengeur publiant sous forme de livres, à intervalles, la compilation de ces entrées quotidiennes, mais au prix de leur retrait sur le blogue de Chevillard.

6 Pensons au projet *Accident de personne* de Guillaume Vissac (un compte Twitter relatant les pensées de suicidaires dans les transports en commun, puis un ouvrage numérique en proposant le recueil) et à celui de Christophe Grossi, *Ricordi*, qui a d'abord pris naissance sur Twitter pour se développer sur une page Facebook et un site personnel ; sur ce dernier cas, voir l'article de Natacha Margotteau, « Sur le Web, les écrivains ne se cachent plus pour écrire » [en ligne], *Rue89*, 30 décembre 2014 [<https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20141230.RUE7244/sur-le-web-les-ecrivains-ne-se-cachent-plus-pour-ecrire.html>].

7 René Audet, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus » [en ligne], *Itinéraires*, 2014-1 | 2015, 4 février 2015 [<https://journals.openedition.org/itineraires/2267>].

publication. Alors que le carnet préservait les notes jusqu'au moment d'une bascule vers leur édition et leur mise en circulation, l'écriture numérique tend à favoriser une inscription immédiate de l'écriture dans un environnement propice à sa mise en dialogue — lecture, commentaires, relance — par le truchement des possibilités en place dans les plateformes.

Hors de ces zones à contrainte (et pourtant ouvertes à une large appropriation par les personnes moins technophiles⁸), les écrivains peuvent recourir à des sites autonomes pour se créer, selon leurs besoins, un espace qui leur soit propre, un lieu favorable au déploiement de l'écriture⁹. À la manière du carnet physique qui est élu par l'écrivain comme support pour les notes rédigées ponctuellement, le site est choisi : sélection d'une plateforme (comme on choisit du papier ligné, vierge ou à carreaux — un blogue sur une plateforme commerciale comme Wordpress ou Blogspot, un site fondé sur un logiciel d'édition donné et que l'écrivain élabore ou confie à un tiers) ; élaboration d'un graphisme (comme on établit un protocole de datation ou de géolocalisation des notes dans un carnet — classement thématique, aléatoire ou chronologique des notes, choix d'un thème graphique, inclusion de photos ou de croquis numérisés) ; planification des sections et des inclusions (comme on décide d'insérer physiquement dans le carnet des coupures de presse ou d'autres notes prises sur des supports « accidentels » — place pour des écrits publiés sur un autre site ou pour la couverture de presse des œuvres de l'écrivain, actualités sur les parutions et apparitions médiatiques, bibliographie des ouvrages publiés). La facilité de mise en place des blogues explique certainement leur fortune, pour une certaine période (environ de 2000 à 2010), plusieurs sites littéraires se déployant sur ces plateformes. Le recours au module de commentaires a contribué, un temps, à créer un tissu, une communauté de lecteurs, mais ce mouvement s'est rapidement écrasé en raison du nombre croissant de trolls, mais surtout de la substitution de cette possibilité par les réseaux sociaux, plus intuitifs, centralisés et immédiats. La démocratisation des plateformes et l'appropriation des outils de programmation web par les écrivains eux-mêmes (aussi lente soit-elle) favorisent néanmoins la création de sites, que certains nomment « sites d'auteur »,

8 À titre de contre-exemple d'usages du web (mais qui est une confirmation du recours à des solutions faiblement technologiques), signalons le cas des *Notules dominicales* de Philippe Didion, lesquelles ont circulé de 2001 à 2007 sous le mode exclusif de la liste d'envoi par courriel, pour ensuite être présentes (à titre d'archives) sur un site web — et faire l'objet d'une édition chez *publie.net* (Philippe Didion, *Notules dominicales de culture domestique* [en ligne], publie.net [Temps réel], 2008 [<https://www.publie.net/livre/notules-dominicales-de-culture-domestique-philippe-didion/>]).

9 Je reprends ici, à quelques ajustements près, une définition proposée par Philippe Met pour parler de la pratique d'écriture du carnet, figurant dans son article « Fausses notes : pour une poétique du carnet » (*French Forum*, vol. 37, n^{os} 1-2 [hiver-printemps 2012], p. 59) : « S'ouvrant ainsi sur de multiples possibles, oscillant incessamment entre dessaisissement et (res)saisissement, ce régime d'écriture délimite et redéfinit, en un sens, le champ originel, fondateur, de l'expérience littéraire : le *lieu*, le creuset où l'écrivain accorde et s'"accorde" à son langage » (l'auteur souligne).

dont la fonction est autant d'offrir une vitrine pour l'écrivain que de constituer une modalité supplémentaire de diffusion de sa production. Ce deuxième volet s'apparente plus étroitement à la dynamique propre du carnet, le site devenant un lieu, un espace à investir. Les sites de Cécile Portier, *Petite Racine*¹⁰, et de Martine Sonnet, *L'Employée aux écritures*¹¹, reflètent bien cette vision numérique du carnet. Alors que la première, même si elle fait figurer en page d'accueil une rubrique « Articles récents », propose un regroupement thématique de ses entrées, la seconde recourt plus volontiers à la logique antéchronologique du blogue, qui inscrit clairement l'écriture dans le temps mais risque en retour que les articles soient rapidement oubliés en raison de leur accumulation et de leur substitution en page d'accueil. Le degré possible de personnalisation de l'outil s'ajoute à une poétique propre de l'écriture en procès, dont le support numérique permet les expressions les plus diverses.

Au-delà des singularités propres à chaque site, c'est la complexification possible des moyens d'écriture qui intervient dans la transformation de l'idée de carnet en contexte numérique. Cette complexité peut être architecturale — c'est là le trait prédominant de projets, déjà passablement commentés par la critique, comme ceux de Philippe De Jonckheere, *Désordre.net*, et de François Bon, *Le Tiers livre*¹². « Métasites » en ce qu'ils sont formés par la mise en recueil de projets distincts et ponctuels (parmi lesquels, à titre d'exemples, le « Bloc-notes du désordre » du premier et « Formes d'une guerre » du second), ils témoignent autant d'une pratique polygraphique que d'une écriture constamment en mouvement. L'hypertextualité tant louangée aux débuts du web trouve pourtant ici son incarnation forte (même si on hésite aujourd'hui à convoquer le mot, quelque peu vieilli dans son usage général) : ces sites, riches et labyrinthiques, sont le théâtre d'une mise en réseau continue, au sens de maillages (sémantiques, hypertextuels, thématiques) que l'écrivain peut établir entre des articles et des contenus déjà publiés. C'est de cette façon que les pendants numériques des carnets deviennent de réels creusets d'écriture, conjuguant la mise à disposition de textes bruts, l'établissement de connexions et de parallèles au sein de la production textuelle d'un écrivain, et le travail continu de réécriture (comme l'historique d'écriture et de réécriture des entrées du *Tiers livre* en témoigne explicitement). À cette architecture feuilletée s'arrime fréquemment le recours à une dimension iconographique, laquelle dépasse le simple souci d'illustrer ou d'enjoliver une page. Depuis le contexte de la culture numérique, la possibilité d'inclure des photos au sein d'articles publiés sur le web ne révèle rien de bien neuf, mais il ne faut pas négliger l'incidence de ce ressort pour l'écriture littéraire elle-même. Le travail interartistique d'un De Jonckheere

10 Cécile Portier, *Petite Racine* [en ligne], carnet web [<http://petiteracine.net/wordpress/>].

11 Martine Sonnet, *L'Employée aux écritures* [en ligne], carnet web [<http://www.martinesonnet.fr/blogwp/>].

12 Philippe De Jonckheere, *Désordre.net* [en ligne], site web (voir notamment son labyrinthique plan du site : [<http://desordre.net/plan.html>]), et François Bon, *Le Tiers livre* [en ligne], site web [<http://tierslivre.net>].

appelle cette complémentarité, de même que la rythmique d'écriture d'une Martine Sonnet repose intimement sur un cliché, amorce et justification d'une pensée qui se développe. Dans son *Madeleine Project*, Clara Beaudoux¹³ explore littéralement les archives d'une ancienne locataire décédée, dont les boîtes n'ont pas été récupérées par ses proches ; à partir de photos d'objets et de documents, elle décrit, commente et fabule des réalités dont elle propose des bribes, empruntant la rhétorique (brève, allusive) de Twitter et ses modes de circulation. La multiplication des matériaux enrichit la démarche de création, relation que chacun exprime selon des points de vue et des prédominances propres. Chez Chloé Delaume, dans le projet « Liberté-Parité-Sororité », une résidence d'écriture laisse ses traces dans ce secteur de son site, lequel rassemble des textes, des comptes rendus de rencontres et des vidéos¹⁴. Chez Audrée Wilhelmy, des « carnets » figurent dans son site, chacun constitué des photographies de croquis réalisés en marge de l'écriture de ses romans — repoussant de fait le texte littéraire à son contexte analogique et n'offrant au lecteur que la contemplation de ces inspirations graphiques¹⁵. La relation complémentaire entre le texte et l'image, abondamment observée et discutée dans les brouillons et avant-textes d'artistes et écrivains, trouve ici à s'incarner et à s'exposer selon des modalités de diffusion où priment l'accessibilité et la visibilité.

Une telle importance accordée à la dimension visuelle participe étroitement des pratiques et usages des productions culturelles numériques, au sein desquelles viennent s'insérer les manifestations littéraires d'aujourd'hui. Les possibilités offertes par le support numérique favorisent en effet l'émergence de pratiques auparavant moins visibles, comme le sont les ateliers des bédéistes. Les sites de Zviane et de Jimmy Beaulieu s'apparentent davantage au blogue (par la place du commentaire et du discours sur leur production, alternant avec quelques croquis), alors que Boum, Samuel Cantin et Boulet donnent à lire des extraits de leur production ou offrent des contenus inédits, voire des planches entières¹⁶. L'iconicité de cette production facilite étonnamment son insertion en territoire numérique, car celui-ci tend généralement à favoriser des contenus plus dynamiques ou interactifs. Or c'est plutôt la force associée au support, celle de la circulation, voire de la fétichisation de l'image, qui semble ici s'affirmer. En témoigne éloquentement une boucle récursive du numérique vers les carnets comme objets d'intérêt (ou de vénération)

13 Clara Beaudoux, *Madeleine Project*, compte Twitter : @clarabdx, et mot-clic : #Madeleineproject ; archives du projet [en ligne] : [http://madeleineproject.fr]. Voir aussi l'article d'Anaïs Guilet, « Des petites madeleines et des tweets : le *Madeleine Project* de Clara Beaudoux » [en ligne], *Hybrid*, n° 5 (2018) [http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=925].

14 Chloé Delaume, « Liberté-Parité-Sororité » [en ligne], *Chloé Delaume*, site web, 2016-2017 [http://www.chloedelaume.net/?cat=24].

15 Audrée Wilhelmy, « Oss — Carnets de travail » [en ligne], *Audrée Wilhelmy*, site web [http://audreewilhelmy.com/2014/oss-carnets-de-travail/].

16 [En ligne], Zviane [http://www.zviane.com/prout/] ; Jimmy Beaulieu [http://jimmybeaulieu.com] (hors ligne au moment de la publication ; archive disponible ici : [http://web.archive.org/web/20161101170606/http://jimmybeaulieu.com:80]) ; Boum [http://bd.boumerie.com], Samuel Cantin [http://momentsseuls.blogspot.ca] ; et Boulet [http://www.bouletcorp.com].

pour les lecteurs. Un auteur populaire comme Neil Gaiman offre sur son site web des images de certaines pages de ses carnets d'écriture¹⁷, laissant à chacun le plaisir d'en décoder des passages, à la façon d'un érudit dépouillant les manuscrits de Flaubert. Plus encore, le carnet papier peut représenter une attestation d'une expérience artistique réelle. Dans *Vector Monarca*, un projet artistique conjoint avec Patrick Beaulieu, Daniel Canty a consigné dans un carnet des traces de leur périple à travers l'Amérique du Nord alors qu'ils suivaient la route de migration des monarques. Le site *Vector Monarca* rassemble nombre (de photographies) d'artéfacts de cette expérience : ouvrages symboliques, photographies de lieux, pages du carnet ; de même, ce matériel est intégré dans un volume rassemblant trois expériences artistiques apparentées, dites « odyssées transfrontières », allant jusqu'à reproduire, sous forme d'« icônes » (de représentations miniatures) les pages du carnet de *Vector Monarca*¹⁸. Par ce retour numérique (et iconographique) au carnet s'expriment certes une forme de nostalgie (Bolter et Grusin y verraient sûrement une forme de *remediation*), mais tout autant la confluence des forces de transformation des écritures en procès associées au carnet.

Publication, institution

Si les modalités concrètes du carnet — sa poétique, son support, son architecture, ses contenus — déterminent profondément sa nature, qu'elle soit matérielle ou numérique, son inscription dans le monde, entre sphères publique et privée, entre existence matérielle et reconnaissance institutionnelle, influence profondément son statut et son effet. N'oublions pas, d'entrée de jeu, la dimension antinomique du carnet :

entre l'« avant-texte » que constituent souvent les carnets d'écrivains, ensemble de notations ou d'esquisses destinées à nourrir une écriture à venir, et l'« œuvre », le cahier ou le carnet qui se présente lui-même comme un résultat, paradoxal en ce qu'il est perpétuellement en cours de réalisation¹⁹.

17 Neil Gaiman, « Neil's Work | Books | American Gods » [en ligne], *Neil Gaiman*, site web [http://www.neilgaiman.com/works/Books/American+Gods/in/182/].

18 Patrick Beaulieu et Daniel Canty, *Vector Monarca* [en ligne], site web [http://www.vectormonarca.com] ; « Carnet » [en ligne], *Vector Monarca* [http://www.vectormonarca.com/fr/carnet.php] ; Patrick Beaulieu et Daniel Canty, VVV. *Trois odyssées transfrontières*, Outremont, Éditions du passage, 2015. Notons que cette fétichisation du carnet s'inscrit plus largement dans celle des brouillons et des manuscrits, commune en littérature, mais aussi au-delà, comme en témoigne la numérisation récente, par la British Library, du *Codex Arundel*, une compilation de carnets de notes de Léonard de Vinci [en ligne] : [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_263_f001r].

19 François Dumont, « Le carnet comme critique du roman chez André Major », *University of Toronto Quarterly*, vol. 79, n^o 4 (2010), p. 1048.

Entour de l'œuvre²⁰, il ne l'est qu'en fonction d'un statut relatif accordé à ce qui est reconnu comme le cœur de la production d'un écrivain, à savoir les ouvrages publiés et reçus par l'institution, généralement associés à un genre participant de ce qui est dit « littérature ». En regard, le carnet maintient son contenu dans une zone identitaire instable, participant du *jeu* de la publication (au sens éditorial et avec ses enjeux symboliques) et accédant, avec certaines réserves, au statut d'œuvre. Un tel découpage est institutionnellement fixé, car il repose sur une convention — reconnaître ou non des œuvres en fonction de leur genre ou de leur stade d'*accomplissement*. C'est là la perception qui opère en contexte prénumérique, car le jeu institutionnel autant que l'encadrement générique sont quasi absents au sein de la culture numérique. Les critères permettant de reconnaître un carnet souffrent de l'interférence des paramètres du support numérique : le genre ne le prétend pas (comme le fait la mention « carnet ») ; l'évaluation au jugé de l'« état » des textes est improbable (contrairement aux écritures manuscrites brouillonnes, parsemées de ratures et de flèches, qui se distinguent d'un texte édité) ; et la distance stylistique entre la première version des textes et l'éventuelle œuvre finalisée se perçoit difficilement en raison d'une estompe des types génériques²¹ autant que de l'absence, souvent, d'une œuvre qui soit la forme aboutie des notes elles-mêmes. La distinction entre des épitextes numériques et une œuvre finalisée n'est en réalité possible que par l'attestation proposée par l'écrivain lui-même — « ceci est un brouillon », prétendra-t-il, avec le doute raisonnable que cette affirmation sèmerait. C'est dire à quel point il est rare et difficile d'avoir, en contexte numérique, une vue sur l'atelier de l'écrivain (comme on pourrait en avoir une sur l'atelier d'un artiste visuel²²), pour les raisons génériques tout juste évoquées. Le brouillage est également produit par l'influence marquée, pour les blogues tenus par des littéraires, des écritures de soi, qui viennent imposer leurs marqueurs temporels (l'inscription forte dans la temporalité et la séquence des publications) et énonciatifs (les voix — du locuteur et des commentateurs — étant fortement identifiées par la plateforme)²³. Cette parenté avec les journaux intimes et la correspondance contribue

20 Parlant du site d'auteur, Benjamin Hoffmann le désigne comme « un îlot à part entière dans la production archipelagique d'un écrivain, un îlot relié aux œuvres imprimées comme le sont la correspondance d'un homme ou d'une femme de lettres, ses journaux intimes, ses carnets de travail, ses publications secondaires dans les pages des journaux, etc. » (Benjamin Hoffmann, « Le site d'auteur : un nouvel espace d'investigation critique », *French Studies*, vol. LXX, n° 4 [octobre 2016], p. 574).

21 La déviation des genres est considérée par plusieurs comme un paramètre permettant d'établir la valeur littéraire d'œuvres numériques ; voir l'enquête proposée par Alexandra Saemmer, « La littérature numérique entre légitimation et canonisation », *Culture & Musées*, vol. 18, n° 1 (2011), p. 201-223.

22 Voir, à titre d'exemple, le « Cahier virtuel » [en ligne] de l'artiste visuelle Andrée-Anne Dupuis Bourret, qui joue explicitement de cette logique de l'atelier ouvert et des projets captés au cours de leur réalisation : *Andrée-Anne Dupuis Bourret*, site web [http://www.aadb.space/blog/].

23 Oriane Deseilligny, « Le blog intime au croisement des genres de l'écriture de soi » [en ligne], *Itinéraires*, 2010-2 | 2010, 1^{er} juillet 2010, p. 73-82 [https://journals.openedition.org/itineraires/1985].

à dissoudre un peu plus avant les repères et les attentes des lecteurs à l'égard de formes discursives non éditorialement ni institutionnellement qualifiées.

De telles interférences peuvent également agir sur une fonction associée aux carnets, celle de la sanction du statut d'écrivain de leur producteur. De façon générale, on peut estimer que les carnets qui sont publiés sont ceux d'un écrivain déjà reconnu — le carnet ne fait pas l'écrivain, car au contraire on postule plutôt que ce dernier lui préexiste (notamment par une œuvre conséquente ayant reçu, elle, une certaine sanction institutionnelle). Il paraît improbable de voir être publié, chez un éditeur littéraire, le carnet d'écriture d'un pur inconnu — hormis le cas exceptionnel de la mise au jour, souvent de façon posthume, d'un créateur de génie n'ayant pas été auparavant et autrement reconnu. La situation en contexte numérique est singulièrement différente, en ce qu'elle recouvre deux cas de figure opposés. Ce qui peut s'y apparenter à un carnet (blogue littéraire, site d'écriture, site d'auteur) agira comme facteur complémentaire de consécration d'un écrivain déjà reçu ou sera le vecteur conduisant au gain de ce statut d'écrivain. Dans le premier cas, le site d'auteur, où se côtoient des textes diffusés, une vitrine d'autopromotion et de médiatisation, ainsi qu'un inventaire de la production littéraire d'un écrivain, est rapidement associé à une fonction publicitaire, jouant lourdement de cet « insatiable appétit de voyeurisme²⁴ » du lectorat pour une figure littéraire imposante. L'exemple du riche site de l'écrivain japonais Haruki Murakami²⁵ illustre fort bien la constellation de ressources (visuel du bureau de l'écrivain, extraits de romans, références musicales intégrées à la fiction, etc.) qui confirment le statut de monument qu'il est devenu. Ce genre de vitrine constitue sans nul doute une « nouvelle forme de muséification de la mémoire d'un écrivain²⁶ » dans le contexte d'une littérature-monde qui exige d'affiner les stratégies de visibilité pour se tailler une place au firmament des listes de best-sellers.

En regard, plusieurs sites d'écriture prennent le contre-pied de cette situation de positionnement institutionnel et commercial : étant produits par des écrivains non encore reconnus, ils s'arrogent la fonction même de publication, profitant de l'ambiguïté associée à l'idée d'édition et de mise à disposition d'un public lecteur. Ce deuxième visage des carnets numériques inverse le processus de consécration : par sa position de créateur-éditeur, l'écrivain en devenir (ou le postulant-écrivain) propose d'emblée à un lectorat potentiel un accès à son atelier d'écriture, mais dont le statut est hésitant entre une œuvre en constitution et l'œuvre-déjà-accomplie (parce que mise en circulation et accessible au lecteur). De ce fait, par la performativité de la publication numérique (qui est le fait de rendre des textes publics et non de se plier

24 Philippe Met, « Autour de Sabine Macher et Gil Jouanard », *art. cit.*, p. 221.

25 Haruki Murakami, *Haruki Murakami* [en ligne], site web [<http://www.harukimurakami.com>].

26 Benjamin Hoffmann, *art. cit.*, p. 580.

à un processus d'édition — sélection, réécriture, production livresque²⁷), le carnet numérique à la fois crée et atteste le statut nouveau d'écrivain de son producteur. L'étude de plus en plus répandue de ces œuvres numériques, conjointement avec la republication sous forme de livres rassemblant des contenus déjà numériquement diffusés, confirment jusqu'à un certain point ce coup de force institutionnel (possible en raison d'un impensé des processus de sacralisation en territoire numérique). Le déplacement des enjeux statutaires se perçoit particulièrement bien à travers l'examen des communautés lectorales ou interprétatives qui se mettent en place. Ces vecteurs de reconnaissance (horizontaux) se substituent aux rouages institutionnels (verticaux) de consécration, comme l'illustre le vaste exemple de la fanfiction. La démocratisation des moyens de mise en commun (modalités de publication, au sens générique du terme) rendue possible par l'accès aux réseaux informatiques²⁸ a eu pour principal effet de créer d'importantes communautés de lecteurs, capables d'établir leurs propres grilles d'évaluation et de validation. Des figures peuvent ainsi émerger et être reconnues pour la qualité de leurs productions culturelles, recevant une attestation de la part de leurs pairs, ce que rendent possible des plateformes qui relaient des textes à un public lecteur donné.

Retenons de cet exemple non pas tant la création de niches et de marges culturelles que le processus qui la rend possible. Le support numérique, autorisant l'appropriation de la fonction de publication par une personne engagée dans un processus d'écriture, engage aussitôt les textes dans un circuit de diffusion, de lecture et éventuellement de rétroaction (commentaires, évaluation). Ce que le numérique fait à la publication, c'est de dissocier le lien convenu entre édition et sanction institutionnelle. Cela a pour effet, d'un côté, de déporter cette inscription du texte dans la littérature du côté du lectorat, qui le recevra (ou non) comme telle, et, de l'autre, de lui procurer une dimension performative forte, que l'édition de livres a peut-être vu se diluer au fil de son industrialisation : la vigueur de son implémentation. Au centre de la philosophie de l'art de Nelson Goodman, cette notion simple mais fondamentale suppose de distinguer l'exécution d'une œuvre d'art (la rédaction d'un roman, l'interprétation d'une pièce musicale) et cette implémentation, qui est son inscription dans une situation où l'œuvre accomplit sa fonction — la publication du roman, la performance théâtrale ou musicale devant un public. « L'exécution consiste à faire une œuvre, l'implémentation consiste à la

27 Il ne faut certes pas négliger l'importance, dans les publications numériques, du rôle joué par un ensemble de paramètres propres à une énonciation éditoriale donnée ; la différence réside principalement dans l'identité des acteurs définissant cette énonciation (non pas tant un éditeur que l'écrivain, d'un côté, et les plateformes numériques mêmes, de l'autre). Sur cette notion d'énonciation éditoriale, voir Yves Jeanneret et Emmanuel Souhier, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication et langages*, n° 145 (3^e trimestre 2005), p. 3-15.

28 Après les fanzines papier distribués à un circuit d'abonnés, la pratique de la fanfiction a connu un essor marqué avec la mise en place des *usenet groups* (listes d'abonnement par courriel), puis du site web *fanfiction.net*, alors un pionnier en 1998.

faire fonctionner²⁹ », résume Goodman. L'immédiateté de la publication numérique, son appropriation par le tout-venant, son arrimage étroit avec des communautés potentielles de lecteurs bouleversent la conception consensuelle de la publication et la réassocient à sa performativité fondamentale : mettre un contenu (culturel) sur la place publique. Le cas singulier des carnets d'écrivain, mobilisant à la fois l'ambiguïté de l'œuvre non accomplie et celle du statut déjà confirmé de l'écrivain, paraît emblématique des déplacements imposés par la culture numérique lors de sa transposition médiatique.

Placés l'un en regard de l'autre, le carnet livresque et le carnet numérique « s'entr'éclairent » sur leurs mécanismes — tant comme dispositifs d'écriture que comme indicateurs de positionnement institutionnel. La reprise numérique de carnets existant sous forme papier est d'ailleurs révélatrice d'un intérêt persistant des lecteurs pour cette pratique, en ce qu'elle montre bien les processus d'écriture en continuité d'un support à l'autre et les modalités de lecture pouvant être transférées entre ces deux contextes médiatiques. De fait,

[t]he materiality of the book as an object, and even the general conceptualisation of materiality, has thus fundamentally shifted: one can no longer consider the materiality of printed texts as something opposed to the fantasmatic, dematerialised economy of the digital³⁰.

Plus encore, les référents (éditoriaux, énonciatifs, architecturaux) de la culture numérique devenant de plus en plus prégnants, il paraît plus que jamais significatif de constater la lisibilité augmentée des carnets d'écrivain à la lumière même des pratiques culturelles numériques, une transformation qui confirme la complémentarité et l'interpénétration des écritures traditionnelles et numériques, de même que la contamination croisée de leurs modalités de lecture.

29 Nelson Goodman, « L'art en action », reproduit dans Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet (éd.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin (Textes clés), 2005, p. 143.

30 Cécile Beauvils, « Disembodied Texts, Online Materiality : The Case of Granta », dans Nathalie Collé-Bak, Monica Latham et David Ten Eyck (dir.), *Book Practices & Textual Itineraries. Textual Practices in the Digital Age*, Nancy, Presses universitaires de Nancy / Presses universitaires de Lorraine (Regards croisés sur le monde anglophone), 2014, p. 126.

Références

- AUDET, René, « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus » [en ligne], *Itinéraires*, 2014-1 | 2015, 4 février 2015 [https://journals.openedition.org/itineraires/2267].
- BEAUDOUX, Clara, *Madeleine Project*, compte Twitter : @clarabdx, et mot-clic : #Madeleineproject ; archives du projet [en ligne] : [http://madeleineproject.fr].
- BEAUFILS, Cécile, « Disembodied Texts, Online Materiality : The Case of Granta », dans Nathalie COLLÉ-BAK, Monica LATHAM et David TEN EYCK (dir.), *Book Practices & Textual Itineraries. Textual Practices in the Digital Age*, Nancy, Presses universitaires de Nancy / Presses universitaires de Lorraine (Regards croisés sur le monde anglophone), 2014, p. 117-128.
- BEAULIEU, Patrick et Daniel CANTY, *Vector Monarca* [en ligne], site web [http://www.vectormonarca.com] ; « Carnet » [en ligne], *Vector Monarca* [http://www.vectormonarca.com/fr/carnet.php].
- , *VVV. Trois odyssées transfrontières*, Outremont, Éditions du passage, 2015.
- BON, François, *Le Tiers livre* [en ligne], site web [http://tierslivre.net].
- , « L'écran et le livre » [en ligne], site web, *Le Tiers Livre*, 22 mai 2007 [http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article253].
- CHEVILLARD, Éric, *L'Autofictif* [en ligne], carnet web, 23 septembre 2017 [https://web.archive.org/web/20180604071751/http://autofictif.blogspot.com/2017/09/].
- DE JONCKHEERE, Philippe, *Désordre.net* [en ligne], site web (notamment le plan du site : [https://web.archive.org/web/20180604071751/http://autofictif.blogspot.com/2017/09/]).
- DEGUY, Michel, « Du carnet à l'archive » [préface], dans Hélène VOLAT et Robert HARVEY, *Les Écrits de Michel Deguy. Bibliographie des œuvres et de la critique 1960-2000*, Paris, Éditions de l'IMEC, 2002 [extraits en ligne : http://remue.net/spip.php?article1842].
- DELAUME, Chloé, « Liberté-Parité-Sosorité » [en ligne], *Chloé Delaume*, site web, 2016-2017 [http://www.chloedelaume.net/?cat=24].
- DESEILLIGNY, Oriane, « Le blog intime au croisement des genres de l'écriture de soi » [en ligne], *Itinéraires*, 2010-2 | 2010, 1^{er} juillet 2010, p. 73-82 [https://journals.openedition.org/itineraires/1985].
- DIDION, Philippe, *Notules dominicales de culture domestique* [en ligne], publie.net (Temps réel), 2008 [https://www.publie.net/livre/notules-dominicales-de-culture-domestique-philippe-didion/].
- DUMONT, François, « Le carnet comme critique du roman chez André Major », *University of Toronto Quarterly*, vol. 79, n° 4 (2010), p. 1046-1053.
- DUPUIS BOURRET, Andrée-Anne [en ligne], « Cahier virtuel », *Andrée-Anne Dupuis Bourret*, site web [http://www.aadb.space/blog/].
- GAIMAN, Neil, « Neil's Work | Books | American Gods » [en ligne], *Neil Gaiman*, site web [http://www.neilgaiman.com/works/Books/American+Gods/in/182/].

- GOODMAN, Nelson, « L'art en action », reproduit dans Jean-Pierre COMETTI, Jacques MORIZOT et Roger POUVET (éd.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, Paris, Vrin (Textes clés), 2005, p. 143-157.
- GUILET, Anaïs, « Des petites madeleines et des tweets : le *Madeleine Project* de Clara Beaudoux » [en ligne], *Hybrid*, n^o 5 (2018) [<http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=925>].
- HOFFMANN, Benjamin, « Le site d'auteur : un nouvel espace d'investigation critique », *French Studies*, vol. LXX, n^o 4 (octobre 2016), p. 565-580.
- JEANNERET, Yves et Emmanuël SOUCHIER, « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran », *Communication et langages*, n^o 145 (3^e trimestre 2005), p. 3-15.
- MARGOTTEAU, Natacha, « Sur le Web, les écrivains ne se cachent plus pour écrire » [en ligne], *Rue89*, 30 décembre 2014 [<https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20141230.RUE7244/sur-le-web-les-ecrivains-ne-se-cachent-plus-pour-ecrire.html>].
- MET, Philippe, « Autour de Sabine Macher et Gil Jouanard : le carnet poétique, repères et coordonnées », dans Élisabeth CARDONNE-ARLYCK et Dominique VIART (dir.), *Effractions de la poésie*, Paris / Caen, Lettres modernes Minard (Écritures contemporaines, 7), 2003, p. 221-250.
- , « Fausses notes : pour une poétique du carnet », *French Forum*, vol. 37, n^{os} 1-2 (hiver-printemps 2012), p. 53-68.
- MURAKAMI, Haruki [en ligne], *Haruki Murakami*, site web [<http://www.harukimurakami.com>].
- PORTIER, Cécile, *Petite Racine* [en ligne], carnet web [<http://petiteracine.net/wordpress/>].
- SAEMMER, Alexandra, « La littérature numérique entre légitimation et canonisation », *Culture & Musées*, vol. 18, n^o 1 (2011), p. 201-223.
- SONNET, Martine, *L'Employée aux écritures* [en ligne], carnet web [<http://www.martinesonnet.fr/blogwp/>].
- VINCI, Léonard de [en ligne], *Codex Arundel* [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_263_f001r].
- WILHELMY, Audrée, « Oss — Carnets de travail » [en ligne], *Audrée Wilhelmy*, site web [<http://audreewilhelmy.com/2014/oss-carnets-de-travail/>].



Notices sur les collaborateurs et collaboratrices

René Audet

René Audet est professeur titulaire au Département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval et a été directeur du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Ses recherches portent sur le roman contemporain, la narrativité, la littérature numérique et les transformations actuelles de l'édition. Directeur depuis dix ans de la revue scientifique numérique *temps zéro* consacrée aux écritures contemporaines, il dirige le Laboratoire Ex situ, est responsable de la collection Contemporanéités (Éditions Nota bene) et a mis en place l'éditeur numérique Codicille.

Étienne Beaulieu

Étienne Beaulieu dirige les éditions Nota bene, enseigne la littérature au cégep de Drummondville et est directeur de la programmation des Correspondances d'Eastman. *Trop de lumière pour Samuel Gaska* (Lévesque éditeur, 2014) (prix Jacques-Cartier du roman et de la nouvelle de langue française, prix Alfred-DesRochers, Grand Prix du livre de la Ville de Sherbrooke) sera suivi en 2018 par un récit épique, *Thomas Aubert. La pensée et la mer*. Il a publié des recueils d'essais littéraires (*Splendeur au bois Beckett*, Nota bene, 2016 ; *L'Âme littéraire*, Nota bene, 2014 ; *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, L'instant même, 2007) et des études (*La Fatigue romanesque de Joseph Joubert (1754-1824)*, Presses de l'Université Laval, 2007 ; *L'Éclat du neutre. Études sur les cultures romantiques de la prose*, Classiques Garnier, à paraître). Il est cofondateur et membre de la rédaction des cahiers littéraires *Contre-jour*.

Michel Biron

Michel Biron est professeur titulaire au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill. Il est coauteur de *L'Histoire de la littérature québécoise* (avec François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, Boréal, 2007) et l'auteur de plusieurs études sur la littérature contemporaine, dont *La Conscience du désert. Essais sur la littérature au Québec et ailleurs* (Boréal, 2010). Il a publié en 2015 *De Saint-Denys Garneau. Biographie* (Boréal).

Isabelle Daunais

Isabelle Daunais est professeure au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, où elle est titulaire de la Chaire de recherche du Canada sur l'esthétique et l'art du roman. Elle a publié plusieurs études sur le roman moderne, notamment *Le Roman sans aventure* (Boréal, 2015), *Les Grandes Disparitions. Essai sur la mémoire du roman* (Presses universitaires de Vincennes, 2008) et *Frontière du roman. Le personnage réaliste et ses fictions* (Les Presses de l'Université de Montréal et Presses universitaires de Vincennes, 2002).

Robert Dion

Professeur titulaire de littératures française et québécoise à l'Université du Québec à Montréal, Robert Dion s'intéresse aux fictions contemporaines et à la biographie littéraire dans leurs dimensions esthétiques et poétiques, de même qu'à la question de l'écriture de la personne réelle en contexte de fiction (*Des fictions sans fiction ou le partage du réel*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018). Il poursuit également une réflexion sur le rapport des écrivains québécois à l'Allemagne (*L'Allemagne de Liberté. Sur la germanophilie des intellectuels québécois*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2007). Parmi ses plus récentes publications collectives, on retrouve *Les Nouvelles Écritures biographiques. La biographie d'écrivain dans ses reformulations contemporaines* (avec Frédéric Regard [dir.], ENS édition, 2013) et *Que devient la littérature québécoise ? Formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990* (avec Andrée Mercier [dir.], Nota bene, 2017).

François Dumont

François Dumont est professeur à l'Université Laval, où il dirige le Département de littérature, théâtre et cinéma. Il a publié des études portant principalement sur la poésie, sur l'essai et sur l'histoire de la littérature québécoise, ainsi que des poèmes. Ses plus récents livres sont *L'Ombre du roman* (essai, Nota bene, 2017), où sont notamment reprises quelques études sur des cahiers et carnets, et *Battements* (poésie, Le Noroît, 2017).

Pascale Fleury

Pascale Fleury, professeure de langue et littérature latines à l'Université Laval, est spécialiste de rhétorique latine tardive. Ses recherches évoluent autour de la correspondance de Fronton avec Marc Aurèle (*Correspondance*, texte traduit et commenté par P. Fleury avec la collaboration de S. Demougin, Les Belles Lettres, 2003 ; *Lectures de Fronton : un rhéteur latin à l'époque de la seconde sophistique*, Les Belles Lettres, 2006) et des lettres de Marc Aurèle (« Letters of Marcus Aurelius », dans Marcel van Ackeren [dir.], *Blackwell Companion to the Ancient World. A Companion to Marcus Aurelius*, Blackwell, 2012 ; « Marc Aurèle épistolier : comment faire écrire un empereur romain de l'Antiquité au XVI^e siècle ? », *Anabases*, n^o 19 [2014]).

Laurent Gerbier

Laurent Gerbier est maître de conférences en philosophie à l'Université de Tours. Chercheur au Centre d'études supérieures de la Renaissance et au laboratoire InTRu, il partage ses travaux entre la philosophie de la Renaissance et l'épistémologie des cultures contemporaines. Il a publié, notamment, *Hybridations. Les rencontres du texte et de l'image* (Presses universitaires François-Rabelais, 2014) et *Les Raisons de l'empire. Les usages de l'idée impériale depuis Charles Quint* (Vrin, 2016).

Sophie Hébert

Ancienne élève de l'École normale supérieure (ENS), agrégée de lettres modernes et docteure en littérature française, Sophie Hébert axe ses recherches sur la pratique du carnet au XX^e siècle, et explore aussi bien ses dimensions génétique et générique que ses aspects poïétique et poétique. Rattachée au laboratoire de recherche Litt&Arts de l'Université Grenoble Alpes, elle est professeure titulaire dans l'enseignement secondaire et professeure vacataire à l'Université de Bourgogne (Dijon).

Olga Hel-Bongo

Olga Hel-Bongo enseigne les littératures francophones d'Afrique, des Antilles et du Maghreb et la poétique des genres à l'Université Laval. Elle est l'auteure, notamment, de *Roman francophone et modernité* (Riveneuve, 2016) en collaboration avec Morgan Faulkner, de *La Rêverie dans les Essais de Montaigne* (EUE, 2010), de *Société et énonciation dans le roman francophone* (CIDEF, 2009) en collaboration avec Mbaye Diouf, et codirectrice de numéros de *Présence Francophone* (« Le social et ses discours dans le roman francophone d'Afrique et des Antilles », n° 87 [2016]) et de *Présence Africaine* (« Imaginaire et urgence sociale dans le roman francophone de la modernité », n° 190 [2015]).

Irène Langlet

Irène Langlet est professeure de littérature contemporaine à l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée (UPEM), où elle est responsable du *master* Lettres et arts. Elle dirige la revue en ligne d'études sur la science-fiction *Res Futurae*. Elle a publié notamment *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire* (Armand Colin, 2006), et *L'Abeille et la balance. Penser l'essai* (Classiques Garnier, 2015).

Evelyne Lesigne-Audoly

Après avoir été enseignante de français et traductrice à Tôkyô, Evelyne Lesigne-Audoly a enseigné la langue et la littérature japonaises à l'Institut national des langues orientales (Paris), puis a été responsable de l'enseignement du japonais à la Maison de la culture du Japon à Paris (Fondation du Japon). Actuellement maître de conférences à l'Université de Strasbourg, elle est spécialiste de la littérature japonaise classique et de la littérature prolétarienne, en plus d'être traductrice.

Thomas Mainguy

Thomas Mainguy a soutenu, à l'Université McGill, une thèse de doctorat sur l'ironie dans la poésie québécoise moderne et s'est intéressé aux arts poétiques dans le cadre d'un stage postdoctoral à l'Université du Québec à Montréal. Il a publié des travaux sur Jean-Aubert Loranger, Saint-Denys Garneau, Jacques Réda et Roger Caillois. Il fait partie du comité de rédaction des cahiers littéraires *Contre-jour* et il enseigne la littérature au Collégial international Sainte-Anne.

Christophe Meurée

Après une thèse en théorie littéraire à l'Université catholique de Louvain (Belgique), un postdoctorat à l'Université du Québec à Montréal et un mandat de chargé de recherche auprès du Fonds de la recherche scientifique (FNRS), Christophe Meurée est désormais premier assistant scientifique aux Archives & Musée de la Littérature (Bruxelles). Ses travaux portent majoritairement sur les littératures de langue française (XIX^e-XXI^e siècles). Il a un intérêt particulier pour l'image de l'auteur, le genre de l'entretien d'écrivain et la construction de l'œuvre, des manuscrits jusqu'aux entreprises commémoratives et muséales.

Andrei Minzetanu

Andrei Minzetanu, ancien élève de l'École normale supérieure (ENS), docteur en littérature comparée (2013), est actuellement pensionnaire de la Fondation Thiers du Centre national de la recherche scientifique (CNRS). Ses publications traitent principalement de l'histoire et de la théorie de la lecture : « La lecture comme événement » (*Littérature*, n^o 187 [2017]), « Le sens du détail ou le tact critique » (*Revue de littérature comparée*, n^o 363 [2017]), et « La lecture d'adhésion » (*Les Temps Modernes*, n^o 698 [2018]).



Résumés / Abstracts

■ René Audet

PENSER LES CARNETS NUMÉRIQUES D'ÉCRIVAIN : ÉCRITURES MÉDIATISÉES ET RÉINVESTISSEMENT DE L'IDÉE DE PUBLICATION

THINKING ABOUT WRITER'S DIGITAL NOTEBOOKS: MEDIATIZED WRITING AND REINVESTMENT OF THE IDEA OF PUBLICATION

Résumé

Envisageant la possibilité d'une transposition de la pratique du carnet d'écrivain en contexte numérique, cet article examine les enjeux du support sur les écritures littéraires telles qu'elles apparaissent dans des blogues et des sites d'écrivains. La réévaluation du rôle joué par la publication (autonome et médiée) des textes sur le statut d'écrivain et sur leur lectorat conduit à définir la fonction d'implémentation des œuvres (notion empruntée à Nelson Goodman) comme une clé interprétative de la publication numérique.

Abstract

Considering the possibility of transposing the practice of the writer's notebook into a digital context, this paper examines the stakes of the medium on literary writings as they appear in blogs and writers' websites. The re-evaluation of the role played by the publication (autonomous and mediated) of texts on the status of writers and their readership leads to defining the implementation function of works (a notion borrowed from Nelson Goodman) as an interpretative key to digital publication.

■ Étienne Beaulieu

DES TESSONS ÉPARPILLÉS
SCATTERED SHARDS

Résumé

« Quel est mon art ? », se demande Joubert, ne sachant exactement ce qu'il est en train de faire en griffonnant sur le papier des pensées se changeant sans avertissement en petits dessins (des fleurs, sa femme en robe et à chapeau, des personnages de Villeneuve, des épis de maïs, son billard où il aime entendre les boules s'entrechoquer, etc.). Sans trop s'en douter, mais en pressentant néanmoins quelques conséquences de son geste, Joubert invente une nouvelle manière d'écrire, sinon l'écriture elle-même, au sens où elle se distinguera quelques décennies plus tard, avec le romantisme plus précisément, des belles-lettres héritées de l'Ancien Régime, c'est-à-dire de l'éloquence, de la belle parole, des règles du bien dire, en un mot de la rhétorique classique.

Abstract

“What is my art?” asks Joubert, not knowing exactly what he is doing by scribbling thoughts on the paper that turn into doodles without warning (flowers, his wife in a dress and hat, characters from Villeneuve, corn cobs, his pool table where he likes to hear the balls clatter, etc.). Without really suspecting it, but nevertheless anticipating some consequences of his gesture, Joubert invented a new way of writing, if not writing itself, in the sense that it would distinguish itself a few decades later, with romanticism more precisely, from the belles-lettres inherited from the Ancien Régime, that is, eloquence and the art of using language effectively and persuasively—in a word, classical rhetoric.

■ **Michel Biron**

LE FIL DU CARNET CHEZ ANDRÉ MAJOR

THE THREAD OF THE NOTEBOOK IN ANDRÉ MAJOR

Résumé

Depuis *Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman* (2001), André Major a fait du carnet sa forme de prédilection, le fil conducteur de sa vie et de son écriture. Cet article vise à suivre ce fil à partir du « désir d'impersonnalité » auquel le personnage de carnettiste s'identifie au fur et à mesure qu'il prend conscience de lui-même. Dans un premier sens, ce désir d'impersonnalité le conduit à simplement témoigner le plus exactement possible de ce qui l'entoure, de ce qu'il voit, de ce qu'il lit. Mais ce faisant, le carnettiste découvre une paradoxale radicalité dans sa manière en apparence si modérée de se tenir en retrait du monde. Il revendique alors le rôle de déserteur et obéit à ce qui peut sembler une forme de trahison en donnant à celle-ci un sens à la fois moral et littéraire : il s'agit de désertier le monde pour écrire, mais aussi de désertier l'écriture pour vivre. C'est en restant fidèle à ce nécessaire va-et-vient que l'écriture du carnettiste trouve sa raison d'être et sa plus grande justesse.

Abstract

Since Le Sourire d'Anton ou l'adieu au roman [Anton's smile or the farewell to the novel] (2001), André Major has made the notebook his preferred form, the guiding principle of his life and of his writing. This paper aims to follow this thread from the “desire for impersonality” with which the character of notebook keeper identifies as he becomes more and more aware of himself. In a first sense, this desire for impersonality leads him to simply record his every impression of what surrounds him as precisely as possible, what he sees, what he reads. But in doing so, the notebook keeper discovers a radical paradox in his seemingly moderate way of staying away from the world. He then claims the role of deserter and obeys what may seem like a form of betrayal by giving it both a moral and literary meaning: it is a question of deserting the world to write, but also of deserting writing to live. It is by remaining faithful to this necessary back and forth that the notebook keeper's writing finds its raison d'être and its greatest accuracy.

■ Isabelle Daunais

LES CARNETS DE JULIEN GRACQ : « LA PROMENADE ENTRE TOUTES PRÉFÉRÉE »

JULIEN GRACQ'S NOTEBOOKS: "THE FAVORITE WALK AMONG ALL THE FAVORITES"

Résumé

Durant toute sa vie d'écrivain, mais de façon de plus en plus exclusive au fil du temps, Julien Gracq a pratiqué ce qu'il appelle une « littérature fragmentaire », composée de notes et de « notules », de cahiers et de souvenirs, de textes critiques et d'essais brefs, publiés sous la forme de carnets (même s'il ne recourt que très rarement à ce terme). Si cette écriture du fragment s'oppose, chez Gracq, à l'effort et à la dynamique de continuité qui caractérisent, à ses yeux et dans sa pratique, l'écriture romanesque, elle est aussi une façon de rendre une certaine mesure du monde, qui est aussi bien une manière de l'habiter. La préférence de Gracq pour les lieux clos et abrités, pour les instants hors du temps, pour ce qui se suffit à soi-même, pour ce qui n'est pas suspendu à une suite, trouve dans l'écriture du fragment une forme d'expression non seulement privilégiée, mais aussi la plus adéquate possible.

Abstract

Throughout his life as a writer, but in an increasingly exclusive way over time, Julien Gracq has practiced what he calls "fragmentary literature," composed of short notes and annotations, diaries and memories, critical texts and short essays, published in the form of notebooks (although he only very rarely uses this term). If the writing of the fragment contrasts, in Gracq's case, with the effort and dynamics of continuity that characterize, in his eyes and in his practice, fiction writing, it is also a way of rendering a certain measure of the world, which is also a way of inhabiting it. Gracq's preference for closed and sheltered places, for moments out of time, for what is self-sufficient, for what does not depend on a sequel, finds in the writing of fragments a form of expression not only privileged, but also the most appropriate possible.

■ Robert Dion

CRÉER UNE FORME DE L'INFORME : LE POIDS DU MONDE DE PETER HANDKE

CREATING A FORM OUT OF FORMLESSNESS: PETER HANDKE'S THE WEIGHT OF THE WORLD

Résumé

Consacré au premier livre de Peter Handke à se présenter tel le fruit d'une écriture journalière et discontinue, cet article vise d'abord à en montrer la singularité par rapport au genre même du carnet et aux pratiques littéraires en général. *Le Poids du monde* constitue en effet un ouvrage où doit s'inventer une nouvelle façon de percevoir, d'écrire, voire de faire œuvre, puisqu'il semble que ce soit dans un en deçà de la littérature que doit désormais s'élaborer la nouvelle écriture que revendique Handke. Dans cette perspective, j'entends ici retracer les linéaments d'un tel programme marqué par une défiance systématique vis-à-vis des formes et des réflexes littéraires institués, au sein de l'œuvre surtout, et dégager les traits généraux de son exécution. Je serai, du même coup, conduit à envisager le rapport au lecteur qu'instaure le carnet-journal, puisqu'une nouvelle littérature implique nécessairement une transformation de l'expérience de lecture de celui qui la reçoit.

Abstract

Dedicated to Peter Handke's first book to present itself as the result of daily and discontinuous writing, the primary goal of this paper is to show the work's singularity in relation to the very genre of the notebook and literary practices in general. The weight of the world is indeed a work in which a new way of perceiving, writing and even working must be invented, since it seems that it is in a field below literature that the new writing claimed by Handke must now be developed. In this perspective, I intend here to retrace the lineaments of such a programme marked by a systematic mistrust of the forms and literary reflexes instituted, especially within the work, and to identify the general features of its execution. At the same time, I will be led to consider the relationship with the reader that the notebook-journal establishes, since a new literature necessarily implies a transformation of the reading experience of the one who receives it.

■ **Pascale Fleury**

LES DISCOURS POUR SOI ET SUR SOI DANS L'ANTIQUITÉ : LES PRATIQUES DE L'INTIME DANS
LES *PENSÉES* ET LES LETTRES DE MARC AURÈLE ET CHEZ QUELQUES PRÉDÉCESSEURS
*DISCOURSES FOR ONESELF AND ON ONESELF IN ANTIQUITY: THE PRACTICES OF THE INTIMATE IN
THE MEDITATIONS AND THE LETTERS OF MARCUS AURELIUS AND IN SOME PREDECESSORS*

Résumé

La présente recherche vise à observer les témoignages antiques pouvant être rapprochés de la pratique moderne des carnets, et particulièrement les *Pensées* de Marc Aurèle, dans leur rapport aux notes (*hypomnemata* / *commentarii*), aux comptes rendus philosophiques découlant de la *meditatio* et aux lettres. La comparaison avec les processus à l'œuvre dans la correspondance de Marc Aurèle avec Fronto permet de saisir tous les refus sociaux et culturels qu'implique le choix d'écrire les *Pensées*.

Abstract

This research aims to examine ancient accounts that can be compared to the modern practice of the notebook, and in particular Marcus Aurelius' Meditations, in their relationship to notes (hypomnemata/commentarii), philosophical accounts derived from meditatio, and letters. The comparison with the processes at work in Marcus Aurelius' correspondence with Fronto makes it possible to grasp all the social and cultural refusals involved in the choice to write the Meditations.

■ **Laurent Gerbier et Irène Langlet**

MONTAIGNE CARNETTISTE
MONTAIGNE THE NOTEBOOK KEEPER

Résumé

Des *Essais* de Montaigne, nous n'avons pas les carnets ; n'y a-t-il pas cependant une certaine fécondité théorique à essayer de lire les *Essais* eux-mêmes comme des carnets ? Une telle lecture, qui emprunte à la théorie des textes possibles son coup de force herméneutique tout en s'appuyant sur la théorie du carnetisme

littéraire contemporain, met en évidence dans le constant travail d'annotation et de griffonnage de Montaigne une inversion inattendue : dans les *Essais*, le carnet vient après le livre, et non pas avant. Cette hypothèse, qui s'inscrit dans une poétique du support matériel plutôt que de la forme, permet également d'examiner l'enjeu moral de ce griffonnage carnetiste.

Abstract

We do not have the notebooks of Montaigne's Essays; however, is there not a certain theoretical fruitfulness to try to read the Essays themselves as notebooks? Such a reading, which borrows from the theory of possible texts its hermeneutical coup while relying on the theory of contemporary literary notebook, highlights in Montaigne's constant work of annotation and scribbling an unexpected turnaround: in the Essays, the notebook comes after the book, and not before. This hypothesis, which is part of a poetics of the material support rather than a poetics of the form, further allows to examine the moral stake of this notebook scribble.

■ **Sophie Hébert**

LES « ÉCRITURES CONFUSES » D'HENRI THOMAS : PERSPECTIVES POÉTIQUE,
GÉNÉRIQUE, GÉNÉTIQUE

HENRI THOMAS' "CONFUSED WRITINGS": POETIC PERSPECTIVES, GENERIC, GENETICS

Résumé

Les carnets d'Henri Thomas développent une poétique singulière et se révèlent supports d'écriture privilégiés chez celui qui fit de la traversée de l'espace sous toutes ses formes un mode d'être-au-monde particulier. Immédiates, succinctes, frappantes, fusées poétiques destinées à éclairer leur auteur sur lui-même, les notes carnetistes d'Henri Thomas sont autant d'autobiographèmes cherchant à devenir expression quintessenciée de toute expérience de vie. L'étude des carnets manuscrits de cet auteur encore trop méconnu permet d'entrer plus avant non seulement dans les mystères de la création littéraire, mais aussi dans le processus qui mène le manuscrit à la publication.

Abstract

The notebooks of Henri Thomas develop a singular poetic style and prove to be the preferred writing medium for the author who made the crossing of space in all its forms a particular way of being in the world. Immediate, succinct, striking, poetic rockets designed to enlighten the author about himself, Henri Thomas' notebook annotations are autobiographemes seeking to become the quintessential expression of any life experience. The study of the manuscript notebooks of this still little-known author allows us to delve deeper into the mysteries of literary creation, but also into the process that leads the manuscript to publication.

■ Olga Hel-Bongo

POÉTIQUE DU CARNET DANS *CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL* D'AIMÉ CÉSAIRE
 POETICS OF THE NOTEBOOK IN AIMÉ CÉSAIRE'S *CAHIER D'UN RETOUR AU PAYS NATAL*
 [NOTEBOOK OF A RETURN TO THE NATIVE LAND]

Résumé

Partant des circonstances rédactionnelles de *Cahier d'un retour au pays natal*, nous voudrions montrer dans cet article comment Aimé Césaire passe par tous les modes du carnet : carnet de notes ou de brouillon, cahier d'écriture et de doléances, carnet de voyage et de route. Si l'œuvre est si achevée, c'est sans doute parce que le poète met en place un dispositif d'éléments antinomiques qui font dialoguer les principaux actants de l'histoire antillaise depuis la conquête, la traite, l'esclavage et la colonisation jusqu'aux temps modernes. Le « je » poétique a ceci de particulier qu'il entre, sort et pivote autour d'une dizaine d'instances de parole qui composent son moi, démultiplié en figures et discours relatant l'histoire de la civilisation antillaise. La visée serait de défaire la doxa et les stéréotypes convenus sur des êtres et des choses pour mettre en place un nouvel ordre du discours, plus proche de la vérité du poète-essayiste. Une véritable dialectique de la conscience se joue donc, dans *Cahier d'un retour au pays natal*, prise avec délectation dans ses propres mouvements et contradictions.

Abstract

Starting from the editorial circumstances of Cahier d'un retour au pays natal [Notebook of a return to the native land], this article seeks to demonstrate how Aimé Césaire makes use of all incarnations of the notebook—rough book, scratch pad, diary, travel journal, or log book. If the work is so complete, it is undoubtedly because the poet sets up a system of antinomic elements that bring together the main actors of Caribbean history from the conquest, the slave trade, slavery, and colonization to modern times. The poetic “I” has the particularity that it enters, leaves, and revolves around about ten instances of speech that compose its self, multiplied into figures and speeches relating the history of Caribbean civilization. The aim would be to undo the doxa and stereotypes agreed upon about beings and things in order to establish a new order of discourse, closer to the truth of the poet-essayist. A true dialectic of consciousness is thus played out, in Cahier d'un retour au pays natal, and caught with delight in its own movements and contradictions.

■ Evelyne Lesigne-Audoly

DES LIASSES DE PAPIER DONT ON FIT UN « OREILLER » : LE REGISTRE DE L'ÉCRITURE
 DE SEI SHŌNAGON
 BUNDLES OF PAPER THAT WERE MADE INTO A “PILLOW.” THE REGISTER
 OF SEI SHŌNAGON'S WRITING

Résumé

Les *Notes de chevet* (v. 1000) ont servi de source d'inspiration, au Japon comme ailleurs, pour permettre une écriture fragmentaire et discontinue, moyen d'expression spontané pour une écriture de l'intime. Pourtant, ce texte attribué à Sei Shōnagon

est avant tout le reflet d'une activité intellectuelle collective. Cet article présente et commente plusieurs extraits de l'œuvre pour étayer cette affirmation.

Abstract

The Pillow Book (c. 1000) has served as a source of inspiration, in Japan and elsewhere, to allow a fragmentary and discontinuous style of writing—a spontaneous means of expression for writing the intimate. However, this text attributed to Sei Shônagon is above all a reflection of a collective intellectual activity. This paper presents and discusses several excerpts from the work to support this statement.

■ **Thomas Mainguy**

L'ENRACINEMENT DE JEAN-PIERRE ISSENHUTH

THE ROOTEDNESS OF JEAN-PIERRE ISSENHUTH

Résumé

Cet article examine la démarche poursuivie par Jean-Pierre Issenhuth dans ses carnets en s'inspirant de la notion d'enracinement définie par Simone Weil. La pratique du carnet d'Issenhuth prend d'abord forme à travers un adieu à la poésie, considérée comme un langage trop artificiel pour permettre un contact direct avec le dehors. À l'inverse, les carnets sont conçus pour favoriser les rapprochements avec la « réalité rugueuse ». Ils sont imperméables à l'intériorité et Issenhuth les utilise pour explorer son rapport d'identité avec la nature et les animaux. Cette appartenance au monde lui apparaît toutefois corrélative au travail, à l'action concrète, qu'il priorise avant tout. Ses carnets montrent ultimement qu'il est un lecteur actif, un lecteur qui écrit comme on construit une cabane, conjuguant de ce fait son activité littéraire avec son projet d'enracinement.

Abstract

This paper examines Jean-Pierre Issenhuth's approach in his notebooks, drawing inspiration from the notion of rootedness defined by Simone Weil. Issenhuth's practice of the notebook first takes shape through a farewell to poetry, considered as a language too artificial to allow direct contact with the outside world. Conversely, notebooks are designed to promote connections with "rough reality." They are impermeable to interiority and Issenhuth uses them to explore his identity relationship with nature and animals. However, for Issenhuth, this belonging to the world is correlative to work and to concrete action, which he prioritizes above all. His notebooks ultimately show that he is an active reader, a reader who writes as one builds a hut, thus combining his literary activity with his project of rootedness.

■ Christophe Meurée

DES FENÊTRES SUR L'INFINI ? USAGES DU CAHIER DANS LA CONSTRUCTION DE LA POSTURE
CHEZ HENRY BAUCHAU

*WINDOWS TO INFINITY? USES OF THE NOTEBOOK IN THE CONSTRUCTION OF POSTURE
IN HENRY BAUCHAU*

Résumé

L'écrivain belge Henry Bauchau utilisait le cahier pour ses manuscrits comme pour ses journaux personnels. À partir du moment où il décide de publier ses journaux, il commence à décorer les couvertures de ses cahiers avec des photographies, des reproductions d'œuvres d'art, etc., afin de créer une matière d'archive unique. Cette pratique éclaire le processus créateur aussi bien que la façon dont Bauchau s'est construit une posture d'écrivain, en veillant à orienter ses lecteurs aussi bien que ses exégètes.

Abstract

The Belgian writer Henry Bauchau used the notebook for his manuscripts as well as for his personal diaries. From the moment he decided to publish his diaries, he began to adorn the covers of his notebooks with photographs, reproductions of works of art, etc., in order to create a unique archive material. This practice sheds light on the creative process as well as on the way Bauchau has built himself a writer's posture, while making sure to guide both his readers and his exegetes.

■ Andrei Minzétanu

LE CARNET DU LETTRÉ : OBJET MATÉRIEL, OBJET MENTAL

THE SCHOLAR'S NOTEBOOK: MATERIAL OBJECT, MENTAL OBJECT

Résumé

Cette note de recherche présente très brièvement les hypothèses et les résultats d'une thèse de littérature comparée et d'un livre consacrés à l'histoire du carnet de lecture (*Carnets de lecture, généalogie d'une pratique littéraire*, 2016). J'essaie d'y révéler les tensions très fortes qui existent entre une dimension auctoriale du carnet et sa dimension éditoriale, et de proposer plusieurs notions issues des sciences humaines et des études littéraires (« objet », « trace », « geste de lecture », « pratique », « représentation » et « posture ») qui nous permettent de comprendre le carnet comme un objet matériel et comme un objet mental.

Abstract

*This research note very briefly presents the hypotheses and the results of a thesis on comparative literature and of a book on the history of the notebook (*Carnets de lecture, généalogie d'une pratique littéraire* [Notebooks, genealogy of a literary practice], 2016). I attempt to reveal the very strong tensions that exist between an auctorial dimension of the notebook and its editorial dimension, and to propose several notions from humanities and social sciences ("object," "trace," "reading gesture," "practice," "representation," and "posture") that allow us to understand the notebook both as a material object and as a mental object.*



Prochains numéros

(en préparation)

*Approches écopoétiques des littératures française
et québécoise de l'extrême contemporain*

Parution : mai 2019

Jeanne Lapointe

Parution : septembre 2019

*Fabrique du patrimoine littéraire contemporain.
Les collections de monographies illustrées depuis 1980*

Parution : décembre 2019

Numéros disponibles

(1, 1, 1968)	Baudelaire	3 \$
(1, 2, 1968)	Roman et théâtre au XVIII ^e siècle	3 \$
(1, 3, 1968)	Le Poète dans la société contemporaine	3 \$
(2, 1, 1969)	La France et le Monde hispanique (XVIII ^e et XIX ^e siècles)	3 \$
(2, 2, 1969)	Le Roman canadien (1945-1960)	3 \$
(2, 3, 1969)	André Gide	3 \$
(3, 3, 1970)	Les Relations littéraires franco-allemandes au XX ^e siècle	3 \$
(4, 1, 1971)	Le Roman médiéval	3 \$
(4, 2, 1971)	Orientations de la pensée au XVI ^e siècle	3 \$
(4, 3, 1971)	Alphonse Daudet	3 \$
(5, 1, 1972)	L'Essai	3 \$
(5, 2, 1972)	La Poésie moderne. Forme et signification	3 \$
(5, 3, 1972)	Expériences poétiques du Québec actuel	3 \$
(6, 2, 1973)	André Langevin	3 \$
(6, 3, 1973)	La Littérature dans la culture d'aujourd'hui	3 \$
(7, 2, 1974)	Littérature comparée	3 \$
(7, 3, 1974)	Littérature négro-africaine	3 \$
(8, 2-3, 1975)	La Théorie littéraire dans le monde hispanique	3 \$
(9, 2, 1976)	Linguistique et littérature	3 \$
(9, 3, 1976)	Littérature et philosophie	3 \$
(10, 1-2, 1977)	Sur la Nouvelle-France. Documents et questionnements	3 \$
(10, 3, 1977)	Sémiotique du discours	3 \$
(11, 1, 1978)	Lautréamont	3 \$
(11, 2, 1978)	Le Pamphlet	3 \$
(11, 3, 1978)	Lectures psychanalytiques	3 \$
(12, 1, 1979)	Marguerite Yourcenar	3 \$
(12, 2, 1979)	IXE-13, un cas type du roman de masse au Québec	3 \$
(12, 3, 1979)	FÉMINAire	3 \$
(13, 1, 1980)	Cinéma et récit	3 \$
(13, 2, 1980)	La Littérature haïtienne. Nouvelle Problématique	3 \$
(13, 3, 1980)	Théâtre et théâtralité. Essai d'études sémiotiques	3 \$
(14, 1, 1981)	Sémiotique textuelle et histoire littéraire du Québec	3 \$
(14, 2, 1981)	Télévision et fiction	3 \$
(15, 1, 1982)	Littérature et musique	3 \$
(15, 2, 1982)	La Consommation littéraire de masse au Québec	3 \$
(15, 3, 1982)	Giono. Lecture plurielle	3 \$
(16, 3, 1983)	L'Effet sentimental	3 \$
(17, 1, 1984)	Le Mythe littéraire et l'histoire	3 \$
(17, 2, 1984)	La Question autobiographique	3 \$
(18, 2, 1985)	Céline. Scandale pour une autre fois	3 \$
(18, 3, 1985)	Théâtre québécois. Tendances actuelles	3 \$
(19, 1, 1986)	La Parodie. Théorie et lectures	3 \$
(19, 2, 1986)	Subversion et Formes brèves	3 \$
(19, 3, 1986)	Robert Pinget	3 \$
(20, 1, 1987)	L'Autonomisation de la littérature	3 \$
(20, 2, 1987)	Théorèmes et canons. Poésie française de la Renaissance	3 \$
(20, 3, 1987)	Pionniers russes de la scène et de l'écran	3 \$

(21, 1, 1988)	Yves Thériault. Une écriture multiple	3 \$
(21, 2, 1988)	L'Essai en Belgique romane	3 \$
(21, 3, 1988)	La Culture et ses signes	3 \$
(22, 2, 1989)	Dire l'hétérogène	3 \$
(22, 3, 1989)	Ars poetica	3 \$
(23, 1-2, 1990)	Georges Perec. Écrire/transformer	6 \$
(24, 1, 1991)	Vérités à la Marivaux	6 \$
(24, 2, 1991)	L'Institution littéraire en Afrique subsaharienne francophone	6 \$
(24, 3, 1991)	La Rhétorique	6 \$
(25, 1-2, 1992)	La Pragmatique. Discours et action	6 \$
(25, 3, 1992)	Métissages. Les Littératures de la Caraïbe et du Brésil	6 \$
(26, 1, 1993)	Colette. Le Luxe et l'écriture	6 \$
(26, 2, 1993)	Le Scénario de film	6 \$
(26, 3, 1993)	Roman picaresque et littératures nationales	6 \$
(27, 1, 1994)	Postmodernismes – Poïesis des Amériques – Ethos des Europes	6 \$
(27, 2, 1994)	Écrits de femmes à la Renaissance	6 \$
(27, 3, 1994)	Poétiques de la chanson	6 \$
(28, 1, 1995)	Les Paradigmes du plaisir et ses avatars	6 \$
(28, 2, 1995)	Savoirs de la littérature américaine contemporaine	6 \$
(28, 3, 1995)	Dire l'indicible. Une écriture moderne de la vision	6 \$
(29, 1, 1996)	Le rythme. Littérature, cinéma, traduction	6 \$
(29, 2, 1996)	Pierre Vadeboncoeur, interprète de la culture	6 \$
(29, 3-4, 1997)	L'Ethnicité fictive : judéité et littérature	10 \$
(30, 1, 1997)	Récit paralittéraire et culture médiatique	12 \$
(30, 2, 1998)	Poétiques du recueil	12 \$
(30, 3, 1998)	La critique littéraire	12 \$
(31, 1, 1998)	Texte, image et abstraction	12 \$
(31, 2, 1999)	L'écriture contemporaine	12 \$
(31, 3, 1999)	Éthique et littérature	12 \$
(32, 1-2, 2000)	La tolérance	25 \$
(32, 3/33, 1, 2000-01)	Le littéraire et le politique, points d'ancrage	30 \$
(34, 1-2, 2002)	Espaces classiques	30 \$
(34, 3, 2002)	Émile Ollivier	15 \$
(35, 1, 2003)	Afrique en guerre	15 \$
(35, 2-3, 2003)	George Sand	15 \$
(36, 1, 2004)	Écrivains encombrants	15 \$
(36, 2, 2004)	Réseaux littéraires France-Québec (1900-1940)	15 \$
(36, 3, 2005)	D'un écrivain l'autre. Quelques méconnus du XX ^e siècle et leurs références	15 \$
(37, 1, 2005)	Dérives de l'essai	15 \$
(37, 2, 2006)	Les bibliothèques médiévales du XIX ^e siècle	15 \$
(37, 3, 2006)	Les Européens des lumières face aux indigènes. Image et textualité	15 \$
(38, 1, 2006)	Écriture, mémoire, résilience	15 \$
(38, 2-3, 2007)	Le comique de répétition	15 \$
(39, 1, 2007)	Le verset moderne	15 \$
(39, 2, 2008)	Esthétiques de l'invective	15 \$
(39, 3, 2008)	Les voix intérieures	15 \$
(40, 1, 2009)	<i>La Nouvelle revue française</i>	15 \$
(40, 2, 2009)	De la pioche à la plume	15 \$
(40, 3, 2009)	Penser la littérature par la presse	15 \$
(41, 1, 2010)	Anouilh aujourd'hui	15 \$
(41, 2, 2010)	La lecture littéraire et l'utopie d'une communauté	15 \$

(41, 3, 2010)	Littérature et anarchisme	15 \$
(42, 1, 2011)	Littérature et architecture	15 \$
(42, 2, 2011)	Philosophie et narration. « Ne pas se raconter d'histoire »	15 \$
(42, 3, 2011)	Gautier. <i>Comme il vous plaira</i>	15 \$
(43, 1, 2012)	Pratiques romanesques francophones d'Afrique et des Antilles	15 \$
(43, 2, 2012)	Déclinaisons du commentaire	15 \$
(43, 3, 2012)	Lectures sociocritiques du théâtre	15 \$
(44, 1, 2013)	L'aventure comme possibilité	15 \$
(44, 2, 2013)	Populisme pas mort	15 \$
(44, 3, 2013)	MANIFESTE/S	15 \$
(45, 1, 2014)	Aragon théoricien/praticien du roman	15 \$
(45, 2, 2014)	La ville dans la littérature et le cinéma contemporains	15 \$
(45, 3, 2014)	Adapter le théâtre au cinéma	15 \$
(46, 1, 2015)	Géographies transnationales du texte africain et caribéen	15 \$
(46, 2, 2015)	Les livres anciens des institutions d'enseignement québécoises	15 \$
(46, 3, 2015)	Espionnage, complots, secrets d'État : l'imaginaire de la terreur	15 \$
(47, 1, 2016)	Autour de Gabriel Sagard	15 \$
(47, 2, 2016)	L'américanité des poètes français : le cas des Montévidéens	15 \$
(47, 3, 2016)	René Char : le poème et l'action	15 \$
(48, 1-2, 2019)	Le carnet pour lui-même	15 \$

Études littéraires
Abonnement annuel (3 numéros) – tarification 2018

Je commande _____ abonnement(s) à la revue *Études littéraires* pour l'année _____

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

TARIFS (avant taxes)*	INDIVIDU	ÉTUDIANT	INSTITUTION
CANADA	33,00 \$	23,00 \$	89,00 \$
ÉTRANGER (CAD)	47,00 \$	29,00 \$	99,00 \$

Pour tout abonnement réglé par carte de crédit, veuillez contacter la
Société de développement des périodiques culturels québécois
(SODEP)

460, rue Sainte-Catherine Ouest, bureau 716
Montréal, Québec H3B 1A7
Tél. : 514 397-8669 Téléc. : 514 397-6887
abonnement@sodep.qc.ca

Paiement en dollars canadiens

- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada: chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

Études littéraires
Vente au numéro

NOM ET PRÉNOM _____

ADRESSE _____

VILLE _____ PAYS _____

CODE POSTAL _____ TÉLÉPHONE _____

COURRIEL _____

SIGNATURE _____

VOL.	N°	TITRE	Quantité	Prix unitaire	TOTAL
15 \$ + frais de poste par numéro : 2,50 \$ (Québec, Canada) 4,00 \$ (étranger)					
GRAND TOTAL					

- Paiement en dollars canadiens
- À l'étranger: chèque ou mandat-poste international
- Au Québec et au Canada: chèque ou mandat-poste libellé à l'ordre de Revue Études littéraires – Université Laval

Adressez ce bon accompagné de votre paiement à :

Études littéraires

Département de littérature, théâtre et cinéma
Pavillon Louis-Jacques-Casault, bureau 3416
1055 avenue du Séminaire
Université Laval
Québec (Québec) G1V 0A6

Tél. : 418 656-7844 ; téléc. : 418 656-2991

Courriel : revueel@lit.ulaval.ca

COÛT DU NUMÉRO	AVEC TAXES (QUÉBEC SEUL)	AVEC TAXES (CANADA SEUL)
3,00 \$	3,45 \$	3,15 \$
6,00 \$	6,90 \$	6,30 \$
9,00 \$	10,35 \$	9,45 \$
10,00 \$	11,50 \$	10,50 \$
12,00 \$	13,80 \$	12,60 \$
15,00 \$	17,25 \$	15,75 \$

DEPUIS
1978

40 ans sodep

revues
culturelles
québécoises

ARTS VISUELS CINÉMA CRÉATION LITTÉRAIRE
CULTURE ET SOCIÉTÉ HISTOIRE ET PATRIMOINE LITTÉRATURE
THÉÂTRE ET MUSIQUE THÉORIES ET ANALYSES

dans
quel VASEL
NAISSANCE
LES MURS

La culture
en revues

FRANCOFONIA

Studi e ricerche
sulle letterature di lingua francese

75

AUTUNNO 2018

ANNO XXXVIII

Simenon et l'Italie

sous la direction de
LAURENT DEMOULIN et HUGUES SHEEREN

En souvenir de Brigitte Soubeyran

LAURENT DEMOULIN, HUGUES SHEEREN, *Introduction* • CECILIA CENCIARELLI, *Avant-propos : à la recherche de Georges Simenon, à Bologne* • BERNARD ALAVOINE, *Le commissaire Salvo Montalbano : un Maigret italien ?* • MARCO BIGGIO, ANDREA DERCHI, *Couvertures simenoniennes* • LAURENT DEMOULIN, *La double filiation des Italiens d'Amérique dans les « romans durs » de Simenon* • LAURENT FOURCAUT, *Le Train de Venise. Sauter du train en marche ou è pericoloso sporgersi* • MARINA GEAT, *Georges Simenon et Federico Fellini : ces mystérieuses synchronicités* • PAUL MERCIER, *Souvenirs d'Italie et propos sur l'actualité dans les écrits autobiographiques de Georges Simenon* • HUGUES SHEEREN, *Présence ou absence de Simenon dans le contexte scolaire italien* • MAURIZIO TESTA, MURIELLE WENGER, *Simenon-Simenon, quand une bio-bibliographie se construit en ligne*

Inédits / Inediti

JEAN-BAPTISTE BARONIAN, *Et l'Italie dans tout cela ?*

Comptes rendus / Recensioni

M. GEAT, *Simenon e Fellini. Corrispondenza/Corrispondenze – Simenon et Fellini. Correspondance/Correspondances* (F. Zanelli Quarantini) • A. GENON, I. GRELL (dir.), *Lisières de l'auto-fiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques* (C. Imbrosco) • V. JAGO-ANTOINE, *Dire et (contre)faire. Jean de Boschère, imagier rebelle des années vingt* (J. Robaey) • E. SPARVOLI, *Proust costruttore melanconico. L'irrealizzabile progetto della Recherche* (I. Vidotto)

Notes de lecture / Schede

2018 - ABBONAMENTO ANNUALE (DUE FASCICOLI) • ABBONEMENT ANNUEL (DEUX NUMÉROS)
ISTITUZIONI - INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione dovranno essere inoltrati a periodici@olschki.it
L'abonnement réservé aux institutions inclut l'accès à la revue en ligne.
L'adresse IP et toute question concernant la procédure d'activation du compte doivent être transmises à periodici@olschki.it

Italia: € 85,00 • *Étranger* € 105,00
solo on-line / en ligne uniquement: € 80,00

PRIVATI - PARTICULIERS
Italia: € 65,00 • *Étranger* € 80,00
solo on-line / en ligne uniquement: € 60,00

FASCICOLO SINGOLO / UN NUMÉRO: Italia € 46,00 • *Étranger* € 55,00

Rivista semestrale pubblicata sotto gli auspici dell'Università di Bologna, fondata nel 1981 da LIANO PETRONI

Diretta da MARIA CHIARA GNOCCHI • Vicedirettore: PAOLO BUDINI

Direzione e redazione: C. Biondi, G. Brunetti, P. Budini, B. Conconi, M.C. Gnocchi, C. Imbrosco, R. Jalabert, N. Minerva, P. Oppici, A. Pessini, J.-F. Plamondon, H. S'heeren, A. Silvestri, V. Sperti, I. Vitali, F. Zanelli Quarantini

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE MODERNE

Via Cartoleria, 5 - 40124 Bologna • TEL. 051.209.71.65 • FAX 051.26.47.22
francofonia.rivista@unibo.it • <http://www.lilec.it/francofonia>

CASA EDITRICE

Casella postale 66, 50123 Firenze (Italy)
TEL. 055.65.30.684 • FAX 055.65.30.214



LEO S. OLSCHKI

Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze
periodici@olschki.it • www.olschki.it

Vient de paraître

Dalhousie French Studies

revue d'études littéraires du Canada atlantique

Au sommaire :

Marijn S. Kaplan on Mme Riccoboni
Hope Christiansen on Stendhal
Paul Young on Balzac
Vincent Grégoire sur Albert Camus
Dionysios Kapsaskis on Yourcenar and Sartre
Keith Moser on Michel Serres and Stéphane Hessel
Mariah Devereux Herbeck on Muriel Barbery
Etienne Achille sur Christine Angot
Alexandra Slavé on Hubert Aquin
Gina Marie Breen on French Algeria
Kathleen Gyssels on André Schwarz-Bart
Adina Stroia en conversation avec Camille Laurens
Georgette LeBlanc sur François Gaudet
Reviews

Volume One Hundred and Twelve

Summer 2018

Dalhousie French Studies

Département d'études françaises

Université Dalhousie

Halifax, Nouvelle-Écosse B3H 4P9, Canada

Rédacteur en chef : Vittorio Frigerio

<https://www.dal.ca/dfsjournal>

Pour toute correspondance :

dfs.editor@dal.ca.

Édition web : <https://ojs.library.dal.ca/dfs/>

Abonnement : 25 \$ CDN/US par numéro ;
50 \$ CDN/US par année papier seulement ;
70 \$ CDN/US par année papier + web ; 40 \$
CDN/US par année web seulement. Frais de
port internationaux en supplément.

