

Université de Montréal

Le lieu fantasmé du journal amoureux

Par Sarah-Claude Roy

**Département de Littérature comparée
Faculté des Arts et des Sciences**

**Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade M.A.
en littérature comparée**

Août 2005

© Sarah-Claude Roy, 2005



PR

14

U54

2006

V. 013

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Le lieu fantasmé du journal amoureux

présenté par :
Sarah-Claude Roy

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Amaryll Chanady, directrice
Catherine Mavrikakis, co-directrice
Gilles Dupuis, membre du jury
Eric Savoy, président-rapporteur

Mémoire accepté le 20 janvier 2006



Résumé

La question du journal comme lieu d'écriture est interrogée dans ce mémoire. C'est du point de vue d'un *je* écrivant que ma réflexion tente de cerner le lieu fantasmé du journal : s'agit-il pour lui d'un abri, d'un sanatorium, ou d'un lieu risqué?

La forme emphatique du discours amoureux a été choisie pour exagérer le fantasme du lieu du journal. J'ai surnommé ce type de journal « amoureux », pour marquer la fusion entre ces deux formes d'écriture. Les trois journaux amoureux à l'étude dans ce mémoire, soient le *Journal 1913-1934* de Catherine Pozzi, *La douleur* de Marguerite Duras et *Se perdre* d'Annie Ernaux, seront interprétés selon trois lieux fantasmés : d'abord, le journal amoureux serait une sorte de caverne où l'auteur maintiendrait l'illusion de pouvoir y nicher son corps physique (fantasme de la *référentialité*); ensuite, le journal amoureux prendrait la forme d'une scène dramatique; et enfin, il serait imaginé tel un lieu d'écoute à la résonance parfaite. Les *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes servira de chambre d'échos à mon interprétation.

La question de la passivité féminine sera soulevée. Mais il faudrait préciser qu'il s'agit ici d'un jeu d'identification du *je* à une certaine passivité féminine. Cette passivité est entérinée par l'exclusion actuelle du discours amoureux et par la forme délaissée du journal par la littérature. Mais cet espace de réclusion peut devenir une tactique pour dramatiser la solitude du *je*.

En passant par ces trois lieux du journal amoureux, la question de départ risque de se transformer. Si le journal amoureux peut être vu comme un sanatorium pour le *je* amoureux, son exigüité en fait un lieu menaçant où la scène refoulée de l'abandon et de la perte risque de refaire surface. La question ne serait plus de savoir comment le *je* habite l'espace du journal, mais plutôt comment il est habité par son propre lieu fantasmé.

Mots-clé : lieu, fantasme, journal amoureux, passivité féminine, habitat, voix dramatique, identification, adresse, psychanalyse, abandon, deuil, Roland Barthes, Catherine Pozzi, Marguerite Duras, Annie Ernaux.

Abstract

This master's thesis contemplates the diary as a writing space. My reflexion tries to outline this fantasized space from the subject's point of view: is it a shelter, a sanatorium or a threatening place?

To feature this fantasized space, I chose to analyze the emphatical form of the love speech. I nicknamed this type of diary « the love diary », to mark the fusion between the two kinds of speeches. The three diaries I will be studying in this master's thesis, *Journal 1913-1934* from Catherine Pozzi, *La douleur* from Marguerite Duras and *Se perdre* from Annie Ernaux., will be analyzed as three fantasized spaces: first, as a cave to hide and protect the body, then, as a dramatic scene and, finally, as a perfect resounding and listening space for the subject. The *Fragments d'un discours amoureux* from Roland Barthes will help me illustrate my interpretation, acting like an echo room.

I will also raise the question of the feminine passivity. Due to this passivity, I shall specify that the subject seems to play an identity game. This passivity is actually ratified in our society, by the discredit casted on the love speech and the exclusion of the diary from modern literature. Nowadays, this reclusion space can become a tactic to make the subject's lonely voice less dramatic.

Our statement, or question, shall transform itself, as we pass through the three spaces of the love diary. If it sometimes represent a sanatorium for the subject in love, it can also become a scanty, threatening place where the images of the abandonment and the loss can come back to the surface. In that case, the question would not be how the subject inhabits the space of the diary, but how he is inhabited by his own fantasized space.

Key words: space, fantasy, love diary, feminin passivity, habitat, dramatic voice, identification, addressee, psychanalysis, abandonment, mourning, Roland Barthes, Catherine Pozzi, Marguerite Duras, Annie Ernaux.

TABLE DES MATIÈRES**TITRE: Le lieu fantasmé du journal amoureux**

I-	Introduction	p. 1
	a. Le lieu repérable de la naissance du journal	p. 2
	b. Le journal et son lieu littéraire	p. 5
II-	Chapitre I : Abriter le corps: le leurre de l'abri	p. 8
	a. Comment contenir le corps en deux lettres?	p. 9
	b. Le corps, le <i>je</i>	p. 10
	c. La critique veut voir le corps de l'auteur...	p. 12
	d. Pourquoi vouloir contenir le corps en deux lettres?	p. 17
	e. Le corps à découvert	p. 23
III-	Chapitre II : Le lieu dramatique du journal amoureux	p. 28
	a. Acte I – Le temps de l'attente	p. 29
	b. Acte II – Subir la loquèle amoureuse	p. 38
	i. La solitude de la loquèle	p. 39
	ii. Les signes trafiqués de la loquèle amoureuse	p. 43
	c. Acte III – L'absent : la voix habitée	p. 47

IV-	Chapitre III : le fantasme de fusion	p. 56
	a. L'adresse de la plainte	p. 58
	b. Habiter une hallucination, en être habitée	p. 63
	c. Le sadisme de l'écoute	p. 70
	d. L'adresse anonyme, le mythe d'Écho	p. 73
	e. L'enfant raté	p. 77
V-	Conclusion	p. 83
VI-	Bibliographie	p. 91

À Mahité, à Geneviève, à Catherine Mavrikakis, pour l'adresse.



Remerciements

Merci, merci Catherine Mavrikakis pour ton accueil, ta lecture à la fois chaleureuse et exigeante.

Je remercie également Amaryll Chanady pour son soutien.

Merci Laurence pour tout ce que ce mémoire te doit...

Merci à ma mère, à Johnny, à ma sœur de m'avoir soutenue toutes ces années.

Enfin, merci à toutes celles qui m'ont inspirée: Nancy, Anne-Julie, Geneviève, Mahité et toutes les autres.

Merci à toi, Jean – mon amour.



INTRODUCTION

Le lieu repérable de la naissance du journal

Le journal aurait été affilié dès sa naissance à un lieu repérable. Dans son article « Pour une sociologie du journal intime », Béatrice Didier rattache son origine à l'émergence de la bourgeoisie au 19^e siècle (c'est à cette époque qu'on assiste au passage de la chronique au journal, passage dont témoigne l'œuvre de Pepys). Ce contexte bourgeois aurait fait du journal un espace économique, une banque « morale » où consigner le surplus et récupérer le déficit :

Le journal a une supériorité sur le livre de comptes. Tandis que celui-ci ne fait que constater le déficit, le journal, lui, et parce qu'il est écriture, possède une vertu paradoxale de récupération. Le temps perdu sera moins dilapidé parce que sa déperdition aura été consignée dans le journal. Le journal intime est une forme d'épargne¹.

Le journal intime aurait donc été fomenté par la logique capitaliste, la perte devant être capitalisée par l'écriture. Mais il faut au journal une valeur symbolique qui puisse remplacer l'argent. Ce capital à investir serait le *moi*, principe globalisant qui, depuis Freud, désigne l'ensemble psychique et corporel d'un individu². Or si l'argent et le journal ont tous les deux un rapport étroit avec la matérialité du papier, le journal reste à écrire. Il doit donner une valeur imaginaire à son *moi*, l'inventer en même temps qu'il le consigne. Cette invention du *moi* s'articulerait autour du motif de l'aveu qui, d'après Foucault, vise à produire le vrai³. Se confesser, se dire, s'écrire, toutes ces modalités de l'aveu soutiendraient en Occident l'ordre du pouvoir-savoir depuis le Moyen Âge. Si bien que l'aveu de la vérité aurait fait de nous des individus *avouants*, croyant que

¹ Béatrice Didier, « Pour une sociologie du journal intime », in *Le journal et ses formes littéraires : actes du colloque de septembre 1975*, Genève, Droz, 1978, p. 248

² « L'ambiguïté du concept de Moi total ou de Moi instance a fait l'objet d'une clarification de J. Laplanche qui conçoit le Moi total comme une métaphore de l'organisme : système Moi fonctionnant selon un régime endogène singulier, sinon autonome » in André Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Critique », 1983, p. 60. Parce que ce travail s'intéresse au *moi* instance de l'écriture, l'emploi du *je* sera privilégié pour éviter de glisser dans une confusion sémantique.

³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 79

confesser libère alors que cela ne fait que légitimer un pouvoir dont nous ignorons le joug :

Nous sommes devenus, depuis lors, une société singulièrement avouante. (...) on avoue ses crimes, on avoue ses péchés, on avoue ses pensées et ses désirs, on avoue son passé et ses rêves, on avoue son enfance (...). On se fait à soi-même, dans le plaisir et la peine, des aveux impossibles à tout autre, et dont on fait des livres. On avoue— ou on est forcé d'avouer.⁴

Mais la conjoncture historique qui épingle le journal intime à la production du vrai ne suffirait pas à expliquer son éclosion. D'après Didier, l'auteur du journal serait un être socialement impuissant. Il émergerait d'une situation malaisée, précaire, provoquée par la lutte de deux classes sociales opposées au lendemain de la Révolution française :

Le journal émane soit de nobles qui ne détiennent plus dans la société nouvelle le pouvoir qu'ils auraient eu jadis, par exemple Alfred de Vigny ou Maurice de Guérin; soit de bourgeois comme Stendhal ou Sainte-Beuve à qui la société nouvelle n'a pas donné le pouvoir qu'ils auraient pu en attendre.⁵

Dans le contexte de l'après Révolution française, l'écrivain constaterait son exclusion du politique, son évincement du social, et ce serait au creux de cette impuissance face au monde qu'il en serait venu à l'écriture du journal intime. Le rabattement de l'individu dans la sphère du *moi* aurait été accentué par la concomitance de deux autres phénomènes : d'une part, la naissance de l'état civil qui contraint l'individu à endosser une identité repérable, d'autre part, l'inquiétude que soulève la société industrielle. Ce retranchement aurait été aggravé par d'autres facteurs sociaux particuliers : Gombrowicz ou Kafka, par exemple, dont les cultures d'origine coupées du reste de l'Europe auraient

⁴ *ibid*, p. 79

⁵ Béatrice Didier, opus cité, p. 253

entériné l'écriture de leur journal. Être femme fut aussi pendant longtemps un facteur d'exclusion (peut-on parler au passé?) : « Le simple fait d'être femme a suffi, pendant longtemps, et peut-être encore de nos jours, à exclure l'écrivain d'un pouvoir réel sur la politique et sur la société. Ce pourrait être une des raisons de l'abondance des journaux intimes féminins »⁶.

Dès ses origines, le journal aurait donc été imaginé comme un lieu— lieu de dépôt, de réclusion, de démarcation. Ce lieu aurait été interprété par la critique comme une zone protégée, un abri contre les ravages du dehors, un coin d'écriture sans risque. J'aimerais dans ce mémoire arriver à sortir le journal du territoire *cernable* de l'écriture où il est sans cesse rabattu. Et pour y arriver, il faudra passer par le discours, ce lieu *typique* qui a fini par cerner le journal. C'est justement ce que la critique reproche au journal, le *topos* de son discours. Il parlerait en stéréotypes, en lieux communs, abusant de réflexes de langage. Comment sortir le journal de son lieu commun historique? Comment faire de ce qui est *topos atopos*? Mais le journal n'est-il pas en soi atypique? Ne met-il pas en scène un être exclu, une voix de paria?

L'amoureux est aujourd'hui un de ces parias du discours. Le lissage théorique a fait de lui « une sorte de système de montages et d'équipements en formes de théories »⁷. Mais sa voix dans le journal risque de le faire sortir hors de ses gonds, de délier la force qui le rattache si fermement au lieu de son fantasme.

⁶ *ibid*, p. 257

⁷ Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978, p. 62

Le journal et son lieu littéraire

Ainsi, historiquement, la forme du journal serait dérivée du fantasme d'un lieu habitable, et ce lieu aurait été investi par des exclus sociaux. Mais quel espace occupe le journal sur la scène littéraire? Si je devais donner une image, ce serait celle d'un sac en papier. Il est cette petite chose brute que l'on traîne sur soi, ce contenant fourre-tout qui contient ce qui est en trop, ce que les mains ne peuvent prendre. Le sac de papier est en principe non esthétique et tripotable. Il est utile, pratique, et son rôle est clairement défini : remplir et contenir. Le journal serait ainsi le sac-papier de la littérature : il ramasserait l'os de la chair, récupérant ce qui resterait de l'expérience littéraire. J'aimerais engager ma réflexion à partir de cette image du journal comme sac délaissé par le littéraire, qui à son tour implique la question de l'espace imaginé dans l'écriture. J'utilise le terme « imaginé » à la place d'« imaginaire », parce qu'« imaginé » renforce l'idée du fantasme d'un espace créé par le *je* qui écrit. Ce fantasme est celui de l'espace habitable de l'écriture, et on comprendra qu'il traîne derrière lui son lot de lieux communs. L'habitat serait un abri qui protège du danger, un lieu domestique. Transposé à l'écriture, l'habitat serait un lieu fade où écrire. Il persiste à entretenir tout ce qu'une frange d'écrivains voulaient détruire : le livre comme espace identitaire. Mais c'est un lieu commun que de réduire l'habitat à la protection. On pourrait imaginer un abri tellement serré, un air si écrasant qu'il menacerait celui ou celle qui s'y pensait protégé(e). Un sac de papier peut aussi asphyxier. C'est donc à partir de ce paradoxe que j'aimerais penser le journal : protège-t-il le *je* de l'écriture ou déchaîne-t-il son imaginaire jusqu'à le mettre en danger de mort? Les images fortes de l'imaginaire peuvent être soumises à une telle pression d'exiguïté dans le journal qu'elles en font

craquer l'abri dérisoire qu'il supporte. Le fantasme de l'habitat dans le journal est une invention risquée: comment le *je* pourrait-il habiter le lieu de l'écriture sans craindre la débordée des désirs ? Sans en être complètement habité? Habiter un lieu d'écriture ou en être habité : c'est de ce point de vue philosophique que je choisis d'écrire ce mémoire.

Pour voir de plus près ce risque de l'écriture, les journaux que j'ai choisis ne sont pas seulement intimes : ils sont amoureux⁸. J'entends par « amoureux » le discours soutenu par un *je* qui se représente en souffrance d'amour. L'absent aimé crée un dehors à l'écriture mais resserre paradoxalement l'étau de l'intimité. L'abri qu'offre le journal devient alors d'une solitude accablante. Comment le *je* arrive-t-il à habiter un texte dans l'angoisse de la perte amoureuse? Le maniérisme daté du journal chercherait peut-être à créer un territoire, à inscrire des repères pour que le *je* puisse rester dans l'écriture — malgré son envie de la désert, d'écrire autre chose. Car le journal reste toujours mal vu, même par ceux qui l'écrivent. Il est toujours un peu honteux.

Le *je* se trouve donc dans une triple situation de délaissé : exclu du discours social, méprisé par la littérature, abandonné par l'objet d'amour. Et que dire si le *je* est une femme? La délaissée n'est-elle pas de toute façon une femme? « C'est la femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps; elle tisse et elle chante »⁹, dira Roland Barthes dans le fragment « Absence ». C'est sous cette perspective du féminin de la perte amoureuse que les trois journaux du corpus ont été choisis : le *Journal 1913-1934* de Catherine Pozzi, *La douleur* de Marguerite Duras et *Se perdre* d'Annie Ernaux. Mais il y a aussi les *Fragments d'un discours amoureux* de

⁸ Le concept d'intimité étant très difficile à définir, je préfère l'expression de « journal amoureux », surtout que l'accent dans ce mémoire sera mis sur le discours amoureux dans le journal.

⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, collection « Tel Quel », 1977, p. 20

Barthes qui fera entendre leur voix. Car ma réflexion cherche davantage à soulever la question de l'identification du *je* amoureux à une certaine « passivité féminine » que celle d'une écriture qui serait exclusivement produite par des femmes. Il faudrait donc pouvoir le traquer lorsqu'un homme le parle, car « (...) dans tout homme qui parle l'absence de l'autre du féminin se déclare (...) »¹⁰.

Mais avant de laisser parler le discours amoureux, il faudrait tenter de comprendre comment le journal se cramponne tant au fantasme de l'abri. Le premier chapitre se penchera sur le leurre de l'abri du corps dans le journal. Si le journal maintient ce leurre, c'est parce qu'il dramatise l'angoisse de la perte corporelle. Il soulève les rapports troubles de l'écriture au corps, de l'écriture à la mort. Ensuite, le deuxième chapitre assurera le passage du corps à la voix. Le journal est fait de discours, de dis-cursus qui est, « (...) originellement, l'action de courir ça et là, ce sont des allées et venues, des «démarches», des «intrigues»¹¹. Il y aurait une performance du discours amoureux qui correspondrait au premier degré de l'écriture. Ce premier degré serait rendu par la voix qui parle, qui se dramatise toute seule dans le forclos de son lieu d'écriture. Enfin, dans le troisième chapitre, j'aborderai le fantasme de l'habitat à deux dans la peau imaginaire du journal. Lieu fantasmé de l'accueil absolu, de la résonance totale avec l'autre, le *je* du journal amoureux imagine son adresse comme un asile proche du sanatorium. En résumé, voici les trois chapitres qui composent ce mémoire : le premier, le leurre de l'abri du corps dans le journal; le deuxième, le journal comme lieu dramatique de l'amoureuse; le troisième, le fantasme de l'écoute parfaite dans le journal amoureux.

¹⁰ *ibid*, p. 20

¹¹ *ibid*, p. 7

**Chapitre I- Abriter le corps: le leurre de l'abri du corps et l'angoisse de
la perte physique dans le journal**

Comment contenir le corps en deux lettres?

Tolstoï, vieillissant, tient un journal¹². Avant la nuit, avant de le refermer jusqu'au jour suivant, il prend le soin de préparer la notation suivante en inscrivant la date du lendemain. Mais un soir, un doute traverse la minceur du papier: la date anticipée par l'écriture apparaît comme une inscription incertaine, une marque fétiche menacée de disparaître. Tourmenté, assailli par le doute, Tolstoï ajoute à côté de la prochaine datation « si je vis encore ». Il en prend l'habitude, initiale cette formule par s.j.v.e.¹³ et l'inscrit à chaque datation du lendemain.

Derrière l'abréviation, l'écrivain souffle un peu: le geste apaise ses scrupules, l'angoisse de la notation vide s'estompant sous un tic d'initiales codées. Quelle charge affective la forme récursive de la formule se voit-elle attribuer dans l'angoisse de mort? La formule reconnaît la fatalité de la mort. *Si je vis encore* laisse par le fait même sous-entendre: *il se peut que je sois mort*. Mais par un acte de détournement superstitieux, ce qui a été entrevu est prévu, et ce qui a été prévu ne risque plus de surprendre. La peur est tempérée, comme si anticiper la limite de toute écriture, la disparition possible du corps, était la mettre en échec (comme quitter quelqu'un avant qu'il nous quitte donne l'illusion d'amortir le choc de l'abandon).

Les quatre lettres de Tolstoï seraient davantage qu'un bout d'écriture insignifiant. Elles marqueraient la peur qui se tapit derrière le pli de l'écriture, mais s'adresseraient aussi au pouvoir du papier et des mots: que peuvent-ils contre la disparition du corps? Ce sera au creux de cette question que ce premier chapitre s'écrira.

¹² Complément biographique rapporté et commenté in Michel de M'Uzan, *De l'art à la mort: Itinéraire*, Paris, Gallimard, 1977, p. 152

¹³ Michel de M'Uzan traduit du russe au français « si je vis encore » par s.j.v.e., in *ibid.*

Le corps, le *je*

Il y aurait deux corps dans le journal : celui de l'auteur, celui de l'écriture. L'un serait codé, l'autre, de chair. Pourtant, ma réflexion part d'une intuition de lecture selon laquelle l'écriture du journal serait poussée par le désir de nier la séparation entre le corps physique et le corps du texte. Une sorte de peau commune fusionnerait les deux corps en un seul point : le *je*. Dans le s.j.v.e. de Tolstoï par exemple, tout porte à croire que le *je est* Tolstoï, que le corps de l'écrivain est serré dans un jeu de deux lettres. Bien sûr, cette confusion n'est pas propre au journal : les carnets, les mémoires, les autobiographies, enfin tous les genres chapeautés par l'essai se nourrissent de cette méprise. Ils créent une performance, sorte d'exercice où le sujet d'énonciation se confond avec le sujet de l'énoncé, où l'écrivain écrit et se regarde écrire dans un même geste.

Le *je* serait alors le corps qui écrit, mais aussi le *corps écrit*. J'appellerais ce *je* regardé le *soi*, sorte d'image figée du corps de l'auteur entraperçue dans l'écriture¹⁴. Le *je* du journal serait un moulage du *je* et du *soi*, une fonte d'optique entre le point de vue de l'auteur et celui du narrateur. (J'aimerais souligner au passage que si plusieurs signes d'ipséité sont utilisés pour désigner l'auteur — le moi, le sujet, etc —, je préfère utiliser le *je* et le *soi* pour l'instant, pour éviter de substituer un terme à un autre — danger que souligne d'ailleurs André Green¹⁵). Et s'il y a fusion entre le *je* et le *soi*, c'est parce que la voix de l'auteur couvre celle du narrateur dans le discours : « C'est lui qui voit *ou*

¹⁴ Le *soi* en critique psychanalytique diffère bien sûr d'un auteur à l'autre. Mais sa valeur globale dans le sentiment de l'identité semble faire consensus: «Beaucoup lui donnent la valeur de Moi global porteur des investissements narcissiques qui fondent le sentiment d'identité (Lichtenstein)», in André Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 60

¹⁵ « Toutes ces formes de l'ipséité, si elles ont droit de cité, comportent néanmoins un danger de déplacement conceptuel qui peut devenir grave dans la mesure où elles impliquent des concessions phénoménologiques, voire existentielles », *ibid.*

entend, regarde *ou* écoute. Il est centre d'observation *ou* centre de convergence »¹⁶. Même si le *je* du journal intime reste une construction du langage, il veut jouer à l'extrême l'ambiguïté de son identité. Il veut rester collé au nom de l'auteur, comme si s'y agripper donnait une plus grande intimité à sa voix. Pourtant, l'auteur a beau supporter le *je*, le ton de celui-ci reste hésitant, peu assuré. Le *je* de Tolstoï est d'ailleurs précédé du conditionnel *si*, comme pour marquer le doute. Et si le *je* de l'essayiste l'est tout autant, celui du journal est tourné vers un doute encore plus marqué, plus radical, parce que le *je* doute de sa propre voix. D'ailleurs, d'après Alain Girard, la *pratique* de l'intériorité serait plus volontaire dans l'essai parce que tendue vers une action à venir, alors que celle du journal resterait passive:

L'introspection suppose une démarche active, une sorte de décision volontaire, alors que le journal fait état, le plus souvent, de ce qui arrive. Il enregistre : il ne coordonne pas, il est le lieu où s'exprime la passivité d'un être, en quoi consiste souvent la plus grande part de son intériorité.¹⁷

Le doute du *je* mis en scène dans le journal serait hyperbolique. Il refuserait de se surpasser, et ne serait donc plus un principe de connaissance, d'élargissement du soi, de rencontre avec le monde, comme on peut le trouver dans l'essai ou les mémoires. Ce doute hystérique rendrait le *je* du journal incapable d'écrire dans un geste de maîtrise. Il n'aurait rien à voir avec le *je* glorieux des *Confessions* de Saint-Augustin ou celui de Rousseau, ou encore celui des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand. Ainsi, le journal pourrait être vu comme des mémoires mal construites, des confessions ratées, écrites par un *je* dont le corps douloureux n'arriverait qu'à produire un tâtonnement étouffé de la conscience.

¹⁶ Alain Girard, *Le journal intime*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, p. 3

¹⁷ *ibid*, p. 5

La critique veut voir le corps de l'auteur; Barthes veut le faire disparaître

Le *je* du journal subirait donc une forte poussée référentielle, dérivée en partie du type d'énonciation qu'il crée. Mais c'est à la critique que l'on doit d'avoir soutenu le cordage liant le *je* à l'auteur réel. La pertinence critique d'un journal reposerait sur la valeur déjà établie de son auteur. C'est donc à titre de supplément biographique, d'exégèse visant à expliquer les œuvres « fictives » que le journal intime serait parvenu à s'annexer aux autres genres littéraires. Si le *Journal* de Kafka est littéraire, c'est parce qu'il a été écrit par Kafka. On reconnaît son style, sa voix, et c'est au nom de cette filiation que la critique a pu lui attribuer une valeur.

La référentialité presque banale entre l'auteur et son journal, n'est-ce pas là la confusion qu'instaure le journal intime entre littérature et écriture? La littérature, placée du côté de l'institution, surchargerait l'écriture du journal d'une signification autobiographique. L'auteur serait présent à chaque ligne. C'est lui qui parlerait et qui donnerait les clés de sa création. Une manifestation de cette propension se lit clairement dans les préfaces des journaux de Kafka et Pavese. Dans l'édition française du *Métier de vivre*, la préface présente le journal comme suit : « Sur le suicide de Pavese, il n'y a pas de meilleure explication que le journal intime découvert après sa mort : "Le métier de vivre" »¹⁸. À la préface du *Journal* de Kafka, Marthe Robert écrit : « (...) le *Journal* de Franz Kafka est un document d'une importance essentielle pour la connaissance de l'œuvre et de la personne d'un écrivain (...) »¹⁹.

Le journal semble jusqu'ici incapable de tenir tout seul sans le support de son auteur. Il serait sans cesse récupéré par le discours de l'institution qui le mâterait jusqu'à

¹⁸ Cesare Pavese, *Le métier de vivre*, Paris, « Folio », Gallimard, 1958, p. 7

¹⁹ Franz Kafka, *Journal*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1954, p. 5

ce qu'il soit disposé à « dire » la personne. Pour arriver à faire une entorse à la « contrainte référentielle » à laquelle le journal semble « tragiquement » destiné, il faudrait arriver à l'imaginer sans l'écrivain. Ce qui reviendrait à se demander s'il est possible *aujourd'hui* de penser le journal sans avoir recours à la psychologie ou à la psychanalyse.

Roland Barthes dans ses essais critiques a inventé un « événement » pour tenter de libérer l'écriture de la surenchère de l'écrivain, et cet événement ne pouvait être que la « mort de l'auteur ». Dans son article « La mort de l'auteur », Barthes plaide en faveur d'une écriture moderne où « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur »²⁰. La critique de Barthes s'appuie sur une transformation majeure en littérature, où l'écrivain (Proust, Valéry, Mallarmé, Brecht, etc.) tente de vider la figure prédominante de l'auteur d'une surcharge symbolique. L'auteur ne serait plus que l'effet du langage²¹; il agoniserait, tandis que sa figure se verrait remplacée par « le scripteur moderne » qui ne préexisterait d'aucune façon à son texte. Celui-ci se créerait, s'écrirait au fur et à mesure; il ne serait plus tributaire de l'intériorité d'une « personne préalablement emmagasinée »²².

Cette création perpétuelle de l'« écrivain-écrivain » (ou de « l'écrivain s'écrivain ») ferait de l'écriture l'espace « du fictif de l'identité »²³. La « fictionnalisation » de la personne de l'auteur s'inscrit plus largement dans une conjoncture historique — celle de la modernité — où l'utopie de l'écriture comme

²⁰ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, « Points », Éditions du Seuil, 1984, p. 69

²¹ On trouve la radicalisation de l'esthétisation du sujet chez Ulrich dans *L'Homme sans qualité* de Robert Musil. Ulrich tente de trouver la forme de sa pensée à travers l'exactitude du langage.

²² « Le je du discours ne peut plus être le lieu où se restitue innocemment une personne préalablement emmagasinée », in Roland Barthes, opus cité, 1984, p. 27

²³ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, « Points », Seuil, 1973, p. 98

forme, comme moyen possible de réouvrir la pensée humaine, s'affirme. En effet, parce que le sujet à partir du 19^e siècle se voit réduit à des théories et expliqué par des systèmes²⁴, il chercherait à se réinventer à travers la forme. De ce point de vue, je supposerais que l'*esthétisation* du sujet peut être vue comme une double tentative paradoxale : d'une part, ne pas abandonner le sujet dans la sphère psychosociale, d'autre part, ne pas le laisser choir dans l'espace clos de la pure *autoréférentialité*²⁵.

Mais la forme qui assure le relais à la figure de l'auteur, de quoi est-elle faite? Dans l'écriture, c'est bien sûr le langage qui devient le matériau de la forme, celle-ci ne pouvant être atteinte que par le travail sur le langage. Il ne s'agirait pas d'user du langage, mais de le déplacer. Sinon, sans cette opération de déplacement, le langage ne pourrait assurer la singularité de l'écriture littéraire. Coincé dans la stéréotypie des mots, il ne ferait que révéler « platement » « l'institutionnalisation de la subjectivité ». Pour détourner son « surcodage », sa stéréotypie, l'inflation de sens qui le taraude, il faudrait le jouer²⁶. Barthes utilise donc la forme pour en faire une échappée référentielle, pour libérer l'écriture de l'épinglage à son auteur. Mais cette échappée produit un effet paradoxal : une surenchère de la forme qui donne lieu à une érotisation du texte. Le langage se fait organique. Le texte se crée un corps. Barthes parle du texte, parle au texte, exige de lui d'en être désiré :

²⁴ L'être humain devient un objet d'expérimentation à partir du 19^e siècle : les sciences (l'anthropologie, la linguistique, etc.) tentent de l'expliquer, de le réduire à des systèmes, de le déterminer.

²⁵ Christian Shärf, dans son ouvrage sur l'histoire de l'essai, insiste sur la concomitance historique entre une conception expérimentale du sujet et l'instance de la question de l'esthétique : « Immer wenn das Subjekt als Ausgangspunkt und Zielpunkt von experimentellen Verfahren in Erscheinung tritt, kommt es zu einer Akzentuierung der Wahrnehmung, die sich allein auf ästhetischem Terrain verwickeln lässt ». En voici ma traduction libre : « Lorsque le sujet apparaît comme le point de départ et le point d'arrivée d'un processus expérimental, il en résulte une accentuation de la perception qui se joue sur le terrain de l'esthétique » in Christian Shärf, *Geschichte des Essays : von Montaigne bis Adorno*, Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht, 1999, p. 27

²⁶ Ce jeu, c'est l'écart des mots entre-eux, les contrastes infinis que leur chevauchement produit dans le texte.

Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire. Cette preuve existe : c'est l'écriture. L'écriture est ceci : la science des jouissances du langage, son kamasutra (de cette science, il n'y a qu'un traité : l'écriture elle-même).²⁷

Si Barthes a voulu tuer l'auteur réel pour délivrer le texte, il compense par une véritable anthropomorphisation de l'écriture. Sur le fossile laissé par le cadavre de l'auteur, de « l'illusion référentielle »²⁸, où se couche désormais l'écriture moderne, Barthes cherche des signes concrets à travers le langage pour pouvoir jouir du texte. Sa jouissance, si elle ignore l'auteur biographique, transfère les signes anciens de la « référentialité » dans l'écriture. On comprend alors que la mort de l'auteur est celle de l'individu biographique, non celle de l'auteur fantasmé :

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur l'œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je *désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à babiller).²⁹

Bien que Barthes soit arrivé à déplacer la figure de l'auteur réel et à la remplacer par celle de l'auteur fictif qui se crée à travers le langage, le journal reste un lieu embarrassant. D'un côté, il serait une des formes les plus disposées à « raconter » la pratique d'écriture d'un *je* qui se construit à travers une expérience fragmentée du temps. De l'autre, le journal aurait du mal à ignorer la charge que l'auteur *réel* exerce

²⁷ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, opus cité, p.13

²⁸ « La désintégration du signe— qui semble bien être la grande affaire de la modernité— est certes présente dans l'entreprise réaliste, mais d'une façon en quelque sorte régressive, puisqu'elle se fait au nom d'une plénitude référentielle, alors qu'il s'agit au contraire, aujourd'hui, de vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la "représentation" », in Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, opus cité, p. 187

²⁹ Roland Barthes, *ibid*, p. 39

sur son texte. Deux raisons expliqueraient cette affluence de la personne de l'auteur. La première serait à situer du côté de l'institution qui contraindrait le journal à porter « ad nauseam » la confiance de son auteur :

L'auteur règne encore dans les manuels d'histoire littéraire, les biographies d'écrivains, les interviews des magazines, et, dans la conscience même des littérateurs, soucieux de joindre grâce à leur journal intime, leur personne et leur œuvre (...) comme si, à travers l'allégorie plus ou moins transparente de la fiction, c'était toujours finalement la voix d'une seule et même personne, l'auteur, qui livrait sa *confidence*.³⁰

La deuxième raison qui semblerait rabattre le journal sur son auteur, c'est celle de l'arrière-fond psychologique inhérent à notre culture. Est-il possible qu'un auteur écrive à partir du 19^e siècle un journal sans en envisager le potentiel clinique? Un auteur pourrait-il écrire aujourd'hui un carnet de notes, comme on en écrivait autrefois (sans soulever la suspicion du lecteur, sans que celui-ci ne doute de la mauvaise foi de l'auteur)? Serait-il possible de considérer le journal comme une surface d'inscriptions, comme une bande *enregistrante*? La psychanalyse et la psychologie pèsent de tout leur poids sur le lieu du journal. Et c'est la raison pour laquelle on revient toujours à la figure autoréférentielle de l'auteur.

Le journal se retrouve donc dans une situation difficile sur la scène du littéraire, coincé entre l'écriture et la littérature. La référentialité de l'auteur dans laquelle retombe inlassablement l'écriture du journal serait-elle attribuable à la seule mauvaise foi de la critique? Ou ne serait-elle pas due également à une tension qui habite l'écriture même du journal, où le désir d'écrire se trouverait confronté à l'impossibilité de le faire sans le recours à la référentialité? Je crois que la tension référentielle qui guette le journal n'est pas attribuable seulement à la critique, mais aussi à la forme. Celle-ci voudrait arriver à

³⁰Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, opus cité, p. 64

rentrer le temps *réel* dans le « trou » de l'écriture. Ce qu'il resterait de cette tension référentielle qui habite le journal : des dates flottantes, une forme calleuse, des lambeaux de ce qui a été dévoré par le temps vécu. Dans son refus presque radical à lisser sa forme (car même les autres formes de l'essai, qui avouent leur dimension fragmentaire, aspirent à une certaine unité, soit du point de vue de la forme, soit du point de vue du propos), le *je* représenté me semble vouloir la déborder pour pointer vers sa réalité concrète, précaire et incertaine, ne pouvant se contenir dans un récit continu ³¹. Comme si le *je* du journal voulait se livrer à l'écriture, à la forme, mais ne pouvait s'y abandonner complètement. Enfin, pour éviter l'aimantation du *je* à l'auteur réel (piège qui taraude toute étude sur le journal), il faudrait plutôt dire que le *je* du journal *fait signe* à une référentialité peut-être plus marquée que dans d'autres formes de fiction.

Pourquoi vouloir contenir le corps en deux lettres? Le leurre de l'abri dans le journal

L'écriture du journal peut donc difficilement se soulager de la pression exercée par son auteur; elle y arrive en trichant, en le travestissant, en s'assurant que sa place est occupée par quelqu'un d'autre — le *je*. Car que l'on convoque l'auteur fictif ou réel, le narrateur, le personnage, il s'agit d'opérer une substitution pour que l'écriture renvoie à quelqu'un, à un principe extérieur qui puisse soutenir le texte : à un corps. Cette référentialité pointée force l'écriture à coller le *je* à l'auteur, et ainsi l'écriture du journal se trouve à la remorque d'une traînée d'images usées, de lieux communs : le journal

³¹Un des symptômes de cette résistance du *je* à la forme, c'est la plainte généralisée de ne pas pouvoir écrire que porte le journal. Kafka par exemple se lamente constamment de son incapacité à écrire: « Je n'ai plus assez de force pour faire une phrase », in Franz Kafka, *Journal*, Paris, Grasset, 1954, p. 24

serait un refuge du « Moi » de l'auteur contre les intempéries du monde, le lieu du dépôt narcissique. L'écriture devient ainsi un « instrument », une « clef précieuse pour comprendre non seulement une personne, mais son époque »³², née de « l'étrange conviction que l'on peut s'observer et que l'on doit se connaître »³³. La « poussée référentielle » qui taraude le *je*, jusqu'à ce qu'il se « psychologise » et se confesse, aggrave l'identification de l'auteur à son narrateur. Cette identification devient le symptôme d'un désir halluciné : l'auteur réel aurait besoin de maintenir les signes de son existence dans le temps. Il panserait l'usure du temps qui rendrait son corps friable en cherchant à lui donner une forme — comme si la calligraphie de sa propre écriture pouvait devenir un sablier où il était possible de se caler. Mais pourquoi justement chercher à se contenir, au lieu de se livrer à ce que Bataille nomme le « luxe de la fiction »? Pourquoi l'écriture du journal résiste-t-elle à l'évanouissement du corps dans la fiction? Au fond, si le journal peut représenter la scène de la perte du corps, c'est à travers la dramatisation de la peur d'être avalé comme « corps réel » par l'écriture. Car toute expérience de l'écriture implique une perte du corps. Si la main trace des signes sur le papier, si c'est d'abord le corps qui rend possible le texte, dans l'après-coup, lorsque les mots se retrouvent détachés de la main qui les a écrits, ils ne sont plus qu'un signe d'une expérience du corps déjà passée.

Et pourtant, le journal résiste à cette perte du corps: il rattrape l'auteur, l'épingle au *je*, fait glisser son corps sous la calligraphie d'un pronom. Deux mouvements perpétueraient ce « glissement du corps » dans l'écriture: le premier créerait l'illusion

³² Expressions tirées de l'introduction du livre suivant : Verena Von der Heyden-Rynsch, *Écrire la vie : Trois siècles de journaux intimes féminins*, traduit de l'allemand par Philippe Giraudon, Paris, Gallimard, 1997, p. 11

³³ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 228

que le texte est un moulage du corps organique. Pour arriver à imaginer la scène de la perte dans le journal, il faudrait donc passer par l'illusion que celui-ci donne de pouvoir contenir le corps tout chaud dans le *je*. Mais le *je* qui s'obstine à se réchauffer par la trace laissée par le corps, qui refuse, comme dirait Barthes, à être un « mets froid »³⁴, que cherche-t-il sinon un abri? Le deuxième mouvement de résistance serait l'invention d'un abri dans l'écriture. Dans le journal, le *je* se réfugierait dans le pli de la notation : c'est qu'il ne peut habiter nulle part sauf là, dans ce morceau d'écriture qui veut donner l'illusion d'être déchiré du tissu du temps référentiel. Le présent de la notation serait un contenant inventé pour endiguer l'angoisse de mort, comme si la calligraphie, les mots, matérialisés dans le pli réglé de l'écriture quotidienne, pouvaient restituer la présence du corps de l'auteur. La notation devient un abri fétiche où le temps s'arrête, un talisman auquel l'auteur s'accroche avant de se coucher. Mais le fantasme de l'abri dans le journal n'est pas qu'une peur de la mort; il trahit aussi un désir d'immortalité, parce que l'auteur du journal ne peut renoncer à coudre son corps au fil du temps. La notation serait un « reste diurne » (Michel de M'Uzan), une preuve tangible de l'existence de l'auteur visant à contourner, par l'imaginaire, la fatalité de la mort :

(...) se demander si l'on est mort, alors qu'on conserve intactes les perceptions d'une réalité extérieure évidente, ainsi que la conscience immédiate et paisible de son propre corps, c'est exprimer presque un désir d'immortalité.³⁵

La scène du journal serait donc un drame se jouant en deux temps : d'abord, le corps qui rampe désespérément vers le *je* de l'écriture; ensuite, le *je* qui cherche un abri pour se réchauffer dans le présent arrêté de la notation. Un passage très touchant dans la

³⁴ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, opus cité, 1984, p. 437

³⁵ Michel de M'Uzan, opus cité, p. 152

Lettre au Père de Kafka met en images ce besoin de l'abri, cette quête humaine, presque désespérée, de se trouver une place où il soit possible de se réchauffer: « Il n'est vraiment pas nécessaire de prendre son vol pour arriver au beau milieu du soleil, mais il importe de ramper sur terre jusqu'à ce que l'on y trouve une petite place propre où le soleil luit parfois et où il est possible de se réchauffer un peu »³⁶. Une petite place au soleil qui réchaufferait le corps, un soleil fixe dans l'azur du temps : le journal est cet espace fantasmé de l'abri maintenu au chaud.

On arrive à penser que la pauvreté de l'écriture du journal, sa misère qui écrase platement chaque phrase sous le redite et la banalité, trahit la violence primitive de tout être humain devant la fatalité de sa mort. L'écriture serait le signe du désir de l'auteur de rester *corporellement* en imaginant un glissement de son corps sur la surface du *je* et un contenant qui puisse le recueillir à chaud et le maintenir en vie. Si toute écriture a un lien intime avec le pressentiment de la mort, le *je* du journal serait le théâtre de l'anxiété éprouvé par l'auteur devant sa mort réelle — que lui fait préfigurer l'expérience de l'écriture. C'est je crois de cette anxiété que le piège du journal relève : affolé de sa propre disparition, l'auteur maintient l'illusion de pouvoir se contenir dans un signe en s'accrochant au fil ténu de la référentialité. Le *je* du journal, ce pourrait être le cri anonyme de celui ou celle qui refuserait de se laisser oublier par l'écriture et qui cherche à s'y réfugier.

Mais l'écriture peut-elle maintenir cette illusion? Le *je* peut-il habiter la notation pour inventer qu'il se maintient en chair dans l'écriture et ainsi contenir son angoisse de mort? De M'Uzan rappelle une vieille superstition : celui ou celle qui s'aperçoit dans un

³⁶ Franz Kafka, *Lettre au père*, Paris, « Folio », Gallimard, 1953, p. 79

miroir lorsqu'il rêve doit mourir. C'est que ce qui est vu dans le miroir du rêve, c'est le double de *soi*. Et le journal serait un rêve où l'auteur qui écrit se voit écrire. Le *je* du journal serait le miroir de l'auteur, son propre fantôme tassé dans deux lettres. C'est son double qui apparaît; et de se voir comme objet de sa propre vision préfigure sa propre mort, « puisque (...) l'objet, condamnant le sujet à son propre destin fatal, s'empare totalement de lui comme pour l'annihiler »³⁷. Cette vision que la notation met à jour est une épreuve hypnotique, fascinante; c'est l'Inquiétante étrangeté de Freud— *das Unheimliche*. L'expression allemande connote l'état inhabitable d'une telle expérience : *heimlich* signifie « familier », « habitable ». Or, l'auteur en proie à l'*Unheimliche* ne peut plus habiter innocemment le *je* de l'écriture; il se voit chassé du siège familier qu'il occupait, parce qu'il se découvre tristement le spectre de lui-même, dédoublé, calqué, là où il croyait exister pleinement. Le journal laisse des marques de ce dédoublement du *je* par l'écriture. Dans le journal de Catherine Pozzi, la narratrice Catherine³⁸ exprime cette scission du *je* par un surnom qu'elle se donne, « Karin » — comme si elle se parlait à elle-même comme à une autre : « Je n'aime pas ce cahier à la gloire de Karin. Il fait la théorie de la non-valeur de la personne à droite, et dresse à gauche une statue de la personne, à promener pour mon cortège funèbre, le mien. Le mien...³⁹ ». « Karin » préfigure ce qu'il restera de l'auteur après sa disparition physique : un pseudonyme. Le journal n'aura même pas pu sauver un nom, parce que les mots dérivent lorsqu'ils sont écrits, et continueront à dériver après la mort.

³⁷ Michel de M'Uzan, opus cité, p. 158

³⁸ Pour contourner la confusion auteur/narratrice, si prégnante dans le journal, j'emploierai le terme de narratrice pour renforcer le point de vue d'un *je* écrivant.

³⁹ Catherine Pozzi, *Journal*, Paris, Ramsay, 1987, p. 556

Ainsi, le refuge contre l'anxiété de la mort que le journal représente serait aussi dérisoire que tragique, comme celui qui s'imaginerait se cacher dans une noix. Dans le pli de chaque notation du journal se lit une angoisse de mort contenue, maîtrisée, et c'est je crois de cette mise en scène que s'ouvre l'imaginaire du journal. Et si, d'après Blanchot, le journal veut faire l'économie du risque de la perte dans l'écriture, c'est peut-être parce que le risque est plus grand. Au creux du leurre qu'il produit, maintient et détruit, l'écriture du journal n'atténue pas le risque de l'écriture mais l'exagère — tant le risque de l'écriture est plus grand pour celui qui a peur de s'y perdre. Du reste, on peut se demander si sans le leurre de l'abri, il serait même possible d'envisager les dangers de l'écriture : car comment sentir le danger sans la force de la peur? Et comment la peur pourrait-elle s'exprimer sans que soit fantasmé un abri contre le danger? La réticence à la perte du corps emmure l'auteur dans une double impossibilité : le refus de renoncer totalement au leurre de l'autoréférentialité/constater l'échec du leurre, car même si le *je* fait signe dans l'écriture, il s'aperçoit défiguré en objet fétiche, déjà mort, car « *je* ne puis atteindre mon image »⁴⁰. L'auteur ne peut qu'apercevoir, fasciné, son propre fantôme, couché là sous la chair des mots.

À la question posée au début de ce chapitre, « que peuvent les quatre lettres de Tolstoï contre la mort? », je crois qu'elles soutiennent le fantasme de maintenir vivant le corps réel de l'auteur dans l'écriture. Ce fantasme ne peut détruire le doute mais il le détourne, en soutenant dans le journal une confusion portée à son extrême limite entre le narrateur et l'auteur; voulant faire tomber le rideau entre les deux figures, l'auteur les

⁴⁰ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, opus cité, p. 438

fond en un seul point, le *je*. Deux lettres qui rampent dans le journal, qui se tordent dans les tortillons du langage pour se trouver un abri. Cet abri ne peut se trouver que dans la notation, morceau d'écriture informe où le temps s'arrête pour fixer le corps réel. Mais bien sûr, tout ceci reste un espace soufflé pour que le corps de l'auteur soit maintenu vivant le temps de la notation, le temps d'une illusion, chaudement lové dans le ventre imaginaire de l'écriture. Chaque lettre du *je* serait une angoisse de mort d'abord contenue: car si l'écriture est perte, du moins perte référentielle, le journal lui résiste. Il est le désir secret d'être épargné par la mort. « Et si elle faisait une exception pour moi? », dira Tolstoï à la fin de sa vie. Mais même l'abri avale le *corps*; c'est justement la force de ce leurre qui donne au journal toute sa *gravité dramatique*.

Le corps à découvert : le *je* dramatique de la perte amoureuse

Cette dramatisation du *je* par l'écriture n'a pas lieu dans tous les journaux intimes. Il faut bien admettre que dans la plupart d'entre eux, l'écriture reste un exercice « innocent » de maîtrise face au monde. Qu'est-ce qui ouvre la scène dramatique de l'abri du corps dans l'écriture, sinon le doute du *je* porté contre l'égotisme de sa voix?

Dans son *Journal*, Kafka écrit que si les notations peuvent ouvrir à la connaissance de soi, il faut faire preuve de la plus grande intégrité — ce dont il se sent tout à fait incapable. Autrement, les notations tombent dans la plus grande généralité et perdent toute valeur :

(...) les notations, obéissant à leurs propres fins, ne font que remplacer avec la supériorité de ce qui est fixé le sentiment éprouvé de façon

purement générale (...) tandis que l'absence de valeur est reconnue trop tard.⁴¹

La connaissance de soi ne justifiant plus la notation, celle-ci devient inopérante. Ou plutôt, elle devient un principe de destruction de soi. C'est d'ailleurs sous ce principe que tombe l'écriture du journal de Kafka :

Connais-toi toi-même ne signifie pas : observe-toi. Observe-toi est le mot du serpent (...) Le mot signifie donc : Méconnais-toi! Détruis-toi! c'est-à-dire quelque chose de mauvais, et c'est seulement si l'on se penche très bas que l'on entend aussi ce qu'il a de bon, qui s'exprime ainsi : Afin de te transformer en celui que tu es.⁴²

L'intégrité dont parle Kafka, la sincérité, l'honnêteté, toutes ces valeurs qui sont associées à l'aveu dans les récits autobiographiques ne peuvent être possibles que si l'on admet un sujet bien défini qui écrit sa vie dans son journal — écrire dans le sens de transcrire une expérience préalablement vécu. Elles relèvent du fantasme de la coïncidence de soi avec l'écriture. Or, la transparence de ce rapport est une impasse, ne serait-ce que parce que l'écriture est toujours une mise en scène de l'expérience. Elle monte l'événement, invente le *je*, de sorte que si celui-ci se laissait prendre aux mots — dire *je* et penser être *je* —, il ne pourrait se voir que toujours décalé, dépassé comme individu. Il ne pourrait exister « comme avant » dans l'écriture, sans soupçonner n'être plus qu'un spectre de lui-même⁴³.

Ce serait donc la reconnaissance du leurre — le soupçon porté à la valeur de la notation, le doute qui tarauderait la voix du journal où le *je* pressentirait n'être plus qu'un simulacre — qui ferait en sorte que certains journaux se libéreraient de

⁴¹ Franz Kafka, opus cité, p. 30

⁴² *ibid*, p. 4

⁴³ «On pourrait dire : le Moi revient— mais il ne peut plus revenir comme avant (il ne peut plus être innocent : c'est forcément, désormais, un Moi au second degré, jouant avec son statut de leurre; autrement dit : ce n'est pas le Moi de l'authenticité, de la sincérité, de la profondeur, —c'est le Moi de l'artifice, de la surface assumée comme telle, le moi de la séduction » in Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985, p. 284

l'innocence de l'égotisme. Si le leurre du journal n'est pas reconnu, alors le *je* reste pris dans un premier degré de l'écriture. Il ne peut y avoir dans ce cas de processus de création, si l'on admet que la création, c'est la mise en scène du drame :

(...) le drame, c'est le chaos, mais dès l'instant où il se traduit par des représentations, des fantômes, fussent-ils les plus terrifiants et les plus primitifs (...), il y a création.⁴⁴

La problématique de ce mémoire étant le lieu fantasmé du journal, il m'a fallu choisir trois journaux qui dramatisent le leurre de l'abri dans l'écriture — le leurre d'un *je* qui pense se contenir alors qu'il se perd. J'ai choisi trois journaux écrits par des femmes : le *Journal* (1913-1934) de Catherine Pozzi, *La Douleur* de Marguerite Duras (1985), *Se perdre* de Annie Ernaux (2001). Ces trois journaux mettent en scène l'angoisse de la perte du corps par l'écriture, mais cette perte est exagérée par l'angoisse de l'*attente amoureuse*. Le *je* de la notation devient tragiquement inhabitable, puisque si le leurre de se réfugier dans le journal était maintenu, l'attente amoureuse en revanche le laisse à découvert. Elle déchaîne la perte, l'aggrave, jusqu'à ce que le journal devienne une scène de théâtre, une « scénographie de l'attente » :

Il y a une scénographie de l'attente : je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue comme une pièce de théâtre.⁴⁵

La théâtralisation du journal intime est donc l'effet de la dramatisation de l'attente. Du coup, le discours du journal devient une longue plainte. C'est cette parole retorse soufflée à l'amoureux qui donne à mon avis toute la valeur des *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes. Dans ce livre, que l'on pourrait à juste titre considérer comme une

⁴⁴ Michel de M'Uzan, opus cité, p. VII

⁴⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 47

anthologie des morceaux d'un imaginaire, celui de Roland Barthes (avec tous les doutes soulevés quant à ce qui peut se tenir sous ce nom), l'auteur laisse parler le discours amoureux pour éviter de le réduire à la théorie. Pourtant, Barthes doit s'autojustifier; il doit s'autoriser à se laisser prendre ainsi par un discours proche du journal : « La nécessité de ce livre tient dans la considération suivante : que le discours amoureux est aujourd'hui d'une extrême solitude »⁴⁶. Les *Fragments* sont en quelque sorte rodés par une aporie, la même à l'œuvre dans le journal : le discours amoureux échouera toujours, puisqu'on échoue toujours à parler de ce qu'on aime. Seule l'exclamation peut rendre l'effet amoureux. Mais se situant à la limite du langage, celle-ci risque de tomber dans l'absence de valeur. Comme le mot « Adorable! » qui, voulant mimer le « tout » de l'affect, en vient à ne plus rien signifier :

(...) dans *Adorable!* aucune qualité ne vient se loger mais seulement le « tout » de l'affect. (...) *Adorable!* veut dire : ceci est mon désir, en tant qu'il est unique, "C'est ça ! C'est exactement ça [que j'aime]!". Cependant, plus j'éprouve la spécialité de mon désir, moins je peux la nommer; à la précision de la cible correspond un tremblement du nom (...).⁴⁷

D'un autre côté, face à la superfluité du discours amoureux, il y a la nécessité de le tenir au premier degré, parce « qu'il ne [faut] pas réduire l'amoureux à un simple sujet *symptomal*, mais plutôt faire entendre ce qu'il y a dans sa voix d'inactuel, c'est-à-dire d'intraitable »⁴⁸. La prévalence actuelle de la psychologie étouffe le drame, l'enchaîne au thérapeutique. Avant même que le drame n'ait eu le temps d'être imaginé et entendu, on l'abrège, on lui pose un diagnostic. Si bien qu'on ne voit plus la scène — comme si le

⁴⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 5

⁴⁷ *ibid*, p. 27

⁴⁸ *ibid*, p. 7

fardeau de la souffrance ne pouvait être supporté quand il se joue mais seulement lorsqu'il est fini. Tenu au premier degré, le discours amoureux serait pire que la nudité, plus obscène qu'un strip-tease, parce qu'il dévoilerait la solitude du *je* sans décorum. C'est l'extrême solitude du discours amoureux qui le rendrait obscène, le laissant errer, apatride, comme un enfant abandonné par les langages sociaux⁴⁹. Mais par tourniquet, c'est son obscénité qui rend nécessaire sa prise de parole:

Obscène. Discréditée par l'opinion moderne, la sentimentalité de l'amour doit être assumée par le sujet amoureux comme une transgression forte, qui le laisse seul et exposé. (...) C'est donc cette sentimentalité qui fait aujourd'hui l'obscène de l'amour.⁵⁰

Le discours amoureux des *Fragments* s'inscrit donc en faux : il est gâché mais nécessaire. Il est ce langage ruiné qui permet d'entendre la misère de toute parole à dire l'affect; c'est pourquoi il servira de caisse de résonance à mon interprétation des trois journaux amoureux. Il me forcera à écouter le drame de la perte pour voir ce qu'il y a d'obscène dans le langage amoureux — et plus particulièrement dans celui tenu par une femme. Si « tout ce qui est anachronique est obscène »⁵¹, une femme qui attendrait *passivement* un homme serait un spectacle grossier, un débris répugnant de la femme *pré-historique*. La femme a dû payer son droit historique par la perte de son droit à l'inactualité. Et Pénélope semble aujourd'hui plus obscène que la Justine de Sade, ou la Simone de Bataille. L'indécence de son discours se tiendrait dans sa voix : il faudrait presque parler d'obscénité vocale — et pour l'entendre, cette voix tombée en-dehors de l'histoire, il nous faut d'abord en supporter les inflexions usées.

⁴⁹ « Ce discours est peut-être parlé par des milliers de sujets (...), mais il n'est soutenu par personne », in Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 5

⁵⁰ *ibid*, p. 207

⁵¹ *ibid*, p. 130

**Chapitre II- Le lieu dramatique du journal amoureux : un
théâtre sans jeu?**

C'est dans le théâtre du journal amoureux que le *je* abandonné se trouve un lieu où habiter. Mais il faudrait ajouter que c'est un espace provisoire, habitable seulement pour attendre l'amant. Et il faudrait dire aussi qu'il y a plusieurs façons d'habiter un lieu dans l'attente: on peut jouer avec le décor, déplacer les meubles, ou ne rien faire, laisser les murs blancs et attendre passivement. Lieu tragique ou espace de jeu, c'est la question de la théâtralité du journal amoureux qui est ici portée à sa limite extrême : l'écriture dramatique peut-elle être un jeu bouclé par avance? Je propose dans ce chapitre trois façons d'interpréter cette question : *l'attente, le discours de la perte amoureuse, l'absent.*

Acte I- Le temps de l'attente : être perdue d'avance

Roland Barthes dans le fragment « Attente »⁵² monte le théâtre de l'attente en trois actes dans lequel il se met en scène. Il attend dans un café. Le Prologue, c'est le constat du retard. L'acte I, c'est le drame, l'angoisse d'attente : « je décide de me faire de la bile ». À l'acte II, ce sont les reproches adressées à celui qu'on attend, l'injustice de subir l'angoisse. À l'acte III, « c'est l'angoisse toute pure : celle de l'abandon ». Chaque acte est un glissement dans les différents degrés de l'attente : il y a une gradation, une montée dramatique de l'attente. Mais l'attente est une scénographie : « je l'organise, je la manipule, je coupe un morceau de temps »⁵³. Le scénario de Barthes montre que l'attente est un maniement du temps. Mais dans le journal ou la pièce de théâtre soliloquée, le montage est écrasé sous le poids du discours. L'attente est frappée de gravité: le *je* glisserait dans la douleur de l'attente parce qu'il obéirait à une fatalité.

⁵² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 47

⁵³ *idem*

Le premier temps de l'attente serait donc le présent d'un manque : *j'attends* quelqu'un et *il* ne vient pas. Il manque; « (...) je suis un mutilé qui continue d'avoir mal à sa jambe amputée »⁵⁴, dira Barthes dans le fragment *Attente*. Le désir taraude le *je* qui s'éprouve comme un être amputé. Si le *je* désire remplir le manque, c'est qu'il se souvient qu'il a déjà été rempli, ou qu'il imagine se souvenir — comme l'amputé se surprenant à imaginer sa jambe recollée au corps. Le présent de l'attente ne serait donc pas un présent ponctuel, un présent de la douleur et du désir; il est « ce présent empâté de la vie, où je suis ce que je suis depuis quelque temps déjà et je ne sais pour combien de temps encore »⁵⁵. Le futur est ce qui est imaginé contre le manque présent (imaginé aussi) : il est ce qui apaisera l'anxiété du désir, ce qui comblera l'absence. Pourtant, si la promesse du futur advenait, que se passerait-il? « Le temps est ce qui fait qu'il y a du désir. (...) Le désir est dans le présent l'écharde de l'absence »⁵⁶. Le *je* pourrait-il survivre à la mort du temps et du désir?

Chaque temps de l'attente — présent du manque/passé-futur *presentis nostalgiquement* — serait donc une coquille vide en attente d'être remplie, un espace depuis toujours là, en attente d'être imaginé. Mais l'invention du temps dans le journal est escamotée par le montage d'un présent douloureux de l'écriture. Le présent de l'écriture veut rendre la gravité du retentissement de l'affect; comme si le journal — et c'est là l'illusion — pouvait jouer le théâtre de l'imaginaire du temps lorsqu' « un mot, une image retentissent douloureusement dans la conscience affective d'un sujet »⁵⁷. Le retentissement, c'est le coup de théâtre qui marque l'effet du manque sur le corps. C'est

⁵⁴ *ibid*, p. 49

⁵⁵ Nicolas Grimaldi, *Le désir et le temps*, Paris, P.U.F, 1971, p.100

⁵⁶ *ibid*, p. 254

⁵⁷ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 237

un lien imaginé entre l'affect et le corps, l'affect et l'imaginaire. Et il semble que si le journal amoureux se veut l'espace du retentissement de la douleur de l'attente dans l'imaginaire, c'est qu'il est avare: il cède difficilement un morceau d'imaginaire pour le transformer en récit. Il résiste à sacrifier sa douleur présente à l'écriture, au temps de l'écriture qui la défigurera: « Ce que l'écriture demande (...), c'est de sacrifier un peu de son imaginaire »⁵⁸. Celui ou celle qui est empâté(e) dans l'attente amoureuse peut difficilement se détacher de son imaginaire — comme le *je* du journal peut difficilement se sacrifier, oublier sa voix au profit du récit. Le coup de théâtre du journal serait donc que le *je* invente le temps de l'attente mais qu'il nie son invention. Il veut faire croire qu'il est frappé « réellement » par le destin, qu'il crève de douleur, là, sous nos yeux. Et son écriture chercherait à tuer l'invention du temps en montrant que l'attente ne passe pas. Ce « piétinement du temps » est palpable dans le journal *La douleur*. Marguerite Duras affirme au prologue ne pas avoir le souvenir d'avoir écrit son journal. Elle aurait oublié le temps de son écriture : « (...) mais je ne me vois pas écrivant ce Journal. Quand l'aurais-je écrit, en quelle année, à quelles heures du jour (...) ? Je ne sais plus rien »⁵⁹. La trop grande charge d'affect de l'attente aurait produit une déclinaison de la mémoire, un trou. Le temps de *La douleur* est annoncé d'avance comme un hors-temps, une attente morte dont le journal supporterait tant bien que mal « la petite écriture (...) calme et régulière »⁶⁰. Le journal contiendrait la trace infertile d'une douleur blanche qui saperait toute possibilité de mise en images. L'absence de futur, de devenir, l'incapacité à mettre en images le temps fait de l'attente non seulement un temps non inventé mais stérile. Le prologue tue dans l'œuf le futur, en ce sens que l'attente semble échapper au

⁵⁸ *ibid*, p. 115

⁵⁹ Marguerite Duras, *La douleur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985, p. 12

⁶⁰ *ibid*, p. 12

devenir. Mais le prologue n'est qu'un après-coup de l'attente. Si on regarde le texte du journal, il est écrit dans les hypothèses du conditionnel, dans cette futurition du possible dont est pétrie l'attente. À la première page qui s'ouvre sur avril 1945, l'anxiété du futur rend l'attente intenable : « Il pourrait revenir directement, il sonnerait à la porte d'entrée (...) Il pourrait également téléphoner (...) Il n'y aurait pas de signes avant-coureurs. Il téléphonerait. Il arriverait »⁶¹. Le conditionnel veut forcer le futur, le prophétiser. Il laisse soupçonner « que ce qui est à venir est déjà secrètement là »⁶². En ce sens, le conditionnel est un faux futur, puisqu'il aurait déjà été prédit.

Il y a deux temps de l'attente dans *La douleur* : le temps historique de la réalité de la Deuxième guerre et le temps conditionnel de l'attente intime. À côté de l'attente générale, la narratrice ressent son attente comme une honte : « Je n'ai jamais rencontré une femme plus lâche que moi. Je récapitule, des femmes qui attendent comme moi, non, aucune n'est aussi lâche que ça »⁶³. L'attente intime fait tomber la narratrice en-dehors de l'histoire. Cette chute est éprouvée comme une pure perte : nul gain de compréhension, nul gain d'action, seulement un engourdissement général. C'est pourtant dans cette torpeur que la narratrice lutte contre les images de la mort de Robert L. : « Je lutte contre les images du fossé noir »⁶⁴. La lutte prendrait fin avec la fin de l'attente. Mais la fin de l'attente est pressentie comme une mort : « S'il revient je mourrai aussi (...) J'ai choisi de l'attendre comme je l'attends, jusqu'à en mourir »⁶⁵. L'attente est imaginé par le narratrice comme un « sacrifice » confié à l'amant : *j'abandonne mon corps à ton attente qui me donnera la mort.*

⁶¹ *ibid*, p. 13

⁶² Nicolas Grimaldi, opus cité, p. 308

⁶³ Marguerite Duras, opus cité, p. 33

⁶⁴ *ibid*, p. 34

⁶⁵ *ibid*, p. 40

Mais cette mort n'est évidemment pas la mort *réelle* : l'écriture ne peut donner la mort qu'à la voix du discours. Dans *La douleur*, la voix se meurt dès le retour de Robert L. La fin de l'attente entraînera l'affaiblissement du discours, le *fading* de la voix⁶⁶. Mort de la voix qui précipite le discours vers sa fin, accélère le rythme du temps : « Les forces sont revenues encore davantage. (...) Puis le temps a passé encore. Ça été le premier été de la paix 1946 »⁶⁷. Le discours s'essouffle, la voix se fatigue, le récit prend le pas. Sans attente, la voix se laisse mourir. Sans elle, le journal n'a plus qu'à s'arrêter; ou à se remanier, à se retravailler à mort, comme dirait Barthes, jusqu'à ce qu'il « ne ressemble plus du tout à un Journal »⁶⁸.

Dans *Se perdre* de Annie Ernaux, l'attente ne sort pas du discours. Elle reste prise dans le huis-clos de la voix. La résistance plus forte au récit que dans *La douleur* enferme l'écriture dans le présent — un présent qui est toujours le même, celui de la voix. « Encore une fois, avec horreur, me demander qu'est-ce que le présent? »⁶⁹. Il n'y a d'ailleurs que très peu de verbes au conditionnel : la plupart des verbes sont écrits au présent ou au passé composé, parce que tout tourne autour du présent de l'attente, un présent sans issue, « comme si j'avais toujours été là. Ma vie antérieure est absente »⁷⁰.

Le présent de l'attente n'a ici que deux dimensions : « l'un sans rendez-vous, l'autre sans pensée, dans le désir qui va se réaliser »⁷¹. Le présent est pauvre, comprimé

⁶⁶ « Ce qui fait la voix, c'est ce qui, en elle, me déchire à force de devoir mourir, comme si elle était tout de suite et ne pouvait être jamais rien d'autre qu'un souvenir », in Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 131

⁶⁷ Marguerite Duras, opus cité, p. 80-81

⁶⁸ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, opus cité, p. 439

⁶⁹ Annie Ernaux, opus cité, p. 277

⁷⁰ *ibid*, p. 31

⁷¹ *ibid*, p. 204

dans un seul point : un signe laissé par l'amant. Et quel futur ce présent peut-il produire, lorsque la fin de l'attente est déjà prévue? « C'est moi qui commençais une histoire dont l'issue était à prévoir »⁷². L'attente amoureuse ne s'épuise jamais, ne connaît pas la fatigue; elle se perpétuerait *ad nauseam*. Et si elle prend son souffle, l'espace d'un instant où l'absence est comblée, il ne peut s'agir que d'un délai. Une fois le désir assouvi, le futur retombe dans la blancheur du présent de l'attente. Il ne fera que recréer le retour de l'attente du prochain signe. Cette attente qui ne s'apaise jamais se traduit par une incapacité à imaginer plus loin que le prochain coup de téléphone : « Ma vie n'a pas d'autre avenir en ce moment que le prochain coup de téléphone (...) Je n'ai pas d'avenir autre que la prochaine date de rendez-vous »⁷³.

Qu'est-ce qui empêche d'imaginer un futur plus lointain? Un futur en-dehors de l'attente? Le discours du journal tire sa matière d'une impasse entre la « vraie » vie et la « fausse » vie. La « vraie » vie serait celle du temps du désir, de la douleur de l'attente. Cette vie est imaginée plus vraie parce qu'elle est celle d'un *je* empêtré dans le présent, c'est-à-dire qui ne peut transformer le présent du vécu en quelque chose de créatif : « La vraie vie est dans la passion avec le désir de mort. Et cette vie n'est pas créatrice »⁷⁴. Si la « vraie vie » est inhabitable, l'autre vie est dédaignée parce qu'elle fait passer le temps, elle l'occupe superficiellement — comme une sorte de colle servant à boucher le désir : « Que la vie soit cette accumulation de démarches, d'actions insipides, lourdes, (...) Dégoût de toutes les occupations, angoisse continuelle »⁷⁵.

⁷² *ibid*, p. 269

⁷³ *ibid*, p. 59

⁷⁴ *ibid*, p. 368

⁷⁵ *ibid*, p. 169

Se perdre serait la dramatisation de la vraie vie, de ce présent infertile de la passion qui coule froidement dans l'écriture telle une « fatalité blanche »⁷⁶: « Journée vide (...) les jours se suppriment les uns après les autres sans qu'il vienne (...) Jamais le temps n'a été aussi lent et sans avenir »⁷⁷. Le futur ne perpétuerait que le fantôme du passé, la souffrance de ce qui a déjà eu lieu et ne se reproduira plus : « Un jour, en tirant les doubles rideaux de mon bureau, je ne penserai plus (...) que lors de notre dernière rencontre il avait voulu les tirer lui-même »⁷⁸. Qu'est-ce que l'attente, quand il n'y a plus rien au bout? « Le pire », pense la narratrice, « c'est de continuer à attendre alors qu'il n'y a plus rien à attendre. »⁷⁹. Et qu'est-ce que le journal dans cette attente qui tombe à plat? C'est pour la narratrice de *Se perdre* une tentative de supporter le présent, de contenir le choc du moment où le soir tombe, où le temps, dans la pâleur froide, se vide de désir, comme si écrire « Soir, 10h30. Le présent, voilà, mou indistinct : la rencontre est terminée. »⁸⁰ apaisait l'anxiété de la solitude de la voix. « Ces lignes écrites dans l'enfermement de la passion »⁸¹ seraient le seul sacrifice de l'imaginaire supportable pour l'amoureuse.

Le *Journal* de Catherine Pozzi serait un cas limite de l'attente fictionnalisée. D'un côté, il couvre la vie de l'auteur, et de l'autre, on est forcé de reconnaître son caractère biographique. L'écriture veut contrefaire le temps réel en le simulant — bien qu'il ne s'agisse là que d'une illusion car, comme le note Kafka dans son *Journal* :

⁷⁶ Ce « présent infertile » de l'écriture n'en donne pas moins un journal. C'est un peu de cette tricherie dont use le discours du journal : méprendre le lecteur en feignant d'ignorer qu'il produit de la fiction pour créer un plus grand effet de réalité.

⁷⁷ *ibid*, p. 293

⁷⁸ *ibid*, p. 319

⁷⁹ *ibid*, p. 346

⁸⁰ *ibid*, p. 240

⁸¹ *ibid*

Une personne qui ne tient pas de journal est dans une position fautive à l'égard du journal d'un autre. S'il lit, dans le *journal* de Goethe par exemple : « II.I.1797.-Passé toute la journée chez moi à prendre diverses dispositions », il lui semble qu'il ne lui est encore jamais arrivé de faire aussi peu de choses dans une journée.⁸²

Mais l'illusion reste extrême, l'écriture du journal s'arrêtant à la mort de Catherine Pozzi. Et en plus, lorsque l'amant tant attendu est Paul Valéry, le journal peut difficilement ignorer la pression biographique.

Mais même jouée à l'extrême, même suivie jusqu'à la mort, l'écriture reste une scène. C'est d'ailleurs sur une autre scène que se jouerait l'attente amoureuse, une scène en-dessous de l'autre. « Je suis au-dessous de la forme de ma vie »⁸³, dira Catherine Pozzi dans son journal. Il y aurait alors deux scènes du temps : la scène du dessus, celle du présent qui serait en-dehors du temps de l'écriture. Et l'autre, la scène du présent de l'écriture de l'attente; une scène sans forme, difforme, déformante. Une cave aux miroirs *défigurants*, un tombeau imaginé pour recueillir celle qui se sait d'avance condamnée. C. Pozzi ne cesse de répéter qu'elle va mourir, fascinée devant l'émiettement de sa propre vie, devant l'image des grains du temps qui passent d'un côté à l'autre : « Je suis calme. Je reste là. J'attends que la vie s'épuise »⁸⁴. Le temps de l'attente serait un compte à rebours que l'écriture du journal rendrait irréversible : « Qu'est-ce qui est devant moi? Le désastre de cet inhumain amour; l'exil dans un lieu de passage (...) »⁸⁵.

Face à ce faux futur fait de la pâte du présent déçu, la voix ne peut que danser une « sorte de quadrille du destin »⁸⁶. La narratrice se trouve à répéter un pas mille fois dansé, à gaspiller le peu de vie qui lui reste : « Je suis usée jusqu'à la corde, il ne reste de

⁸² Franz Kafka, opus cité, p. 57

⁸³ Catherine Pozzi, opus cité, p. 124

⁸⁴ *ibid*, p. 198

⁸⁵ *ibid*, p. 199

⁸⁶ *ibid*, p. 193

moi que ce pas de danse et ces yeux désespérés »⁸⁷. L'attente amoureuse prendrait le corps, le contiendrait pour ensuite le lâcher et le laisser s'écraser comme une pierre. Mais cette danse de mort reste une malédiction falsifiée, car le quadrille du *je* ne peut se danser que dans l'espace du journal. Ce serait alors l'écriture qui inventerait la danse, l'imaginant fatale pour tromper la peur du lâchage amoureux. « Il est toujours plus simple d'attendre le pire »⁸⁸, dira Catherine Pozzi. Alors pour apaiser la crainte d'un effondrement amoureux depuis longtemps annoncé (Winnicott), le *je* du journal se créerait une ritournelle et se dédoublerait, le *je* et son double –l'interlocuteur imaginé– dansant l'un contre l'autre pour que l'un puisse dire à l'autre: « Ne [sois] plus angoissé, [tu l'as] déjà perdu(e). »⁸⁹.

Que peuvent les mots dans la souffrance de l'attente? Pourquoi, au lieu de « Se coucher, fermer les yeux, attendre... »⁹⁰, la narratrice du journal amoureux force-t-elle les mots à répéter une vieille histoire dont elle connaîtrait déjà l'issue? Le discours amoureux soutenu par les trois journaux serait une tentative de circonscrire, par la répétition du langage, un territoire où attendre. Mais ce territoire créé est un espace difficilement habitable : il est plutôt un lieu où le *je* peut loger temporairement, un abri de fortune construit en temps de crise. Le journal amoureux ne semble offrir qu'un délai aux ravages de l'attente : un délai qui se limite au temps de la narration. Et la narration s'occupe à construire un théâtre tragique du temps, un futur passé où « (...) tout est révolu (...) » mais où le *je* reste « fidèle à ce révolu, (...) cloué [là où] il n'y a pas de

⁸⁷ *ibid*, p. 178

⁸⁸ *ibid*, p. 305

⁸⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 38

⁹⁰ Catherine Pozzi, opus cité, p. 200

révolution possible, pas d'avenir... »⁹¹. De ce temps avorté, de cet « avenir sans lui », le discours du journal amoureux dramatise l'attente en la réduisant à une chute inexorable : l'espoir du désir apaisé tombe fatalement dans la désillusion qui n'est que la dégradation du désir. Tuer le futur, étouffer l'avenir sous le présent, c'est attribuer d'avance un destin grave à l'attente — celui d'être une perte. N'est-ce pas là aussi la platitude du journal? Il veut annoncer l'événement, tuer son retentissement avant qu'il ne se produise. La voix veut tout programmer d'avance. Mais c'est parce que l'événement à venir est pressenti comme tragique qu'il doit être déjoué par le truchement de l'imaginaire. En disant ce qu'on sait d'avance, on espère toujours que les mots avalent la fatalité. On espère se tromper en prédisant une issue fatale, ou la faire dévier. La narratrice ne peut « se prendre aux mots », sinon, sans le doute, sans l'espoir, nulle écriture ne serait possible. L'attente dans le journal amoureux serait enfin une tragédie qui doute d'elle-même, une voix qui chercherait à ne pas croire à ce qu'elle dit. Et si elle n'y arrivait pas, si elle ne parvenait pas, dans les entrelacs de son discours, à oublier le pressentiment de l'effondrement amoureux, l'écriture lui accorde du moins la mince consolation provisoire d'un délai : « (...) je sais bien que ce qui est toujours devant moi, c'est pâtir », dira Catherine Pozzi, « mais retarder ce moment »⁹².

Acte II- Subir la loquète amoureuse (ou les signes trafiqués)

La voix du journal amoureux pâtirait sous les secousses de l'attente. Mais il n'y aurait pas que le temps de subi : la narratrice semble supporter passivement les soubresauts de son propre discours. La voix serait tirée par le langage, « traîné[e] dans

⁹¹ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987, p. 71

⁹² Catherine Pozzi, opus cité, p. 322

l'espace égaré de [ses] mouvements de fantôme qui désire »⁹³. Elle se tordrait sur elle-même, comme si elle s'enflait sous l'effet de son propre écho. S'inspirant d'Ignace de Loyola, Barthes nomme cette malédiction du langage « la loquèle » : « flux de paroles à travers lequel le sujet argumente inlassablement dans sa tête les effets d'une blessure (...). C'est la "forme emphatique du discours amoureux" »⁹⁴. Le *je* du journal amoureux serait pris dans une ritournelle qui s'actionnerait toute seule comme une machine :

Mais je ne peux m'empêcher de penser, de parler, aucun metteur en scène n'est là pour interrompre le cinéma intérieur que je me tourne à moi-même et me dire : "Coupez!". La volubilité serait une sorte de malheur proprement humain (...) personne ne m'écoute, personne ne me regarde, mais (...) je continue à parler, à tourner ma vielle.⁹⁵

Dans le journal, la voix emploie deux stratégies pour truquer sa vielle et lui donner l'épaisseur d'une gravité réelle : d'abord elle enfonce son discours dans la solitude du journal et l'isole du monde extérieur, ensuite elle truque ses inflexions en trafiquant les signes de son discours.

La solitude de la loquèle

Comment la voix arrive-t-elle à tenir toute seule dans le journal? Sa solitude textuelle serait le retentissement de la solitude historique du discours amoureux :

Aujourd'hui, cependant, de l'amour il n'y a nul système : et les quelques systèmes qui entourent l'amoureux contemporain ne lui font aucune place (sinon dévaluée) : il a beau se tourner vers tel ou tel des langages reçus, nul ne lui répond, sinon pour le détourner de ce qu'il aime.⁹⁶

L'amoureuse n'est recueillie par aucune philosophie; nul système ne veut lui prêter sa voix. Elle est donc doublement abandonnée, délaissée à la fois par l'histoire et par

⁹³ *ibid*, p. 323

⁹⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 191

⁹⁵ *ibid*, p. 192

⁹⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 250

l'amant. Pourtant, si elle écrit un journal, c'est qu'elle ne peut supporter la solitude de son discours : « L'horreur de ma vie, c'est la solitude », écrit Catherine Pozzi, « de là, ces intoxications par un sentiment et ces débauches de manière spirituelle »⁹⁷. Le discours amoureux serait un langage débauché, une « saoulerie » de mots qui s'écrirait contre le discours dégrisé de l'histoire. Et pour mieux laisser aller ces débordements du discours, il faudrait effacer le monde extérieur, ou du moins, affaiblir sa pression. « Le monde extérieur est presque totalement absent de ces pages »⁹⁸, écrit Annie Ernaux au prologue de son journal. Catherine Pozzi attend seule « dans [sa] cave sourde et muette, éclairée par le soleil réel (...) »; « [elle] atten[d] sans comprendre l'heure de ne plus attendre, comme faisait Marie Lenéru »⁹⁹. Mais le discours amoureux ne peut être totalement seul; il s'inscrit dans une autre histoire, celle-là plus générale : chez Annie Ernaux, ce sont les derniers moments du soviétisme, chez Catherine Pozzi l'entre-deux-guerres. Pourtant, c'est en affaiblissant la parole de l'histoire que la voix du journal crée son effet dramatique.

Que peut la littérature dans cette solitude historique de la voix amoureuse? À quoi bon lire lorsque la seule parole supportable est celle que l'on s'adresse à soi? Comment entrer dans un autre imaginaire lorsqu'on retentit si fort et qu'on a l'impression, comme Madame Bovary, d'avoir déjà tout lu? La littérature ne semble plus d'aucun recours pour la narratrice du *Journal* de Catherine Pozzi :

Prendre un livre dans ma bibliothèque, c'est la même chose. N'ai-je pas les lettres de Robert Browning à Elizabeth Aurora Light "The Sonnets

⁹⁷ Catherine Pozzi, opus cité, p. 374

⁹⁸ Annie Ernaux, opus cité, p. 15

⁹⁹ Catherine Pozzi, opus cité, p. 519

from the portuguese ”, Pétrarque, Saint-Jean de la Croix? Ils parleront la même langue à ma misère et ils ne sont pas plus morts...¹⁰⁰

La narratrice de *Se perdre* entrevoit comme un malheur le silence des livres, leur absence de retentissement dans l’anxiété de l’attente: « le désespoir, je l’entrevois. C’est de croire qu’il n’y aura aucun livre capable de m’aider à comprendre ce que je vis. Et surtout de croire que je ne pourrai, moi, écrire un tel livre »¹⁰¹. Il manque de place pour la narratrice de *La douleur* pour pouvoir accueillir un mot, une phrase d’un autre imaginaire que le sien; ils seront de toute façon toujours décalés, trop éloignés de sa souffrance d’attente : « Il n’y a plus la place en moi pour la première ligne des livres qui sont écrits. Tous les livres sont en retard sur Mme Bordes et moi »¹⁰². Marguerite Duras dramatise son prologue en parlant de honte de la littérature; elle se serait « trouvée devant un désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel [elle] n’ [aurait] pas osé toucher et au regard de quoi la littérature [lui aurait fait] honte »¹⁰³. Les seuls livres d’ailleurs supportables dans l’angoisse d’amour semblent être ceux qui permettent l’identification. La narratrice de *Se perdre* voit dans *Anna Karénine* son propre destin, alors que Catherine Pozzi lit d’autres journaux comme celui de Marie Bashkirtseff. C’est le destin semblable que la narratrice cherche, les signes qui aggravent son pathos, tout ce qui la maintient serrée contre son discours : « Lisant un roman d’amour, c’est peu dire que je me projette; je colle à l’image de l’amoureux (de l’amoureuse), enfermé(e) avec cette image dans la clôture même du livre »¹⁰⁴.

Solitude de la voix du journal amoureux qui résonne tristement dans un espace déserté : ni l’histoire ni la littérature ne peuvent répondre à sa loquèle. Et même la voix

¹⁰⁰ *ibid*, p. 255

¹⁰¹ Annie Ernaux, opus cité, p. 301

¹⁰² Marguerite Duras, opus cité, p. 48

¹⁰³ *ibid*, p. 12

¹⁰⁴ Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, opus cité, p.155

n'arrive pas à assumer son propre discours, le délaissant une fois écrit, le laissant tomber dans ce fond misérable de l'écriture égotique. L'attente de Robert L. dans *La douleur* est vécue comme une lâcheté : « [Ma] lâcheté est telle qu'on ne la qualifie plus »¹⁰⁵, dira la narratrice. Catherine Pozzi affirme avoir honte de n'avoir pas eu le luxe d'écrire autre chose qu'une lutte contre la souffrance, c'est-à-dire son journal : « J'ai honte de n'avoir, pour tout œuvre, fait le combat du jour et de la nuit »¹⁰⁶. Quant à la narratrice de *Se perdre*, elle qualifie son journal d'« écriture de la pitié », une écriture qui « ne fait pas l'Histoire, juste une nappe de souffrance égocentrique »¹⁰⁷. D'où vient cette honte, sinon de s'entendre, d'avoir cru se sacrifier, d'avoir cru s'oublier pour l'autre, alors que le sacrifice ne se révèle enfin qu'un tripotage narcissique. Souvent le *je* du journal pressent qu'il ne peut écrire l'effet de l'amour; que tout cela ne reste que « du papier et des paroles, du papier et des paroles. »¹⁰⁸. Le *je* voit clairement qu'il s'est pris au sérieux, qu'il s'est pris aux mots et qu'il a créé son petit drame contre l'Histoire : « C'est ma propre légende locale, ma petite histoire sainte, que je me déclame à moi-même, et cette déclamation d'un fait accompli (figé, embaumé, retiré de tout faire) est le discours amoureux »¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Marguerite Duras, opus cité, p. 33

¹⁰⁶ Catherine Pozzi, opus cité, p. 578

¹⁰⁷ Annie Ernaux, opus cité, p. 266

¹⁰⁸ Catherine Pozzi, opus cité, p. 255

¹⁰⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 110

Les signes trafiqués de la loquèle amoureuse

La voix s'aperçoit tournant sa vielle. Elle se voit montant son propre théâtre¹¹⁰, se proclamant à la fois actrice et monteur de rôle. C'est sans doute cette concordance des deux rôles, ces deux voix tassées en une seule qui donne au soliloque sa force et son unité; car même si le *je* donne l'illusion de se perdre dans son propre discours — le discours étant ces « allées et venues », ces « démarches », ces « intrigues »¹¹¹ —, sa voix force la lecture à focaliser sur un seul point de vue, le sien, qui à force d'être tenu, à force d'être soutenu dans le temps, en vient à prendre une unité de ton. La voix tient toutes les ficelles de la scène du journal; elle contrôle le sens, le tempère ou le dramatise. Pourtant, ce qui est caché dans le journal amoureux, c'est justement la dramatisation du sens. La loquèle trafique les signes de la dramatisation, et le principe secret de ce trafic est l'ambiguïté biographique dont se nourrit le journal. Chaque auteur mime la douleur de l'attente en lui donnant la plus grande réalité possible, en l'alourdissant pour que le poids du *réel* puisse crever le papier. La souffrance de la perte de l'amant se traduirait dans le journal amoureux par la perte de la voix organique: la souffrance serait telle que la voix serait menacée par sa propre loquèle, attachée à sa malédiction du langage la poussant à épuiser ce qui lui resterait de force. Les narratrices des journaux de A. Ernaux et C. Pozzi simulent cette perte de la voix par leur ton hésitant, leur bégaiement. La voix de *Se perdre* veut mimer la parole qui se cherche : « 10h45. De moins en moins d'espérance pour ces jours. Horreur, je pleure. Et s'il était parti? »¹¹². La voix du *Journal* de C. Pozzi semble soumise à la folie de la loquèle : dans l'attente de l'amant, elle se tord, elle court dans une syntaxe cassée, elle s'affole: «Et je, et moi, se lève en moi, veut

¹¹⁰ « Je suis à moi-même mon propre théâtre », *ibid*, p. 192

¹¹¹ *ibid*, p. 7

¹¹² Annie Ernaux, opus cité, p. 288

d'un élan retrouver cette douleur, l'étreindre — non l'étreindre : aucune parole, aucune idée, aucun moyen d'exister ici —, mais faire quelque chose vite... »¹¹³.

La voix de *La douleur* semble maîtriser sa loquèle. Le débordement est retenu par un style précis, par des phrases déboîtées mais contenues. Si la narratrice au prologue qualifie son journal de « débordement phénoménal de la pensée », une déclinaison d'intensité se fait sentir à la lecture de *La douleur*, une sorte de déséquilibre entre la force de l'attente et le ton glacé de la voix. Comme si des mots forts comme « douleur », comme « je vais mourir », comme « s'abolir à ce point » pouvaient percer la distance de la voix et forcer le discours à sortir de sa contention, à s'affoler. C'est de cet effet manqué que l'on peut pressentir une des conditions du journal amoureux : donner l'effet d'un tâtonnement du discours. Mais il faudrait préciser que si la voix est moins hésitante dans *La douleur*, c'est aussi parce qu'elle tient un discours moins amoureux. L'attente intime de *La douleur* est enchâssée dans une plus grande attente, une attente historique, trouée par d'autres voix, diluée parce que plurielle. La pression qu'exerce l'histoire sur l'attente aggrave le discours, semble le rendre moins égotique. D'ailleurs on ne comprend pas très bien pourquoi la narratrice se dit si honteuse de son attente. Pourquoi avoir honte d'attendre une victime de la guerre? La honte viendrait plutôt de la passivité de l'attente : la narratrice sombre dans l'inaction, ne peut rien faire sinon attendre près du téléphone un signe de Robert L.

Si *La douleur* tient moins du discours amoureux que du récit, son écriture pudique arrive néanmoins à traduire l'aphasie du journal. Par exemple, qui pourrait répondre aux questions que se pose la narratrice dans le trouble de l'attente? « Qu'est-ce

¹¹³ Catherine Pozzi, opus cité, p. 415

que c'est que toute cette histoire? De quoi s'agit-il? Qui c'est ça, Robert L.? »¹¹⁴. Le manque d'adresse de ces questions fait saillir le silence désespérant qui se terre derrière tout discours amoureux.

Écrire un journal serait donc trafiquer les signes pour mettre en scène la perte réelle de la voix. Parce que *j'écris* ma souffrance, *je* m'imagine que *j'exprime* un sentiment fort. *J'entretiens* le fantasme de l'expressivité : « (...) je ne sais pas que le mot souffrance n'exprime aucune souffrance (...) il faudrait que quelqu'un m'apprenne qu'on ne peut écrire sans faire le deuil de sa sincérité »¹¹⁵. Mais la dramatisation a ses failles où la voix montre qu'elle a été contrefaite : contrefaite par elle-même, faussée par son propre point de vue. La narratrice de *Se perdre* avoue sécréter elle-même « l'antidote de l'amour, peut-être pour prolonger cet amour par la souffrance »¹¹⁶. Elle affirme ne rien faire pour se sortir de sa souffrance : « Car je ne fais rien pour me libérer de mon obsession, de mon désir »¹¹⁷. Quelques lignes laissent voir qu'il suffirait pourtant de presque rien : « Et je ne pense même pas à ce moment là, comme Proust, qu'il suffirait d'un rien, d'un peu de volonté, pour ne plus souffrir, crever ce cerceau de papier au-delà duquel je serais libre »¹¹⁸. Phrase étrange, où le papier semble contraindre la narratrice à souffrir; comme si l'écriture, à force d'avoir été forcée pour contenir la souffrance, en venait à encercler le *je* dans sa propre douleur.

Dans le journal de Catherine Pozzi, la narratrice dit « aimer comme elle est » : « Le pur et le grave... Cherchez, Jolie n'a pas d'ersatz pour ça. On aime comme on est.

¹¹⁴ Marguerite Duras, opus cité, p. 50

¹¹⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 115

¹¹⁶ Annie Ernaux, opus cité, p. 191

¹¹⁷ *ibid*, p. 199

¹¹⁸ *ibid*, p. 84

J'aime sérieux. Je fais chaque fois ma première communion »¹¹⁹. Plus loin, elle écrira : « Je n'ose relire les cahiers qui précèdent. Je sais qu'ils ne contiennent d'autre récit, que le récit d'une douleur qui m'a été pendant sept ans incompréhensible : ma douleur... J'étais pourtant adorée »¹²⁰. Ici, la narratrice laisse voir l'arrière-scène de son imaginaire. Imaginaire retorse dont les signes auraient été trafiqués: *je* me suis obstinée à écrire la douleur, mais *je* sens que cette douleur n'était pas justifiée. *Tu m'*as aimée. Pourtant, *j'ai* choisi mon scénario. *Je t'*ai défiguré.

La loquèle du journal amoureux fait ressortir la ténacité de la voix qui s'obstine à parler, ne pouvant supporter le *à quoi bon*, le *rien* qui mettrait fin au jeu du langage. La voix semble infatigable, inépuisable, entêtée. Seule la maladie ou la mort physique de l'auteur pourrait réellement la menacer. Le *Journal* de Catherine Pozzi est ce cas limite, cette sortie physique de la voix en-dehors de son lieu d'écriture qui fait vaciller la représentation — sortie qui a troublé la lectrice que je suis lorsque, aux dernières pages, j'ai réalisé que la voix se retirait réellement du lieu de son discours, qu'elle s'épuisait, qu'elle rendait son dernier souffle. Dans un geste superstitieux, j'ai cherché à retarder la fin du journal, j'ai étiré ma lecture, comme si mes yeux allaient tuer le journal, comme si la fin de ma lecture allait précipiter la mort. La dernière phrase du journal montre la main qui n'arrive plus à écrire; la calligraphie fatiguée est le signe que la narratrice se meurt: « *Peaux d'âme*, fais le écrire *Peau*, *Peauuu Peeeaalrrrrr Pearl...* »¹²¹. Le journal aura été joué jusqu'à la mort, jusqu'à ce qu'il n'en soit plus un: « 12 juin. Plus aucune

¹¹⁹ Catherine Pozzi, opus cité, p. 239

¹²⁰ *ibid*, p. 433

¹²¹ *ibid*, p. 661

force. P.V. matin et jour. Je touche, je lis mes vieux cahiers. Mes beaux cailloux brillants sur la plage, ce sont des idées, idées, idées à jouer jusqu'à mourir »¹²².

Acte III- L'absent : la voix habitée

Si le journal peut être vu comme une lettre non envoyée, c'est parce qu'il est adressé à un absent. L'absent est imaginé dans le journal comme le principe tragique qui peut faire perdre l'amoureuse dans l'angoisse de l'amour, la maintenir dans l'anxiété de l'effondrement, là où « le désir s'écrase sur le besoin »¹²³. En revanche, l'amoureuse serait celle qui craint l'effondrement que l'amant pourrait déchaîner. Cette distribution des rôles — *moi* abandonnée, *toi* qui m'abandonnes — est imaginable si celle qui tient le discours amoureux donne à l'autre un grand pouvoir : l'amoureuse invente par le discours une puissance qui la dépasse, qui la fait tomber hors d'elle-même. Un pouvoir halluciné, démesuré, auquel elle doit se soumettre. C'est à cette soumission imaginaire que l'on reconnaît « l'identité fatale » (Barthes) de l'amoureuse. Et c'est pourquoi les journaux de C. Pozzi et Annie Ernaux m'apparaissent plus « amoureux » que celui de M. Duras : la présence réelle de l'amant n'apaise pas l'angoisse d'amour (c'est là où commencerait le discours amoureux : dans la toute-puissance de l'imaginaire qui maintient le désir sans jamais l'atténuer).

La voix se tient donc serrée contre l'absent : c'est sa présence sourde dans le journal qui monte le théâtre amoureux et dramatise la solitude du discours. Mais comment le discours construit-il le pouvoir de l'absent? L'absent, c'est d'abord *celui* qui

¹²² *ibid*, p. 378

¹²³ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 22

part alors que *moi* je reste. Il assigne la place du *je* qui écrit : « (...) *je*, toujours présent ne se constitue qu'en face de *toi*, sans cesse absent »¹²⁴. Mais son absence est référentielle, car il demeure celui de qui on se plaint, celui qui est toujours présent dans le discours — l'allocutaire. C'est la présence absente qui fait souffrir, cette inclinaison qui donne lieu à l'écriture : même dans *ma* solitude, *je* t'hallucine, « tu es parti [de quoi je me plains], tu es là [puisque je m'adresse à toi] »¹²⁵.

La création de l'allocutaire, cet absent vers qui tout le discours est tourné, fait du journal amoureux une lettre non envoyée. D'ailleurs, la voix dans les lettres de Julie de Lespinasse (1732-1776) prend une inflexion tragique très proche de celle des journaux étudiés; adressées au comte Guibert, les lettres deviennent rapidement le théâtre d'une parole soliloquée : « Je me meurs de n'avoir point de communication avec vous »¹²⁶. Par renversement, même si la voix veut créer la scène du deux, là où il n'y a que *toi* et *moi*, elle semble plus seule que dans un texte sans destinataire désigné¹²⁷. Ce qui aggrave sa solitude, c'est l'impasse de communication où la réponse est déjà anticipée comme un échec. Écrire un journal amoureux, ou écrire une lettre qui ne serait pas envoyée, comme les dernières lettres de Julie de Lespinasse, c'est supposer par avance que le destinataire ne répondra pas, ou qu'une réponse ne changera rien à la solitude de la narratrice.

Mais pourquoi écrire à l'absent, si l'on sait qu'il ne répondra pas? Dans son texte *Passion simple*, où Annie Ernaux réécrit son journal sous forme de récit — *Se perdre et*

¹²⁴ *ibid*, p. 19

¹²⁵ *ibid*, p. 22

¹²⁶ cité in Susan Lee Carrell, *Le soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1982, p. 119

¹²⁷ Même si les confessions ou les mémoires construisent un destinataire – le public, et même si on peut admettre qu'il y a une certaine intimité entre le *je* et le lectorat, cette intimité n'est pas représentée comme « faisant souffrir ». Le public ne fait pas souffrir, contrairement à l'absent dans le discours amoureux. Il n'aurait pas ce pouvoir.

Passion simple étant deux discours de la même histoire d'amour —, la narratrice dit avoir répondu « (...) à des paroles qu'il n'avait pas dites, à des mots qu'il n'écrira jamais »¹²⁸. La voix se répond à elle-même, résonne dans son lieu d'écriture; mais la résonance par l'écriture permet la sublimation de la voix. Nue, délaissée, la voix porte. Elle maintient à bout de bras le drame de l'absence. Quant à l'absent, il serait appelé à rendre à l'amoureuse son « intimité religieuse » :

Mais l'autre est absent; je le convoque en moi-même pour qu'il me retienne au bord de cette complaisance mondaine, qui me guette. (...) *j'invoque* sa protection, son retour : que l'autre apparaisse, qu'il me retire, telle une mère qui vient chercher son enfant, de la brillance mondaine, de l'infatuation sociale, qu'il me rende "l'intimité religieuse, la gravité" du monde amoureux.¹²⁹

L'absent est imaginé comme la mesure de la vraie vie, la bordure entre ce qui est futile et grave. En-dehors de lui, rien n'est solennel. La voix amoureuse y sonne creux, elle se casse et ne porte plus. Les autres aggravent cette cassure de la voix : « J'attends S. La présence d'Éric m'est insupportable (...) m'empêchant de rêver, d'attendre »¹³⁰. La narratrice de *La douleur* se coupe du monde, puisque les autres n'attendent pas. Ils donnent un cran d'arrêt à l'imaginaire de l'attente : « Il n'y a rien d'actuel pour ceux qui attendent »¹³¹. En dehors de l'absent, tout est frappé d'insignifiance. S'il fait souffrir par son absence, son silence répond; il donne à la voix la seule concordance supportable, le seul écho possible: « J'ai mal à toi, j'ai mal à toi, mon accord, ma réponse! Qui me parlera si tu te tais? Les autres, je ne les sais pas, ils ne me savent pas »¹³².

Mais la religiosité de l'amoureuse contraste avec l'insouciance de l'amant. Dans *La douleur*, seule la dernière phrase laisse pressentir que Robert L. a compris la

¹²⁸ Annie Ernaux, *Passion simple*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 56

¹²⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 23

¹³⁰ Annie Ernaux, *Se perdre*, opus cité, p. 51

¹³¹ Marguerite Duras, opus cité, p. 62

¹³² Catherine Pozzi, opus cité, p. 236

souffrance vécue par la narratrice : « Je savais qu'il savait, qu'il savait qu'à chaque heure de chaque jour, je le pensais : "Il n'est pas mort au camp de concentration" »¹³³. C. Pozzi se plaint de la mondanité de P. Valéry. Alors qu'elle se débat dans l'attente et la maladie, l'absent « (...) s'habitue lentement aux robes en simili-élégance, aux bas de soie (...) ». « Tout ceci est pauvre », dira Catherine Pozzi. « Et [elle-même] [là-dedans]? [Elle], à demi souffrante de regarder [son] vœu sérieux fondre en telle tisane (...); l'espèce de mécontentement qu' [elle a] de souffrir d'une chose qu' [elle] méprise »¹³⁴. La narratrice de *Se perdre* se plaint du déséquilibre entre l'ardeur de sa passion et la fatuité de son amant, celui-ci étant soupçonné de n'être là que pour « tirer son coup »¹³⁵. La disproportion entre l'amoureuse et l'absent dans le texte crée un effet secret, une force souterraine, impulsive, qui pousse l'amoureuse à se dépenser, « car le discours amoureux n'est pas une moyenne d'états; mais un tel déséquilibre fait partie de cette économie noire qui (...) marque de son aberration, et pour ainsi dire de son luxe intolérable [l'amoureuse] »¹³⁶. Triste dénouement de la scène amoureuse : « je suis en train de me dévorer moi-même pour un personnage, somme toute, plutôt fat, sûr de lui, et à la jouissance réglée, canalisée »¹³⁷. Fin du théâtre, les rideaux tombent — la voix retombe sur elle-même. Ayant voulu entendre l'absent, *me perdre* dans lui en déjouant ma voix pour ne plus *m'entendre*, *je* perce partout. À la fin, *je m'entends* — et c'est insupportable. *Je m'entends* — ou *j'entends* Swann porter le dégoût de l'intolérable gaspillage amoureux : « Dire que j'ai gâché des années de ma vie, que j'ai voulu mourir, que j'ai eu mon plus grand amour, pour une femme qui ne me plaisait pas, qui

¹³³ Marguerite Duras, opus cité, p. 85

¹³⁴ Catherine Pozzi, opus cité, p. 238

¹³⁵ Annie Emaux, opus cité, p. 16

¹³⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 101

¹³⁷ Annie Emaux, *Se perdre*, opus cité, p. 198

n'était pas mon genre! »¹³⁸. L'amoureuse se serait gaspillée à sublimer l'absent, alors que dans un moment de lucidité, elle aperçoit le grotesque de son théâtre imaginaire: l'absent est fade. Le pouvoir qu'elle lui a accordé et qui l'a poussée à se dépenser, c'est celui de la signifiante. L'amoureuse a braqué les signes, guetté les gestes : un coup de téléphone, une lettre, un clignement d'œil, une intonation, tout devenait signifiant. Mais les signes sont incertains, flottants; « les signes ne sont pas des preuves, puisque n'importe qui peut en produire de faux ou d'ambigus »¹³⁹. L'obscénité des signes se révèle alors dans leur disproportion, comme « lorsque j'imagine gravement de me suicider pour un téléphone qui ne vient pas »¹⁴⁰. Tandis que le silence du téléphone fait basculer l'amoureuse dans l'abîme, des milliers de personnes continuent de souffrir. Il n'y a rien d'extraordinaire dans son angoisse d'attente. Pourtant, l'amoureuse ne connaît pas le dosage. Les signes vides lui font mal parce qu'elle les hallucine pleins. Un coup de téléphone en retard fait chuter l'amoureuse dans l'angoisse d'attente :

L'attente est un enchantement : j'ai reçu l'ordre de ne pas bouger. L'attente d'un téléphone se tisse ainsi d'interdictions menues (...) jusqu'à l'inavouable : je m'empêche de sortir de la pièce, d'aller aux toilettes, de téléphoner même (...) Toutes ces diversions qui me sollicitent seraient des moments perdus pour l'attente, des impuretés d'angoisse. Car l'angoisse d'attente, dans sa pureté, veut que je sois assis dans un fauteuil à portée de téléphone, sans rien faire.¹⁴¹

Le téléphone est le signe *symptomal* de l'angoisse d'attente. Il est un leurre qui *me* rend la voix de l'autre, où *je* peux l'entendre, mais où « il ne se donne pas à voir ». L'absent reste caché au bout du fil. Fil tragique du téléphone au bout duquel l'amoureuse angoisse. Dans *La voix humaine* de Cocteau, une femme se tient serrée contre le téléphone. Le coup de téléphone est attendu comme un coup du destin : « ce coup de

¹³⁸ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954, p. 441

¹³⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 254

¹⁴⁰ *ibid*, p. 210

¹⁴¹ *ibid*, p. 48

téléphone devenait un vrai coup que tu me donnais et je tombais »¹⁴². La voix de l'absent au bout du fil est un signe surnaturel qui, par une simple inflexion, peut faire exister ou faire mourir. Il n'y a donc pas d'entre-deux : soit elle est là, soit elle menace de partir et l'amoureuse s'y accroche, désespérément, pour la faire durer. La narratrice de *Se perdre* est suspendue au téléphone pour entendre la voix prophète qui lui imposera son destin : « Attendre l'appel, la voix, qui dit aussitôt que j'existe, que je suis désirée (...) 20h45. L'appel. Chaque fois, le destin, l'appel téléphonique, le signe venu de l'au-delà, cette frayeur, ce bonheur aussi. Quand je décroche, la peur atroce que ce soit un faux signe, une erreur du même destin »¹⁴³.

Mais le téléphone ne peut faire autrement qu'abîmer la voix aimée. « (...) [O]n parle, on parle, on ne pense pas qu'il faudra se taire, raccrocher, retomber dans le vide, dans le noir »¹⁴⁴, dira l'amoureuse de *La voix humaine*. C'est cette angoisse du *fading* de la voix qui « me déchire à force de vouloir mourir. La voix de l'être aimé, je ne la connais jamais que morte, remémorée, rappelée à l'intérieur de ma tête, bien au-delà de l'oreille »¹⁴⁵. La voix entendue par le téléphone n'est qu'une hallucination : elle menace de disparaître, laissant l'amoureuse devant un fil qui exagère l'angoisse de séparation.

Par le téléphone, sans doute, j'essaye de nier la séparation — comme l'enfant redoutant de perdre sa mère joue à manipuler sans relâche une ficelle ; mais le fil du téléphone n'est pas un objet transitionnel, ce n'est pas une ficelle inerte ; il est chargé d'un sens, qui n'est pas celui de la jonction, mais celui de la distance : voix aimée, fatiguée, entendue au téléphone : c'est le *fading* dans toute son angoisse.¹⁴⁶

Un fil de téléphone n'est pas une ficelle informe. Il est à la fois plus fonctionnel et moins transformable. Paradoxalement, là où la ficelle peut être tenue d'une seule main, le fil de

¹⁴² Jean Cocteau, *La voix humaine*, Paris, Éditions Stock, 2002, p. 44

¹⁴³ Annie Ernaux, *Se perdre*, opus cité, p. 67

¹⁴⁴ *ibid*, p. 36

¹⁴⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 131

¹⁴⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 132

téléphone que *je* vois n'est qu'un bout d'un autre fil, qui, se perdant dans le terre, *m'échappe* réellement. *Je* ne peux que nier la distance qui *me* sépare de l'autre voix. Mais la séparation ne pourra être niée longtemps. Le fil sera coupé — c'est ce que redoute l'amoureuse de *La voix humaine*. Risquant de voir retomber le fil de téléphone dans sa matérialité la plus angoissante, elle le tortillonne autour de son cou, comme si la voix de l'amant pouvait traverser le fil et s'enrouler autour d'elle : « J'ai le fil autour de mon cou. J'ai ta voix autour de mon cou »¹⁴⁷. Le fil autour du cou serait la dernière fusion hallucinée des deux voix, le délire final de deux corps fondus l'un dans l'autre :

Parce que tu me parles. Voilà cinq ans que je vis de toi, que tu es mon seul air respirable, que je passe mon temps à t'attendre, à te croire mort si tu es en retard, à mourir de te croire mort, à revivre quand tu entres et quand tu es là, enfin, à mourir de peur que tu partes. Maintenant, j'ai de l'air parce que tu me parles. Mon rêve n'est pas si bête. Si tu coupes, tu coupes le tuyau.¹⁴⁸

Le téléphone fait éclater la solitude de la voix de l'amoureuse : non seulement l'absent n'a jamais été là, mais il n'a jamais écouté. Le cordon n'était qu'un fil (long, sans fin, sans rien au bout) ; et la voix se retrouve seule devant la solitude de son théâtre. Elle voit le silence qu'elle a imposé au monde pour faire de l'écriture ce lieu de la gravité amoureuse, ce dernier asile où il n'y aurait que *toi* et *moi* calés l'un contre l'autre, où tous les signes convergeraient vers *nous*. Mais l'absent, celui pour qui le théâtre a été monté, n'a jamais parlé. Sa voix à lui n'a jamais pu retentir. L'absent a été créé par le discours — il n'est qu'un *toi* habité par *moi*. La voix de l'autre, toujours absente, a été forcée de se rendre présente par *ma* voix. Et même si l'absent ne répond pas, même s'il reste en retrait, son rôle doit être maintenu, ne serait-ce que comme

¹⁴⁷ Jean Cocteau, opus cité, p. 57

¹⁴⁸ *ibid*, p. 44

souvenir. Car sans lui, le discours amoureux se plâtre — comme le temps sans l'attente tue le désir. La voix amoureuse sans l'absent ne peut qu'être confrontée à sa propre fin : s'il coupe le tuyau (de l'imaginaire), tout est coupé : la voix, le fil de l'écriture, tout. L'absent a donc été un principe d'écriture, un principe de désir, comme lorsque la narratrice de *Se perdre* souligne que ce ne sont pas les hommes qui la perdent, « ce n'est que [son] désir qui [la] perd, la soumission à (...) quelque chose de terrible qu'[elle] ne compren[d] pas (...) »¹⁴⁹. Alors, la voix résonne dans toute sa tyrannie démesurée.

Le discours amoureux étouffe l'autre, qui ne trouve aucune place pour sa propre parole sous ce dire massif. Ce n'est pas que je l'empêche de parler ; mais je sais faire glisser les pronoms : “Je parle et tu m'entends, donc nous sommes” (Ponge) (...) je me vois retourné en chose obtuse, qui va aveuglément, écrase tout sous son discours (...) et moi qui parle, je suis aussi défigurée : le soliloque fait de moi un monstre, une énorme langue.¹⁵⁰

Si le journal peut représenter un espace habitable dans l'angoisse amoureuse, ce n'est que par la toute-puissance de la voix qui le construit. Le théâtre reste un jeu, peu importe les contorsions que la voix peut prendre pour tromper (pour tromper qui d'ailleurs?), pour faire de « l'imaginaire une matière sérieuse (...) »¹⁵¹, « fermé[e] au jeu »¹⁵². L'amoureuse du journal s'inventait folle des mots, perdue par eux, perdue par lui, les mots, son désir et l'amant se fusionnant en un jeu du destin face auquel elle devait se soumettre et dont elle ne connaissait pas les règles; mais, soudain, elle s'entend parler tactiquement, tyranniquement :

Depuis cent ans, la folie littéraire est réputée consister en ceci : “je est un autre” (...) la folie est une expérience de dépersonnalisation. Pour

¹⁴⁹ Annie Ernaux, *Se perdre*, opus cité, p. 221

¹⁵⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 198

¹⁵¹ *ibid*, p. 112

¹⁵² *ibid*, p. 112

moi, sujet amoureux, c'est tout le contraire : c'est de devenir un sujet, de ne pouvoir m'empêcher de l'être qui me rend fou.¹⁵³

L'amoureuse règne sur son propre théâtre. Chaque mot la ramène à son lieu d'attente — son discours — puisqu'il n'y a pas de dehors au théâtre. La solitude déçue du discours amoureux est donc vécue selon un renversement de la perte : *je* suis perdue, non parce que *je* me perds dans mon soliloque, mais parce que *je* n'arrive pas à *m'y* perdre. Seule reste *ma* voix emmurée dans *son* théâtre. Et si le théâtre semble plus épuré que le journal, les deux produisent le même effet : trop et trop peu de mots montrent la violence de la voix qui presse le langage, brusque le sens, abîme la voix de l'autre — violence originaire du cri qui, pour ne pas crever de solitude, brutalise l'absent pour le faire apparaître, pour se confondre avec lui, pour se perdre en lui.

¹⁵³ *ibid*, p. 142

**Chapitre III : Le fantasme de fusion dans le journal amoureux : « Nous
deux enfermés dans le même sac de peau »¹⁵⁴**

¹⁵⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 152

La voix seule rebondit sèchement dans la scène du journal, telle une balle tapant sur les murs lisses d'un imaginaire despote. C'est bien parce qu'elle a cherché à affoler la syntaxe, à déboîter la langue, bref qu'elle a osé forcer l'écriture pour montrer la dépossession, la déperdition sous les coups de la douleur de l'abandon, qu'elle se dévoile finalement monstrueuse : supposée être cassée, perdue, elle ne se fatigue jamais, ne montre aucun signe d'épuisement et maîtrise le jeu subtil de son vibrato. Le vibrato est si juste que la femme trompée par amour a fini par tromper. Mais tromper qui justement? Qui a été trompé, si le journal n'est destiné à personne? Ni à l'amant, ni à nos yeux impudiques qui semblent s'y être posés par une suite de hasards? Si la tromperie d'amour a pu se transformer par l'écriture en manipulation de la voix, c'est parce que la scène d'amour avait déjà été répétée sur une autre scène. Et si elle a été répétée ailleurs, c'est que le *je* du journal avait déjà désigné une adresse. C'est cette question de l'adresse dans le journal que je me propose de penser dans ce troisième chapitre. Ce qui m'intéresse ici, ce ne sont pas les signes sémantiques de l'adresse dans le texte, pas plus que les exégèses biographiques qui pourraient nous renseigner sur les destinataires potentiellement réels du journal, mais plutôt l'adresse comme un lieu fantasmé de l'écoute parfaite, de la résonance, de la concordance imaginaire entre le *je* et le *tu*-allocutaire. Enfin, si nous avons pu voir au deuxième chapitre que la voix du journal est toujours une dramatisation, l'écoute imaginée pourrait être l'arrière-scène fictive, ce qui s'est joué *pro-scenium* pour que la voix puisse créer cet « espace » à la « sonorité totale »¹⁵⁵ qu'est le journal amoureux.

¹⁵⁵ *ibid*, p. 199

L'adresse de la plainte

Une adresse est un lieu destiné, une « destination ». Dans l'espace de l'écriture, ce lieu destiné, c'est le lecteur : figure désignée, désirée, le lecteur est maintenu comme un principe d'accueil qui recevra les « contrecoups » du discours. Mais l'écoute du lecteur dans le journal n'a pas été demandée; non seulement le *je* la nie, mais il la laisse non identifiée, comme assujettie au discours sans qu'elle puisse y trouver place (sinon une place inconfortable, retorse). Il oblige le lecteur à être là, à écouter anonymement ce qui ne lui est pas adressé, à céder à un « oui » inconditionnel de l'écoute, comme lorsque Julie de Lespinasse écrit au comte Guibert : « Oui, vous m'entendez, si vous ne pouvez me répondre, et c'est quelque chose; il serait sans doute plus doux, plus consolant d'être en dialogue, mais le monologue est supportable, lorsqu'on peut se dire : je parle seule, et cependant je suis entendue »¹⁵⁶.

Le *je* du journal exerce son contrôle sur l'adresse imaginée; et l'expérience de l'écriture, aussi douloureuse soit-elle, devient un acte de maîtrise de l'adresse. Les préfaces sont justement cet espace embarrassant où le lecteur est désigné comme adresse: discours commentés placés devant l'autre discours, ils manient d'avance ce qui sera lu. Annie Ernaux, Marguerite Duras, Roland Barthes dans ses *Fragments* retracent l'itinéraire de leur journal, l'expliquent, le matent avant même qu'ils n'aient eu le temps de commencer. On peut même se demander s'il est possible qu'une écriture soit écrite au premier degré du discours; chez Barthes, le décalage entre la phrase « De là le choix d'une méthode "dramatique", qui renonce aux exemples et repose sur la seule action

¹⁵⁶ Susan Lee Carrell citant une des lettres de Julie de Lespinasse, opus cité, p. 117

d'un langage premier (pas de métalangage) »¹⁵⁷, le décalage donc entre cette phrase et ce qu'il est en train de faire crée un effet un peu comique, si ce n'est un effet de duperie éprouvé par le lecteur. Comme adresse, *je* me sens trompée devant cette voix trop maîtrisée; cette voix qui *me* manipule et qui jamais ne *me* reconnaît complètement. Mais *je* peux *me* consoler, en *me* disant que même s'il *me* trompe, le discours amoureux du journal ne peut se passer de *moi*; il a besoin de *moi*, ne fût-ce qu'anonymement :

(L'atopie de l'amour, le propre qui le fait échapper à toutes les dissertations, ce serait qu'*en dernière instance* il n'est possible d'en parler que *selon une stricte détermination allocutoire*; qu'il soit philosophique, gnomique, lyrique ou romanesque, il y a toujours, dans le discours sur l'amour, une personne à qui l'on s'adresse, cette personne passât-elle à l'état de fantôme ou de créature à venir. Personne n'a envie de parler d'amour, si ce n'est *pour quelqu'un*)¹⁵⁸.

C'est enfin la plainte d'amour qui rend le rapport entre le *je* du journal amoureux et son adresse si tortueux. En latin et en grec, plaindre s'écrit *plangere*, ce qui se traduit par *frapper, battre* : « L'endeuillé se frappe la poitrine, son *plangor* dit à la fois la lamentation ou le gémissement, et la plainte. À qui, de nouveau, sont destinés les coups? »¹⁵⁹. Détournement narcissique des coups, représenté dans le journal amoureux par deux lettres— le *je*— qui serait à la fois le corps de la flagellation et l'adresse de la plainte.

La déviation narcissique de l'adresse de la plainte s'expliquerait en psychanalyse par le retrait d'amour de la Mère. La Mère, première adresse investie d'amour par l'enfant, est aussi celle qui, la première, se serait détournée de lui. C'est le *fading* de la voix aimée, vécue comme une mort : mort de l'objet d'amour, mort de la Mère :

¹⁵⁷ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cite, p. 7

¹⁵⁸ *ibid*, p. 88

¹⁵⁹ *La plainte*, *Nouvelle revue de psychanalyse*, numéro 47, Paris, Gallimard, 1993, p. 6

Il est des cauchemars où la Mère apparaît, le visage empreint d'un air sévère et froid. Le *fading* de l'objet aimé, c'est le retrait inexplicable d'amour, le délaissement bien connu des Mystiques : Dieu existe, la Mère est présente, mais *ils n'aiment plus*. Je ne suis pas détruit, mais *laissé là*, comme un déchet¹⁶⁰.

C'est ce que Freud avait exprimé dans *Métapsychologie*, en déclarant que « (...) l'objet n'est pas réellement mort mais il a été perdu en tant qu'objet d'amour (cas, par exemple, d'une fiancée abandonnée) »¹⁶¹. Mort de l'objet d'amour, mais aussi mort de l'habitat originel, retrait de l'adresse; alors, le sujet se retire dans le seul lieu qui lui reste, seul lieu aussi qui lui permette un réinvestissement narcissique pour compenser le trauma de l'abandon: son propre corps. Il y aurait alors identification mortifère avec l'objet : « L'identification narcissique avec l'objet devient alors le substitut de l'investissement d'amour, ce qui a pour conséquence que, malgré le conflit avec la personne aimée, la relation d'amour n'a pas à être abandonnée »¹⁶². La « Mère » est peut-être morte, mais sa dépouille sera embaumée dans le corps imaginaire de l'abandonné(e). Le retrait de l'objet maternel produira la scène de l'identification mortifère : la mère morte n'est plus un lieu où habiter, mais par retournement fatal, elle devient celle qui habite l'individu délaissé. L'amour est comme gelé en lui; il a froid de toute cette affection fossilisée. André Green, en parlant des sujets atteints du complexe de la mère morte, dira qu' « ils ont froid sous la peau, dans les os, ils se sentent transis par un frisson funèbre, enveloppés dans leur linceul »¹⁶³. Peau glacé, parce qu'il n'y a plus de lieu où s'abriter; seulement son propre corps, à la fois amour et adresse de l'amour, haine et adresse de la haine.

¹⁶⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 130

¹⁶¹ Sigmund Freud, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1968, p. 149

¹⁶² *ibid.*, p. 156

¹⁶³ André Green, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Paris, Éditions de Minuit, « Collection Critique », 1983, p. 237

Le retrait d'amour et l'identification mortifère obéiraient ainsi à une logique retorse : il y aurait à la fois une « forte fixation à l'objet d'amour » mais une « faible résistance de l'investissement d'objet »¹⁶⁴. D'où l'ambivalence envers l'objet d'amour : la mère, réfugiée en *moi* tel un tombeau, agonise mais survit. Elle est aimée et haïe comme *moi-même je m'aime et me déteste*, « (...) car c'est de m'identifier avec l'autre aimé-haï, par incorporation-introjection-projection, que j'installe en moi sa part sublime qui devient mon juge tyrannique et nécessaire, ainsi que sa part abjecte qui me rabaisse et que je désire liquider »¹⁶⁵. Mais le meurtre de l'imaginaire maternel est impossible autant que son deuil. Comment peut-on tuer ce qui est déjà mort? Et comment peut-on se passer du besoin d'amour sans mourir?

Le recours à la psychanalyse a permis de mieux voir l'identification mortifère qui nourrit la plainte. Mais la plainte orale n'est pas la plainte écrite. L'identification n'est pas la même, peut-être parce que le *je* de la psychanalyse ne sera jamais le *je* de l'écriture. Le *je* du journal n'existe que par l'écriture (même si sa tactique consiste à tendre le plus possible vers la référentialité de l'auteur), alors que le *je* de la psychanalyse est plus global, se confondant avec la personne réelle (le *moi*). Il est certain que le *je* reste imaginaire, même en psychanalyse. Mais son invention dans l'écriture est plus visible. Comme je l'ai mentionné au premier chapitre, le leurre de vouloir se contenir dans deux lettres ne peut qu'aboutir à l'inquiétante étrangeté de Freud : *je* suis supposée être là mais *je* n'y suis pas. Deux lettres ne pourront jamais contenir *mon* corps physique. *Je* suis dédoublée. *Je* me vois objet de *moi-même*. La psychanalyse dit la nature imaginaire de l'identification mais l'écriture du journal la

¹⁶⁴ Sigmund Freud, opus cité, idem

¹⁶⁵ Julia Kristeva, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987, p. 21

rend perceptible. Alors, peu importe que l'objet soit là ou non pour *me* plaindre; et pire, peu importe qu'il *m'*ait abandonné ou non pour souffrir de son abandon : « Quoi? le désir n'est-il pas toujours le même, que l'objet soit présent ou absent? L'objet n'est-il pas toujours absent? »¹⁶⁶

En plus de rendre visible la dimension imaginaire, ambivalente de l'identification, la plainte écrite montre la *fictionnalisation* de l'adresse. Le *je* a beau avoir perdu son objet d'amour, son adresse, il n'a pas renoncé au besoin de s'adresser (à quelqu'un : l'adresse est aussi le besoin de l'objet), quitte à imaginer qu'il est lui-même sa propre adresse. C'est cette adresse créée pour *soi* qui rend le journal capable de contenir la plainte : sa forme fragmentée, inachevée, peut-être même ratée soutient une performance de l'adresse qui ouvre la voix plaintive. Sa forme archaïque le rend d'ailleurs proche du drame antique tel que défini par Nietzsche et cité par Barthes :

L'énamoration est un drame, si l'on veut bien rendre à ce mot le sens archaïque que Nietzsche lui donne : « Le drame antique avait en vue de grandes scènes déclamatoires, ce qui excluait l'action (celle-ci avait lieu avant ou derrière la scène). Le rapt amoureux (pur moment hypnotique) a lieu avant le discours et derrière le proscenium de la consciencè ». ¹⁶⁷

Tel est l'effet retors produit par le journal amoureux : le *je* se plaint d'avoir été abandonné, mais il ne s'adresse pas directement à l'absent(e) et ne convoque pas l'écoute du lecteur. La plainte se retourne ainsi contre lui: « (...) je vais me punir je vais abîmer mon corps (...) Je vais marquer hystériquement mon deuil (le deuil que je me suppose) (...) je dresse devant l'autre la figure de ma propre disparition, telle qu'elle se produira sûrement, s'il ne cède pas (à quoi ?) »¹⁶⁸.

¹⁶⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 21

¹⁶⁷ *ibid*, p. 110

¹⁶⁸ *ibid*, p. 41

Habiter une hallucination, en être habitée: le masochisme féminin

La plainte amoureuse du journal est une parole ballante. On ne saurait dire si le *je* mortifère s'identifie à l'objet par coalescence amoureuse ou parce que sa propre voix l'émeut. Pourtant, l'ambivalence de la plainte est mue par un seul désir : fabriquer une cachette où *je* puisse halluciner *toi* qui a été perdu.

Le *je* de la plainte dans le journal gémirait sous le poids de l'impossible deuil. C'est ainsi qu'il tomberait dans le lieu de la mélancolie, là où il devient possible de « [ne] pas pouvoir croire à l'absence »¹⁶⁹. La mélancolie serait une sorte de chambre étroite où l'endeuillé(e) chronique pourrait davantage manipuler l'absence : « (...) la mélancolie est moins la réaction régressive à la perte de l'objet que la capacité fantasmatique (ou hallucinatoire) de le maintenir vivant comme objet perdu. »¹⁷⁰ C'est sous cet angle que je qualifierais le journal amoureux de mélancolique : non comme un symptôme clinique mais plutôt comme une tentative désespérée de se créer un espace réduit où il y aurait le moins de vie autour pour interférer. Le journal amoureux donne corps à la mélancolie : l'air y est suffocant, tout est fait pour créer un contexte d'exiguïté. Mais c'est seulement à travers cet espace asphyxiant que la perte d'amour semble pouvoir s'écrire dans le journal amoureux, comme si la pauvreté du lieu, son air contaminé par l'absent était paradoxalement le seul lieu encore supportable: « L'absence de l'autre me tient la tête sous l'eau; peu à peu j'étouffe, mon air se raréfie : c'est par cette asphyxie (...) que je prépare l'intraitable de l'amour »¹⁷¹. Le journal amoureux

¹⁶⁹ Annie Ernaux, *Se perdre*, opus cité, p. 312

¹⁷⁰ Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1978, p. 92

¹⁷¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 24

serait une sorte de sanatorium, lieu paradoxal où le *je* pourrait regarder ses plaies tout en refusant de les guérir.

Ce sanatorium mélancolique aurait un sexe. On peut même se demander si un sanatorium pourrait ne pas être féminin selon une certaine tradition occidentale — entendu par là les valeurs associées au féminin (et non « être femme »). La psychanalyse, (encore convoquée ici parce qu'elle monte les scènes du discours amoureux, du moins celles de l'Occident), la psychanalyse donc nous fait voir ce qu'il y aurait de féminin dans le sanatorium : *les blessures y sont chroniques, l'attente est un temps perdu d'avance, il n'y a pas d'autre parole habitable que celle de la plainte; bref, le sanatorium est le lieu de la passivité.*

Le soubassement du fantasme féminin de la passivité en psychanalyse, c'est ce que nous avons vu plus haut, le mouvement d'identification mortifère, cette identification où « la qualité imaginaire s'efface au profit de l'être-comme-objet; c'est-à-dire que l'identification supprime la distance séparatrice entre l'objet (perçu ou représenté) et le moi »¹⁷². Encore ici, il faudrait parler dans le journal amoureux d'une trop grande identification du *je* avec l'absent(e), mais aussi d'une projection totale de l'auteur dans le *je*. C'est ce dont il a été question dans le premier chapitre: le *je* se voit à la fois comme sujet et objet de l'écriture. Il faudrait aussi répéter que le *je* est représenté passivement, ce à quoi il s'identifie, mais que l'acte de s'identifier passivement est produit activement par le *je* de l'écriture. C'est bien ici la représentation du *je* qui est passive — passivité d'ailleurs qui ne peut être perçue que par la relecture. Et plus que d'autres formes d'écriture, le journal est d'abord écrit pour être lu par soi-même; peut-

¹⁷² André Green, opus cité, p. 142

être est-ce pourquoi il maintient un rapport si serré à la passivité (*je* suis rendue inerte par l'effet de *ma* propre écriture. *Mon* écriture est un rapt amoureux; *je* me suis ravie à moi-même).

L'autre chaînon de la passivité féminine serait la scène du rapt amoureux. La passivité du rapt amoureux dans le fantasme de la séduction aurait subi un renversement culturel: si dans le mythe ancien, c'est le ravisseur qui est actif, dans le mythe moderne,

(...) c'est l'objet ravi qui est le vrai sujet du rapt; l'*objet* de la capture devient le *sujet* de l'amour; et le *sujet* de la conquête passe au rang d'*objet* aimé. (Du modèle archaïque, subsiste cependant une trace publique: l'amoureux — celui qui a été ravi — est toujours implicitement féminisé).¹⁷³

Voici la scène trop connue: l'être excité serait d'abord le père, et ensuite, par transfert, l'amant. Ce sont eux qui produiraient la scène du ravissement (ce qui laisse supposer qu'eux-mêmes auraient d'abord été ravis par une femme). Dans les journaux d'Annie Ernaux et Catherine Pozzi, la scène du ravissement est sans cesse rappelée. Annie Ernaux revient souvent à la première rencontre avec l'amant, rencontre qui n'est qu'un après-coup de d'autres ravissements passés: «S... la beauté de tout cela: exactement les mêmes désirs, les mêmes actes qu'autrefois en 58, en 63, et avec P. Et la même somnolence, torpeur même»¹⁷⁴. Le rapt amoureux aurait un pouvoir d'engourdissement qui disposerait le *je* au ravissement avant même qu'il n'ait été ravi; le *je* serait sous le charme, en attente de subir l'épisode hypnotique: «L'épisode hypnotique, dit-on, est ordinairement précédé d'un état crépusculaire: le sujet est en quelque sorte vide, disponible, offert sans le savoir au rapt qui va le surprendre»¹⁷⁵. L'écriture du journal amoureux tente de rendre au présent le ravissement. Celui-ci est

¹⁷³ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 223

¹⁷⁴ Annie Ernaux, *Se perdre*, opus cité, p. 17

¹⁷⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 225

actualisé selon un double évanouissement du *je* : *je m'évanouis* de voir l'autre surexcité par *moi*, *je m'évanouis* d'être trop excité par l'effet excitant que *j'exerce* sur l'objet aimé. Et aussi, *je m'évanouis* sous l'effet de l'écriture qui *m'avale*. Telle serait la scène passive du rapt dans le journal amoureux.

Mais le *je* peut-il vraiment s'évanouir dans l'écriture? Sa voix infatigable dans le journal laisse de sérieux doutes; c'est d'ailleurs ce dont il a été question au deuxième chapitre. Seul le journal de Catherine Pozzi représente un cas limite, parce que la voix finit par mourir dans le journal, à montrer physiquement son évanouissement. Peut-être que le journal de Catherine Pozzi peut montrer le présent du rapt — le dernier rapt, celui de la mort, au-delà de quoi il n'y aurait plus jamais de rapt. Mis à part la fin de ce journal, le rapt reste un après-coup, quelque chose sur lequel *je* peux coller du sens après qu'il soit passé. D'ailleurs, le rapt existe-t-il en dehors du langage qui le fait naître? C'est l'écriture qui le monte en histoire de la dépossession de soi, c'est elle qui crée ce « coin de paresse » à partir duquel le *je* peut décider de n'avoir rien décidé dans le rapt amoureux dont il se réclame la victime: « La paresse que demande le sujet amoureux, ce n'est pas seulement "ne rien faire", c'est surtout ne pas décider. »¹⁷⁶

Au tableau de la passivité féminine, il y manque l'ombre. Cette ombre pourrait bien être le plaisir qui pousse à vouloir représenter et répéter la scène du ravissement, à la désirer. C'est le désir obscur du masochiste, bien connu en psychanalyse : « Le masochiste veut être traité comme un petit enfant en détresse et dépendant (...) Être bâillonné, attaché, battu de douloureuse façon, fouetté, maltraité d'une façon ou d'une

¹⁷⁶ Roland Barthes, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, « Points », p. 360

autre, forcé à une obéissance inconditionnelle, souillé, abaissé ¹⁷⁷ ». Et là vient ce qui est déjà sous-entendu, le rapprochement manifeste entre passivité et féminin : « On fait alors aisément la découverte qu'elles (les fantaisies masochistes) mettent la personne dans une situation caractéristique de la féminité et donc signifient être-castré, être coïté, ou enfanter »¹⁷⁸. Contorsion du plaisir masochiste : le *je* est excité par l'excitation de l'autre, par le trop grand désir qu'il crée et dont il devra subir les contrecoups. Pourquoi, d'où vient un tel désir? La psychanalyse l'explique par la scène oedipienne : désir de la fille de séduire le père, d'être ravie par lui, et aussi de ravir le désir de la mère. Mais il n'y a pas que le plaisir masochiste dans la scène oedipienne de la séduction passive : il y a aussi l'angoisse de l'abandon. Ce désinvestissement inexplicé de l'objet d'amour pourrait bien être celui du père, mais aussi — et surtout— celui de la mère lorsqu'elle découvrira que sa fille a séduit le père :

C'est l'impossible mise en scène de la rivalité avec la mère, certes, mais surtout l'impossible confrontation à la passivité qui engage la version mélancolique des fantasmes de séduction : la fille, coupable de séduire le père, devient la cible privilégiée de l'accusation de transgression et du châtement auquel elle expose, châtement que l'accusée se charge d'assurer elle-même. Au-delà de l'expiation mortifiante à laquelle elle se soumet, c'est sa mère qui est visée et atteinte du fait de la prévalence narcissique des identifications.¹⁷⁹

Le complexe de la mère morte chez Freud exprime cette peur féminine de l'abandon : premier objet d'amour, la désertion de la mère est vécue comme une mort par son enfant (comme expliqué précédemment). Et à travers l'identification mortifère, la mère morte rend son enfant agonisant : « Le détournement du regard de la mère, le désinvestissement qu'il traduit, la « mère morte », absente dans sa présence, constituent

¹⁷⁷ Sigmund Freud, *Un enfant est battu. Contribution à la connaissance de la genèse des perversions sexuelles*, in *Oeuvres complètes*, cité in Catherine Chabert, *Féminin mélancolique*, Paris, P.U.F., « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2003, p. 44

¹⁷⁸ *idem*

¹⁷⁹ *ibid*, p. 45

autant d'effractions dont la violence soudaine offre les conditions requises pour le surgissement de la douleur »¹⁸⁰. Le journal amoureux étant cette surface d'écriture, cette peau sensible faite de mots laissant entrevoir l'enchaînement qui lie l'écriture à la mort, il porte souvent la trace de l'angoisse de la mère morte — comme lorsque Catherine Pozzi écrit à propos de sa mère : « Je pense qu'un jour j'écrirai : Maman est morte, dans ce cahier-ci... Et c'est à la fois si impossible, si certain, si familier, si étrange... »¹⁸¹. Et lorsque la mère est *réellement* morte, le journal crée une chambre froide imaginaire où déposer sa dépouille et halluciner une dernière fusion avec elle dans la mort : « À PRÉSENT, NOUS NE NOUS QUITTERONS PLUS. À PRÉSENT, JE T'AI TOUTE ENTIÈRE, À PRÉSENT, TU NE ME QUITTERAS PLUS... »¹⁸².

La mère morte jette son ombre partout, dans les autres scènes successives : un « je ne t'aime pas » de l'amant risque de tuer. C'est bien le chaînon tragique des journaux de Catherine Pozzi et Annie Ernaux; un silence de trop, un coup de téléphone qui ne vient pas, tout est vécu comme un abîme où le *je* risque de basculer. Dans leurs journaux, une constante : au départ, les narratrices auraient été indifférentes au charme de l'amant. Mais elles auraient succombé et, dans l'après-rapt amoureux, lorsque l'amant se décolle de l'image fantasmée, l'étreinte desserrée est vécue comme un meurtre. Relâchées de l'étreinte amoureuse, les narratrices constatent qu'il ne reste qu'une dépouille de leur amour :

“La mort, c'est surtout cela : tout ce qui a été vu, aura été vu pour rien. Deuil de ce que nous avons perçu.” Dans ces moments brefs où je parle pour rien, c'est comme si je mourrais. Car l'être aimé devient un

¹⁸⁰ *ibid*, p. 81

¹⁸¹ Catherine Pozzi, opus cité, p. 601

¹⁸² *ibid*, p. 602

personnage plombé (...) la Mère muette ne me dit pas ce que je suis : je ne suis plus fondé, je flotte douloureusement sans existence.¹⁸³

La dépouille est recalée dans l'imaginaire qui la maintient en vie : plutôt garder le cadavre d'un amour perdu que de l'enterrer. Cette dramatisation du relâchement de l'étreinte de l'amant est au fond une peur de la désillusion : avoir cru être aimée, ne pas l'être. Alors, c'est l'activité de penser qui pourra maintenir les fantasmes vivants parce que « (...) l'excitation du penser maintient l'illusion d'un exister par la répétition d'une scène originaire sans cesse rejouée »¹⁸⁴. Enfin la scène de l'écriture du journal amoureux serait ce sanatorium mélancolique où se crée et recrée la scène traumatique; elle rendrait visible l'identification passive du *je* ravi, sa féminité, mais aussi et surtout, elle montrerait l'endurance du désir d'amour et sa force. Elle vient dire la violence de l'excitation, sa gravité (et non seulement ce que le discours social retient du désir : la trivialité sexuelle), le désir intraitable (ou la fatalité du désir) d'accueillir et de subir les traces de l'autre en soi. Au-delà de tout ça, c'est toute l'énigme du désir qui est montrée : pourquoi est-ce que *j'ai* peur, pourquoi *je* désire au point de *m'abîmer*? *Je* voudrais tant que le désir meure de sa belle mort, mais il ne veut pas. Il a sa propre force. Force que le discours psychanalytique peut tenter d'expliquer, mais jamais épuiser. Car quand *je* souffre du *fading* de l'autre, tout discours est trop petit pour *me* répondre. *Je* ne peux que *m'ajuster* en rapetissant *mon* désir — autre souffrance. Le délire d'amour aurait sa justesse de mots.

¹⁸³ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 200

¹⁸⁴ Catherine Chabert, opus cité, p. 81

Le sadisme de l'écoute : « Vous entendre, t'entendre, t'entendre¹⁸⁵ »

Le *je* de la plainte amoureuse peut bien décider de jouer un rôle passif, la plainte écrite n'en demeure pas moins une demande. Vers quoi tend-elle sinon à la réparation du désir meurtri? La plainte est mue par un profond sentiment d'injustice : « Si c'est à propos des mélancoliques que Freud écrit que la plainte est une accusation (Ihre Klagen sind Anklagen), n'est-ce pas le propre de toute plainte que d'exiger réparation, de prétendre à la légitimité? »¹⁸⁶. Parfois, l'identification mortifère à l'objet aimé pousse le *je* à considérer la détresse que provoque l'amant comme une expiation nécessaire, une douleur justifiée, tel qu'on peut le lire chez Catherine Pozzi : « La détresse et tristesse que tu m'apportes et qu'avec toi je partage, c'est payer le bien de ta voix qui me répond »¹⁸⁷. Mais même à travers ce besoin d'expiation, qui marque la plainte mélancolique, le *je* accuse l'amant, exige réparation, et pour cela, il monte un jury dans lequel nous serions pris en otage. Car pour porter plainte, il faut créer un auditoire prêt à imposer son verdict. L'absent (le *tu*) serait le premier jury de la plainte du journal amoureux; mais un jury faussé, construit, soumis à la parole du *je*, puisque, à travers le discours, il est rendu à son tour passif. *Tu te* dois de *m'écouter*. Cette écoute obligée donne le pouvoir au *je* de refaire l'histoire; elle lui assure la dernière réplique, comme le montre ce passage de la préface de *Se perdre*: « Je conçois qu'il se défende par le rire ou le mépris, "je ne la voyais que pour tirer mon coup". Je préférerais qu'il accepte, même s'il ne le comprend pas, d'avoir été durant des mois, à son insu, ce principe, merveilleux et terrifiant, de désir, de mort et d'écriture »¹⁸⁸. Au fond, écrire un journal amoureux

¹⁸⁵ Catherine Pozzi, opus cité, p. 143

¹⁸⁶ *La plainte, Nouvelle revue française de psychanalyse*, opus cité, p. 7

¹⁸⁷ Catherine Pozzi, opus cité, p. 244

¹⁸⁸ Annie Ernaux, *Se perdre*, opus cité, p. 16

n'est rien d'autre que de ravir à l'absent son droit de réplique. L'injustice est vécue comme le fait d'avoir subi une trahison : *tu m'aimes* mais *tu* ne veux pas l'admettre.

Alors *je* le ferai *moi-même* : « Je t'aime » devient « tu m'aimes » :

(...) je ne cesse de croire que je suis aimé. J'hallucine ce que je désire. Chaque blessure vient moins d'un doute que d'une trahison : car ne peut trahir que celui qui aime, ne peut être jaloux que celui qui croit être aimé (...) je croyais souffrir de ne pas être aimé, et c'est pourtant parce que je croyais l'être que je souffrais; je vivais dans la complication de me croire à la fois aimé et abandonné.¹⁸⁹

L'écoute de l'absent n'est pas sollicitée, mais exigée dans le journal amoureux : *je* ne veux pas que *tu me* répondes. *Je* le fais à ta place pour ne pas être abandonné(e) une seconde fois. Mais le second auditoire de la plainte, *nous* qui lisons, vivons une autre violence : celle d'être exclus du discours amoureux. Rien de plus cruel que d'assister à une parole d'amour qui ne nous concerne pas. Et le *je*, s'il nous ignore rudement, nous force non seulement à l'écouter mais à nous identifier à lui. Il y aurait en effet une rhétorique du fragment cassé, celle de vouloir donner un poids tellement réel à la souffrance que le lecteur potentiel serait contraint de s'identifier au narrateur. Deux aspects forcent cette identification : d'abord, le *je* de l'écriture qui, aussi sexué, aussi féminin soit-il, n'en reste pas moins une surface anonyme sur laquelle le lecteur peut se projeter. Et puis, il y a le ton grave qui impose à la lecture une contrainte sérieuse. Pas d'humour, ni d'espace de jeu dans le journal amoureux : *nous* sommes obligés de rester dans le grave :

L'écriture est sèche, obtuse; c'est une sorte de rouleau compresseur; elle va, indifférente, indélicate; elle tuerait "père, mère, amant(e)", plutôt que de dévier de sa fatalité (...) il n'y a aucune bienveillance dans l'écriture, plutôt une terreur : elle suffoque l'autre qui, loin d'y percevoir le don, y lit une affirmation de maîtrise, de puissance, de

¹⁸⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 222

jouissance, de solitude. D'où le paradoxe cruel de la dédicace : je veux à tout prix te donner ce qui t'étouffe.¹⁹⁰

Toute-puissance cannibale de la plainte du *je* derrière sa souffrance : *je te* force à accueillir *ma* parole. *Je te* retiens prisonnier dans *ma* parole, dans *ma* souffrance. *Je te* la fais gober. Car la plainte nous retient dans la souffrance. Elle veut nous coincer en elle. Faire une clôture, un habitat, un espace fermé, et nous y prendre. Nous terrer dans quelque chose. À la voix du *je* menacée d'engloutissement répond notre propre disparition.

Alors, s'il faut garder en tête le journal amoureux comme un lieu d'adresse, ce lieu n'aurait rien de domestique. Ce serait au contraire un lieu sauvage, cannibale, un lieu où la souffrance se déplacerait sous les mots et risquerait d'engloutir le *je*; et l'adresse ne résisterait pas à cet avalement, que ce soit l'absent ou le lecteur anonyme. Mais le lieu cannibale, qui fait écho au lieu mélancolique, sert à mâcher la souffrance, à la faire passer. Il sert au deuil : « Le cannibalisme serait alors l'expression mythique d'un deuil mélancolique — sorte de mise à mort — d'un objet sous le *charme* duquel le moi s'est trouvé placé et dont il ne peut se résoudre à se séparer, ainsi qu'en témoigne l'angoisse de *le tenir présent de son absence* »¹⁹¹. Le journal amoureux et la plainte qu'il contient serait un coin imaginaire où le *je* pourrait habiter ses désirs pour les maintenir vivants, mais aussi où il inventerait cet espace de somnolence passive à partir duquel le deuil se produit. Car si le deuil est possible soit par le jeu, soit par le rêve, et si le journal amoureux refuse le jeu, il lui reste encore le rêve (d'ailleurs, dans les journaux du corpus, on constate une très grande prégnance du rêve). À défaut de pouvoir créer un écart entre l'objet d'amour, un jeu — manque de distance qui serait le trait de

¹⁹⁰ *ibid*, p. 93

¹⁹¹ Pierre Fédida, opus cité, p. 72

l'identification mortifère au féminin —, le *je* du journal amoureux offre une exigüité qui garde le désir serré, mais à travers ce resserrement, il crée la somnolence nécessaire au deuil. Enfin, je crois que c'est à tort que certains critiques ont pu voir dans le journal un abri contre les ravages de l'écriture, du moins en ce qui concerne le journal amoureux. Il se niche dans cette somnolence qui contraint à la passivité: le *je* prend le risque d'habiter dangereusement ses désirs, ses angoisses, l'espace traumatique de la scène de séduction, mais souvent ce sont les désirs qui risquent de l'habiter. Il s'offre au fantasme d'amour, il se tend vers lui, il est menacé de succomber sous la pression du retour des traumatismes. C'est là où la passivité devient une lutte acharnée — lutte qui sollicite le lecteur et l'oblige à s'y engager. L'écriture du journal amoureux ne représente pas seulement une scène d'amour; il est un terrain de guerre. Guerre acharnée entre *toi* et *moi*, corps à corps imaginaire pour arriver à « [i]nventer cette fidélité à notre amour »¹⁹².

L'adresse anonyme, le mythe d'Écho

Dans le journal amoureux qui semble ne pas nous reconnaître, *nous*, adresse anonyme, il y aurait certaines brèches : à quelques endroits dans le journal de Catherine Pozzi, le *je* marque notre espace, nous fait une petite place où il serait possible de choir comme lecteurs : « Je n'ai écrit que pour ne pas crever de certaines choses (...) Maintenant encore, j'hésite à faire comme si quelque lecteur futur... Où en est-il, ce lecteur futur? Il a suivi, non sans fatigue, les chemins de cet amour qui se vouait à

¹⁹² Marguerite Duras, *Le navire night*, opus cité, p. 32

l'incomparable »¹⁹³. Cette phrase fait exister le lecteur en lui assignant un espace habitable dans l'écriture : celui d'une écoute, et même celui d'une écoute fatiguée. En reconnaissant notre effort, elle inscrit un geste d'hospitalité. Et puisque le journal amoureux est un lieu sanatorial, n'est-il pas supposé être accueillant? Car si le *je* du journal veut forcer l'oreille du lecteur à l'écoute passive, il risque de le rebuter; mais la froideur apparente du *je* laisse entrevoir son besoin désespéré que sa parole soit recueillie — ce qui fait écho au besoin d'accueil de l'adresse. Double mouvement du besoin d'hospitalité : le *je* cherche à être accueilli par *moi* qui ne suis pas supposée le lire, et *moi, je* cherche à être accueillie dans mon mutisme. Au fond, le *je* et le lecteur anonyme ne cherchent-ils pas la même chose? C'est là d'ailleurs l'ambivalence même de l'écoute dans le journal : écoute-*moi*, dit le *je* du journal, mais *j'*aimerais qu'il n'y ait plus d'écoute : seulement une résonance parfaite, une oreille absolue, « un espace de sonorité totale »¹⁹⁴. Le fantasme de fusion dans le journal amoureux rappelle ce que Didier Anzieu nomme le « Moi-Peau », c'est-à-dire « la représentation (...) d'une peau commune au corps du sujet naissant et au corps de son objet-support »¹⁹⁵. Le journal amoureux serait cette peau marquée par le fantasme d'une enveloppe commune avec la Mère gratifiante, espace originel à partir duquel il n'y aurait plus de jeu d'identification — seulement une fusion complète. Cette fusion imaginaire effacerait les limites entre le *je* et le lecteur si elle se réalisait. Le journal amoureux représenterait justement cet espace idéalisé qui remplirait les fonctions de la peau : un sac qui contient, qui protège et qui permet l'échange avec l'extérieur¹⁹⁶. Mais le *je* du journal se bute sans arrêt à

¹⁹³ Catherine Pozzi, opus cité, p. 454

¹⁹⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 199

¹⁹⁵ Didier Anzieu, *Créer, Détruire*, Paris, Dunod, « Collection psychismes », 1996, p. 229

¹⁹⁶ *ibid*, p. 204

l'impossibilité de ce fantasme : l'adresse a beau être réduite au silence, elle est toujours menaçante. Elle risque à tout instant d'abandonner le journal, de répéter le retrait d'amour : en d'autres mots, il n'est pas sûr que le lecteur soit une bonne mère. Alors l'anxiété ambivalente du *je* du journal trahit l'angoisse de la séparation possible d'avec l'adresse anonyme.

Le journal amoureux serait donc une peau menaçant de se déchirer, de répéter, par le *fading* de l'adresse anonyme, la scène traumatique de la déchirure d'avec l'amant. Didier Anzieu soutient que le masochiste est hanté par la déchirure de la peau commune avec la mère. Ainsi, le journal serait l'expression masochiste de l'écriture (ce qui ne fait que confirmer encore une fois le glissement entre féminin et journal — glissement créé par l'identification mortifère entre le *je* et son écriture) : telle une peau que le *je* déchire pour se punir, la surface du journal est écorchée, traitée comme un déchet; les pages sont enlevées, la syntaxe est malmenée, son espace est sans cesse *effracté*. Et lorsque l'absent revient et que l'angoisse d'amour s'estompe, le journal est menacé de disparaître, comme lorsque Catherine Pozzi écrit dans son journal : « Il est venu. Je sais que je l'aime. Alors, tout est simple. Je brûlerai ce cahier sans attendre. Il n'est plus de logiques ni de discours. Il est là. O mio! Déchirez ces feuilles (...) »¹⁹⁷.

Mais la violence qui se manifeste dans l'écriture même du journal, cette rage déchaînée par l'impossibilité du fantasme fusionnel n'empêche pas qu'il y ait quelques zones d'apaisement; le silence du lecteur créerait, l'espace d'un moment, l'illusion que l'autre anonyme porte le poids de l'angoisse d'abandon. Comment déceler ce besoin du lecteur dans le journal amoureux? Par le fantasme de la parole répétée : le *je* désirerait

¹⁹⁷ Catherine Pozzi, opus cité, p. 177

que sa parole soit reprise par une autre voix. L'écriture du journal amoureux reproduit en quelque sorte le mythe d'Écho¹⁹⁸. Amoureuse de Narcisse, Écho subit une double malédiction : être impuissante à user d'une parole personnelle et ne jamais connaître d'amour partagé. Elle est condamnée à répéter les mots des autres pour exprimer son amour qui, tragiquement, ne pourra jamais être réciproque — Narcisse étant de toute façon trop absorbé par son image. Elle se laisse finalement mourir par amour, subissant « (...) en contrecoup la blessure narcissique. Elle seule peut en parler avec justesse »¹⁹⁹.

Parole dédoublée, Écho représenterait la justesse de la résonance qui apaiserait l'angoisse d'amour. L'écriture du journal amoureux produirait et reproduirait cet écho consolant, cette voix « (...) qui, pour mieux risquer d'être entendue, n'attend rien de personne, une voix anonyme qui s'adresse à un lecteur anonyme pour que, par sa lecture, puis par la répétition dans son souvenir de cette lecture, il en fasse sa voix et qu'en lui à son tour renaisse le théâtre intérieur d'Écho »²⁰⁰.

Mais qu'est-ce que répondre alors, si ce n'est que par l'effet de la répétition? Qu'est-ce qu'appeler si l'appel se confond avec la réponse dans un même mouvement? Quel serait ce verbe qui fondrait appel et réponse? Parler en même temps, crier en même temps, se taire en même temps : c'est la résonance imaginée qui calme l'angoisse dans le journal amoureux. Cette résonance de l'adresse anonyme, produite par le fantasme de la parole répétée, génère le travail du deuil, telle Pénélope qui, attendant Ulysse, fait et défait le même tissage. Dans l'enfermement du journal, la vie extérieure finit par s'infiltrer — et c'est par l'adresse, par *moi*, lectrice fantasmée, que l'oubli se produirait.

¹⁹⁸ Mythe rapporté et commenté par Didier Anzieu, opus cité, p. 173

¹⁹⁹ *ibid*, p. 175

²⁰⁰ *ibid*, p. 178

L'enfant raté

La « féminité » du journal amoureux serait produite par la représentation passive du *je*. Mais au-dessus de cette représentation pèse une connotation péjorative. Certaines questions flottent toujours en littérature : pourquoi le journal est-il vu comme un lieu de sauvegarde? Et surtout, pourquoi la critique considère-t-elle en général les journaux féminins plus égotiques que ceux écrits par des hommes? L'égotisme serait issu d'une pratique narcissique sans objet. Or, le *je* du journal amoureux féminin se bat pour le retenir. Il serait un mélancolique avec un objet. Mais qu'en est-il des journaux de Kafka ou de Kierkegaard, considérés comme des journaux bien faits? Profondément mélancoliques, ils auraient plus de chance justement de sombrer dans l'égotisme.

D'autre part, pourquoi les femmes plus que les hommes auraient-elles besoin de ce lieu cannibale? Le journal est considéré comme une sous-écriture (même par les femmes), un avant-poste de création; et lorsque la douleur d'amour survient, le seul lieu où habiter semble être cet espace non créatif. Si les femmes écrivent tant de journaux, ce serait, en suivant cette logique, parce que lorsqu'elles souffrent, elles sont incapables de créer. D'ailleurs, la même question dans tous les journaux écrits par des femmes revient sans cesse (chez Ernaux, Pozzi, Duras, mais aussi chez Marie Uguay, etc.) : pourquoi les hommes qui souffrent arrivent-ils à créer? Catherine Pozzi en arrive même à accuser Paul Valéry de lui piller sa souffrance pour s'en inspirer.

Un défaut de symbolisation de la souffrance amoureuse marquerait l'écriture des femmes ; une impossible distance par rapport à l'objet d'amour. C'est un peu le lot du journal qui maintient la référentialité pour ne pas tuer « la chose » dans le passage à la symbolisation : « La symbolisation — qui est œuvre de langage — est engagée, comme

dit Lacan, d'un "meurtre de la chose" »²⁰¹. Tuer la chose serait la scinder, la séparer de soi. La femme qui écrit s'identifierait à cette résistance à la séparation à l'oeuvre dans le journal. Enfin, ce qui se joue dans l'écriture de ces femmes ne serait qu'un des maillons de l'imaginaire culturel dont le journal porterait la trace: fourre-tout imaginaire, espace poisseux qui ne parvient pas au récit. Il serait cette matière informe, pré-créatrice; cette sorte de colle qui confond le féminin avec l'enfance. C'est à partir de ce rapport entre le féminin et l'enfance dans la critique du journal que j'aimerais clore ce chapitre, en passant par un texte de Barthes concernant le journal de Stendhal.

Amoureux de l'Italie, Stendhal aurait échoué à communiquer son amour pour l'Italie. Et s'il échoue, soutient Barthes, c'est à cause de la forme du journal qui abuse de superlatifs, de connotations stéréotypées, en somme, de marques associées au discours. Cette surenchère subjective saperait l'effet du texte. Si Stendhal voulait rendre son admiration pour l'Italie, il n'a pu que rebuter le lecteur, celui-ci se sentant agacé par un trop-plein du discours qui cause une inflation de subjectivité. Le lecteur ne reçoit pas l'affect; l'effet est manqué, il tombe dans une impasse de communication, car l'effet raconté ne coïncide pas avec l'effet produit, dira Barthes. Stendhal réussira à nous faire sentir son amour pour l'Italie avec son roman *La Chartreuse de Parme*. Ce sera donc à la troisième personne, par un glissement du *je* au *il*, que « l'effet italien » arrivera à se manifester par l'écriture :

En somme, ce qui s'est passé (...) entre le journal de voyage et la *Chartreuse* c'est l'écriture (...). Une puissance (...) qui défait l'immobilité stérile de l'imaginaire amoureux et donne à son aventure une généralité symbolique.²⁰²

²⁰¹ Pierre Fedida, opus cité, p. 266

²⁰² Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, opus cité, p. 363

Le degré de subjectivité mis en place dans un texte se mesure donc d'après l'effet subjectif, d'après l'expression d'un effet, et non d'après l'emploi du *je*. Or, comment peut-on mesurer un effet, puisqu'il varie infiniment selon la personne qui le reçoit? Il faudrait se rabattre sur l'interprétation pour pouvoir évaluer si l'effet est atteint, s'il a été justement exprimé. Et si l'effet peut être difficilement mesurable, son ratage ne ment pas. Mais qu'est-ce qui fait que le *je* du journal de Stendhal ne puisse restituer l'intensité de l'émoi italien? L'interprétation de Barthes n'est pas inintéressante : elle accuse la sensation du moment, l'intensité de l'effet qui paralyse l'écriture. L'écriture ne serait plus qu'un « gribouillis, un griffonnage (...) qui dit à la fois l'amour et l'impuissance à le dire, parce que cet amour suffoque par sa vivacité »²⁰³. L'Italie de Stendhal dans son journal est réduite à « (...) une sorte d'objet transitionnel dont le maniement, ludique, produit ces *squiggles* repérés par Winnicott et qui sont ici des journaux de voyageurs »²⁰⁴. Le journal serait donc le reste d'une sensation passée et le squelette d'une création à venir.

C'est l'excès d'amour qui rendrait le journal de Stendhal impropre à rendre l'émoi italien. S'il a pu « recueillir à chaud » l'émoi, l'ardeur de l'effet aurait brûlé les mots, et la brûlure aurait ruiné l'écriture : tout au plus, on y lirait un langage aphasique, « d'une sorte d'aphasie qui naît de l'excès d'amour. »²⁰⁵. Le journal ferait chuter le discours dans un trou du langage qui se paierait au niveau du texte par un affaissement de l'effet. Ce ne sera que dans l'après-coup de l'expérience — quand l'amour s'essoufflera un peu avec le temps — que le discours pourra se changer en récit. Ce ne

²⁰³ *ibid*, p. 361

²⁰⁴ *idem*

²⁰⁵ *ibid*, p. 361

sera que par le détour du mensonge, du mensonge romanesque, que l'effet de l'amour trouvera son expression. Le journal n'aura été qu'un ratage.

Le journal rate son effet d'après Barthes parce qu'il manque de distance; parce que les signes de l'affect sont trop gros. Voulant dire le vif du ressenti, ils deviennent insignifiants, justement parce qu'ils font trop « signe ». Et à force de pointer grossièrement la subjectivité, celle-ci devient caduque, ou du moins elle ne séduit pas Roland Barthes. On revient à la figure-mère du journal : son écriture est un fourre-tout imaginaire qui ne parvient jamais à maturité parce que son langage est brut, spontané. La spontanéité minerait l'expression de l'affect. Lorsque Barthes parle d'objet transitionnel, il convoque une perspective psychanalytique qui a vu dans le journal un « refuge matriciel »²⁰⁶. Le journal serait le ventre en gestation de l'écriture en vue d'une seconde naissance qui s'accomplirait par le détour du récit. Et si le journal arrive à sortir de la mère (celui de Kafka), ce n'est que pour rester buté à l'enfance. Il est un enfant au corps empoté, incapable de s'exprimer clairement; son langage est désarticulé, à peine balbutié. Mais le journal de Stendhal n'est même pas un enfant, c'est un enfant raté : un avorton. C'est le discours amoureux qui sape sa gestation parce que la passion qui le traverse le fait se buter au premier degré de l'expression.

Cette dialectique de l'amour extrême et de l'expression difficile, c'est un peu celle que connaît le petit enfant — encore *infans*, privé de langage adulte — lorsqu'il joue avec ce que Winnicott appelle un objet transitionnel; l'espace qui sépare et lie en même temps la mère et son bébé est l'espace même du jeu de l'enfant et du contre-jeu de la mère.²⁰⁷

²⁰⁶ « Écrire son journal c'est donc retrouver un asile de paix et d'intériorité, réintégrer ce paradis perdu du dedans (...), c'est l'intimité utérine et maternelle retrouvée. », Béatrice Didier, *Le journal intime*, Paris, P.U.F., 1976, p. 91.

²⁰⁷ Roland, Barthes, *Le bruissement de la langue*, opus cité, p. 361

Le journal qui prend en charge un discours amoureux est donc le produit d'un double ratage : parce qu'il est un journal et donc un discours balbutié; parce qu'il ne peut rendre l'effet de l'amour, l'amour étant hors-langage. Le journal amoureux n'est rien de plus qu'un enfantillage, du moins si on le prend tel quel, et qu'on ne le considère pas comme un espace transitionnel. Tel quel, le journal est un enfant raté qui refuse de vieillir.

Que le journal et le discours amoureux soient ramenés à l'enfance en dit long sur la critique portant sur la littérature produite par des femmes en général. Il suffit de laisser parler la langue : l'écriture des femmes serait un bavardage, un verbiage, un papotage, un babil —

Issu du plus passif et du plus visqueux, le mot (bavardage) n'a pu se dégrader. Il poisse. Gluant comme d'humides fonds de cour. (...) bien que de genre masculin, il désigne une activité éminemment féminine (...) Aux hommes — en sous-entendu — le privilège (...) de posséder et maîtriser la parole. Concise, laconique, ascétique, épurée des fluides et des humeurs. Parole sèche (...) coupé de l'émission de la voix.²⁰⁸

Le fait que les journaux amoureux soient écrits majoritairement par des femmes laisse sous-entendre un lieu commun intellectuel : l'écriture féminine est bon enfant, naïve, et donc inapte à s'autonomiser. Et n'est-ce pas d'après l'autonomie d'un texte que la critique juge de sa qualité littéraire?

Mais même si le journal qui soutient un discours amoureux est un enfant raté de la littérature, même s'il montre grossièrement son sexe féminin, il arrive à construire le lieu d'un fantasme qui « (...) n'est pas seulement une expérience passivement subie mais prend jusqu'à un certain point l'efficacité d'un acte. Mise en scène et mise en ordre qui pourraient se rattacher à l'essai de maîtrise de l'angoisse liée aux pulsions primitives

²⁰⁸ Suzanne Lamy, *Éloge du bavardage*, in Mailhot, Laurent et Melançon, Benoît, *Essais québécois 1837-1983. Anthologie littéraire*, Montréal, HMH, « Cahiers du Québec », 1984, p. 455

(...)»²⁰⁹. Et si, d'après la critique, seul le journal de Kafka fait exception et peut être sauvé de l'inessentiel par la tournure impersonnelle qu'il donne à son écriture, s'il arrive à racheter son égotisme et à apaiser la critique, le journal amoureux qui ne rachète pas son égotisme ne met-il pas en scène la passivité du *je* devant l'effet de la souffrance, devant l'impuissance des mots à dire la douleur d'amour? Il semble que ce soit justement cette passivité qui ait donné en littérature la fictionnalisation de l'absence. Le journal amoureux serait ce sanatorium fictif de l'absence, difficilement habitable, qui tenterait de soutenir la détresse originaire de l'*infans* devant l'angoisse de la séparation. Il porterait, sans le savoir, l'énigme du deuil et de l'écriture : comment survit-on aux manques d'amour, à l'absence, à l'abandon? Et comment l'écriture pourrait-elle suffire à tout ça?

²⁰⁹ Michel de M'Uzan, opus cité, p. 9

Conclusion

Le lieu du journal s'est déplacé au cours de ce travail. Il a d'abord été le refuge physique fantasmé du *je* contre l'angoisse de mort. Mais le refuge s'est rapidement défait sous la pression du corps réel qui ne pourra jamais trouver dans le papier un lit où coucher son corps. Le lieu du journal serait toujours un peu décevant : créé par une suite de déplacements, de déceptions et de séparations, il marquerait le délaissement du corps produit par le passage à l'écriture.

Pourtant, le fantasme du corps réel ne sera pas abandonné. Il laisse ses traces partout dans l'écriture du journal amoureux, menant jusqu'à son point le plus extrême la confusion entre le narrateur et l'auteur. C'est la voix du *je* qui crée cette poussée référentielle; qui, voulant mimer son propre égarement, cherche à déborder l'espace de son discours. Mais il ne peut s'agir que d'un égarement truqué, puisque toute la scène du journal amoureux revient toujours au même lieu du fantasme, concentrant l'écriture en un seul point de souffrance. L'égarement aurait été l'effet d'un aveuglement; or, l'amoureux n'est pas aveugle, dira Barthes, « [au] contraire, il a une puissance de déchiffrement incroyable, qui tient à l'élément paranoïaque qui est dans tout amoureux. (...) [II] ne sait pas où ni comment arrêter les signes. Il déchiffre parfaitement, mais il ne sait pas s'arrêter sur une certitude de déchiffrement »²¹⁰. La tromperie d'amour finit par devenir une tromperie du langage, un trompe-l'œil où on ne saurait dire si, sous l'effet de l'amour, la voix est tyrannique ou misérable. Mais pourquoi alors le *je* cherche-t-il à habiter un lieu d'écriture aussi délaissé, aussi dédaigné que le journal? Son espace ne peut offrir rien de plus au *je* amoureux qu'une syntaxe démunie. Pourtant, à force d'être refoulée, la syntaxe du journal a fini par créer son propre terrain ambigu : zone de

²¹⁰ Roland Barthes, *Le grain de la voix*, opus cité, p. 320

combat où se débattre dans l'angoisse de la perte amoureuse, caverne obscure où se réfugier dans le délaissement. Parlant de la syntaxe cassée des *Fragments*, Barthes dira qu'elle « (...) est une arme à double tranchant parce qu'elle peut être aussi un instrument d'oppression (...) mais quand le sujet est très démuni, très offert, très seul, la syntaxe le protège »²¹¹.

Mais qui peut lire cette syntaxe cassée, qui peut la recueillir? Le théâtre du journal veut montrer l'intensité de la souffrance, veut l'imager pour la montrer²¹² — mais à qui? Qui peut l'entendre? Qui est cette adresse fantasmée? Une autre voix avec qui fusionner pour qu'il n'y ait plus ni question, ni réponse, seulement un seul appel confondu « (...) lancé dans le gouffre »²¹³. La syntaxe rompue du journal laisse d'ailleurs la parole à compléter : l'écriture en morceaux force le lecteur à répondre, à se révéler. À se trouver dans le même lieu que le *je*. Là serait le lieu fantasmé du journal : le *je* et le lecteur habitant le même espace au même moment. Mais pouvons-nous vraiment répondre à l'appel de la voix? Si le *je* nous laisse informe, il nous force paradoxalement à suivre le déboîtement de sa syntaxe, à nous identifier à lui. Il nous retire toute possibilité de réplique, parce qu'il ne tolère ni le délai de temps, ni la séparation de lieu. Nous sommes contraints à ravalier notre langue. Nous sommes encerclés par le fil du discours, assujettis au rôle d'Écho, obligés à répéter pour que la voix puisse retrouver, dans le fantasme de l'écoute, « (...) le ventre de son oreille »²¹⁴. Les fragments du journal ressembleraient à des lambeaux de chair arrachés au ventre

²¹¹ *ibid*, p. 306

²¹² Sur la métaphore théâtrale, Pierre Fédida cite Ludwig Biswanger dans *Le cas de Suzanne Urban* : « (...) elle [la métaphore théâtrale] veut que les autres, le monde d'autrui, puissent se faire une image de la torture et de la misère qu'elle subit », in Pierre Fédida, opus cité, p. 311

²¹³ Marguerite Duras, *Le navire night*, opus cité, p. 37

²¹⁴ Pierre Fédida, opus cité, p. 53

fantasmé de l'écoute fusionnelle. Leur inachèvement créerait l'ambiguïté référentielle du *je* de la voix et du *tu* de l'adresse — et ce jeu d'ambiguïté permettrait deux échappées fictives : sortir la voix de son discours, ou rentrer le lecteur dans le lieu clos du journal.

Les trois lieux fantasmés du journal amoureux (lieu du corps, de la voix, de la peau pour deux) sont-ils habitables — par la voix, par nous? Comment un espace pourrait-il être habité lorsqu'il n'y a plus de place? Lorsque toute la scène est déjà occupée par d'autres scènes originaires? Le sens actif d'habiter ne tiendrait plus dans la représentation du journal amoureux. L'écriture ne pourrait être un lieu à habiter, mais quelque chose qui habiterait le *je* de l'écriture. Enfin, la question de départ s'est transformée de lieu en lieu : elle a pris une voix passive, passant du « comment habiter un texte dans la souffrance de l'abandon » à « comment se laisser habiter par lui ». L'effet de passivité rattaché au journal amoureux serait produit par un jeu complexe de trois identifications renvoyant aux trois chapitres de ce mémoire. Il y aurait d'abord le *je* de l'écriture qui s'identifierait si étroitement à l'auteur que l'on en arriverait à prendre le *je* pour un corps — l'écriture de ce mémoire a glissé plus d'une fois dans cette confusion. Ensuite, il y aurait la voix amoureuse qui voudrait s'identifier à l'absent au point de se confondre avec lui. C'est toute la question de la passivité féminine. Si les trois journaux du corpus ont été écrits par des femmes, cette passivité ne peut se révéler qu'un truquage de voix, un trafic de signes pour que le *je* puisse prendre dans l'écriture un rôle passif. Ainsi, le *je* des *Fragments* me semble aussi passif que celui des journaux du corpus. Cette passivité est bien souvent une tactique pour faire ressortir la solitude de la voix amoureuse — parce que la passivité est devenue une zone d'exclus, et que les

amoureux, délaissés par les discours, peuvent y trouver un nid pour exagérer leur abandon.

Enfin, la troisième identification à l'œuvre dans le journal serait celle de l'adresse. Adresse anonyme, non identifiée, figure flottante qui n'est pas moins ce qui permet au journal amoureux de s'écrire. Ce lieu d'identification serait incertain; il ferait de l'écriture un lieu où le moindre écart serait interprété comme un abandon d'amour, menaçant de déchaîner la violence de la séparation. C'est ainsi qu'il nous tiendrait enserré contre lui, nous réduisant à une peau imaginaire capable de contenir l'angoisse du délaissement. Pouvons-nous être ce refuge à habiter? Les trois journaux et les *Fragments* ont permis de voir le risque de ce lieu ambivalent, de cette zone d'adresse où les effets de l'amour sont projetés sur nous; où notre *fading* de voix risque d'absorber la voix du journal dans le lieu de son fantasme. Mais ces écrits ont également montré que les mouvements de fusion-détachement envers l'adresse arrivent quelquefois à créer un ventre imaginaire pour produire le deuil.

Il y aurait une autre identification dont le journal amoureux serait le lieu — la mienne. Je me révolte, à cette phrase de Barthes, de ce que « (...) n'importe quelle personne (ou n'importe quel personnage) (...) occupe dans la structure amoureuse la même position que lui »²¹⁵. Il prétend que j'occupe — ou ai déjà occupé — la même position que lui. Que je suis, moi, cette surface d'identification. Si j'accepte de l'être pour Barthes, je voudrais être la toute-désignée. Moi aussi je suis dans une zone risquée : mon lieu de lecture risque de déborder. Je risque de me confondre passivement avec la voix du discours amoureux.

²¹⁵ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, opus cité, p. 153

Je ne suis pas sortie de cette confusion en écrivant ce mémoire. Elle m'a guettée; je suis passée sans arrêt du narrateur à l'auteur; j'ai dû résister au désir de glisser sous le *je des Fragments*. Parce que Barthes aura été pour moi cette chambre d'échos pour ma pensée. Il a produit en moi le jeu sans fin des identifications. Il m'a coincée dans sa voix. Je suis devenue cette surface molle subissant les contrecoups de la passivité d'écoute à laquelle le discours amoureux voulait me soumettre. Je suis cernée dans cette chambre d'échos. Comment en sortir? Comment crever ce ventre d'écriture dans lequel je me débats pour faire surgir ma voix?

D'ailleurs, je dois reconnaître l'état d'aveuglement auquel le texte de Barthes m'a soumise; l'étrange contradiction de m'être laissée inspirer par un auteur qui dit n'avoir jamais tenu de journal : « Je n'ai jamais tenu de journal — ou plutôt je n'ai jamais su si je devais en tenir un. Parfois je commence, et puis, très vite, je lâche — et cependant, plus tard, je recommence. (...) [Je] crois pouvoir diagnostiquer cette "maladie" du journal : un doute insoluble sur la valeur de ce qu'on y écrit »²¹⁶.

Ce doute sur la valeur du journal ne trahit-il pas l'angoisse de ne pas être reçu(e)? La peur de devoir être recalé(e) dans le lieu de son écriture? La feinte du journal consiste à faire croire qu'on n'a pas besoin d'adresse pour pouvoir tromper cette peur. Et aussi, puisque le *je* n'a pas d'adresse, il semble rejeter la valeur que nous pourrions lui accorder. Peut-être que dans la phrase de Barthes se lit la peur de ne pas être entendu. Je lis aussi la mienne : pourquoi avoir écrit sur le journal? Peut-être pour jouer de l'ambivalence de l'adresse qui est à l'œuvre dans le journal amoureux: ne pas adresser mon écriture pour ne pas en être abandonnée.

²¹⁶ *ibid*, p. 423

Je m'interroge sur la valeur de cette voix passive qui est la mienne dans ce mémoire. Que vaut un résidu de lecture? Quelle est la valeur d'un texte agi par un autre? Que vaut mon texte? J'entends la voix de Barthes retentir partout. Elle retentit si fortement que mon écriture en serait le résidu, l'écoulement de sa voix dans la mienne. Combien de fois ai-je dû résister au besoin de faire de mon texte une longue citation? Et par combien de marques mon crayon a-t-il tenté de déchirer le papier pour s'approprier ces morceaux d'écriture, ces *Fragments* que je m'imaginai laissés là pour moi?

Tout venait du désir de tout confondre. De tout ramener à une seule phrase. De m'arrêter à celle-là : « Le *fading* de l'objet aimé, c'est le retour terrifiant de la Mauvaise Mère, le retrait inexplicable d'amour, le délaissement bien connu des Mystiques : Dieu existe, la Mère est présente, mais *ils n'aiment plus*. Je ne suis pas détruit, mais *laissé là*, comme un déchet »²¹⁷. Mon mémoire porte la trace de la violence qu'il m'a fallu pour sortir de la passivité à laquelle me soumet cette phrase.

Quelle valeur donnée à ce rapport amoureux que j'ai entretenu avec l'écriture de Barthes? À cette triste exclusion que je ressentais parfois à l'idée que ce discours n'était pas écrit pour moi? À ces petites scènes de jalousie que je lui faisais dans ma tête lorsque je n'étais pas d'accord avec lui? Lorsque je me sentais abandonnée, trahie par son écriture?

Peut-être que ce résidu de lecture, cette voix passive qui a écrit ce mémoire serait le signe qu'il ne vaudrait rien en-dehors de l'échange dans lequel j'ai cherché à l'inscrire. Si l'oreille absolue que je retrouve dans l'écriture de Barthes m'a fait perdre le

²¹⁷ *ibid*, p. 130

lieu délimité de mon écriture, elle a peut-être aussi « délié ma parole »²¹⁸. Elle m'a peut-être forcée, tel un deuil, à reconnaître la triste distance qui nous sépare.

²¹⁸ Pierre Fédida, opus cité, p. 274

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres à l'étude

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, collection « Tel Quel », 1977.

DURAS, Marguerite, *La douleur*, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.

ERNAUX, Annie, *Se perdre*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001.

POZZI, Catherine, *Journal 1913-1934*, Paris, Ramsay, 1987.

Autres oeuvres des auteurs à l'étude

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Essais critiques IV, Seuil, « Points », 1984.

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, « Points », 1973.

BARTHES, Roland, *Le grain de la voix*, Paris, Seuil, « Points », 1981.

DURAS, Marguerite, *Le navire night*, Paris, Gallimard, « Folio », 1986.

ERNAUX, Annie, *Passion simple*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991.

ERNAUX, Annie, *La honte*, Paris, Gallimard, « Folio », 1997.

ERNAUX, Annie, *Une Femme*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987.

Oeuvres de fiction secondaires

COCTEAU, Jean, *La voix humaine*, Paris, Stock, 2002.

KAFKA, Franz, *Lettre au père*, Paris, Gallimard, « Folio », 1953.

KAFKA, Franz, *Journal*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1954.

MAVRIKAKIS, Catherine, *Deuils cannibales et mélancoliques*, Laval, Éditions Trois, 2000.

PAVESE, Cesare, *Le métier de vivre*, Paris, Gallimard, « Folio », 1958.

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1954.

Sur la psychanalyse

ANZIEU, Didier, *Créer, Détruire*, Paris, Dunod, Collection « psychismes », 1996.

CHABERT, Catherine, *Féminin mélancolique*, Paris, P.U.F., « Petite bibliothèque de psychanalyse », 2003.

COLLECTIF, *La plainte, Nouvelle revue de psychanalyse*, numéro 47, Paris, Gallimard, 1993.

DELAROCHE, Patrick, *La peur de guérir. Les résistances à la psychanalyse*, Paris, Albin Michel, 2003.

ANZIEU, Didier, *Une peau pour les pensées*, Paris, Clancier-Guenaud, 1986.

FEDIDA, Pierre, *L'absence*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », no 6, 1979.

FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1968.

GREEN, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, collection « critique », Paris, Éditions de Minuit, 1983.

GRIMALDI, Nicolas, *Le désir et le temps*, Paris, P.U.F, 1971.

HAREL, Simon, *La démesure de la voix, parole et récit en psychanalyse*, Montréal, Liber, 2001.

KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987.

M'UZAN, Michel de, *De l'art à la mort : Itinéraire*, Paris, Gallimard, 1977.

VASSE, Denis, *Le poids du réel, la souffrance*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

Sur le journal

BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

COLLECTIF, *Le journal et ses formes littéraires : actes du colloque de septembre 1975*, Genève, Droz, 1975.

DIDIER, Béatrice, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

GIRARD, Alain, *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

HUTTON, Margaret-Anne, "French Fiction in the 1990's" in *Nottingham French Studies*, 2002, 41(1): 105 p.

IONESCU, Mariana, « Journal du dehors de Annie Ernaux : je est un autre » in *The French Review*, 2001, 74(5), 934-943, 870 (11 p.).

VON DER HEYDEN-RYNSCH, *Écrire la vie : Trois siècles de journaux intimes féminins*, traduit de l'allemand par Philippe Giraudon, Paris, Gallimard, 1997.

Œuvres complémentaires

BACHOLLE-BOSKOVIC, Michele, « Confessions d'une femme pudique : Annie Ernaux » in *French Forum*, 2003 Winter, 28(1) : 91-109.

BACHOLLE, Michelle, « Annie Ernaux : lieux communs et lieu(x) de vérité » in *LittéRéalité*, 1995, 7(1-2) : 29-40.

BAISNEE, Valérie, « Porteuse de vie des autres: Ernaux's « Journal du dehors » as Anti-Diary » in *Women in French Studies*, 2002, 10: 177-187.

BAJOMÉE, Danielle, *Duras ou la douleur*, coll. *Culture et communication. Série Littérature*, Bruxelles, Boeck-Wesmael, 1989.

BOEHRINGER, Monika, *Donner la vie, donner la mort : L'amer écrite chez Simone de Beauvoir et Annie Ernaux* in *Dalhousie French Studies*, 2003 Fall; 64 (Special issue), 17-24.

BRÈS, Yvon, *La souffrance et le tragique: essais sur le judéo-christianisme, les tragiques, Platon et Freud*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

BUYTENDIJK, F.J.J., *De la douleur*, traduit de l'allemand par A. Reiss, Paris, Presses Universitaires de France, 1951.

CAROTENUTO, Aldo, *Eros and Pathos : States of Love and Suffering*, Toronto, Inner City Books, 1989.

ERNAUX, A., VILAIN, P, « Annie Ernaux ou l'autobiographie en question. Entretien réalisé par Philippe Vilain » in *Roman 20-50*, 1997 (24) : 141-147.

ERNAUX, Annie, « Vivre pour se raconter, se raconter pour vivre; Récits de vie et histoire sociale : quelle historicité? » in *Revue internationale de psychosociologie*, 2000, 6(14) : 215-225, 244, 248 (13 p.).

FAU-C, « Le problème du langage chez Annie Ernaux » in *The French Review*, 1995, 68(3) : 501-512.

FELMAN, Shoshana, LAUB, Dori, *Testimony : Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge, 1992.

FORT, Pierre-Louis, « Entretien avec Annie Ernaux » in *The French Review*, 2003, 76(5) : 896, 984-994 (11 p.).

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

HAVERCROFT, Barbara, *Autobiographie et agentivité au féminin dans « Je ne suis pas sortie de ma nuit » d'Annie Ernaux* in Lequin, Lucie (édition et intro.); Mavrikakis, Catherine (édition et intro.); *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, Harmattan, 2001.

HUFFMAN, Laura-Leavitt, *True Stories: Locating realism in the autobiographical intertextuality of M. Duras and A. Ernaux* in Dissertation Abstracts International, section A: The Humanities and Social Sciences, 2002 July, 63(1): 204 DAI No: DA 304025. Degree Granting Institution, Los Angeles, U. of California, 2002.

KIMMINICH, Eva, *Macht und Magie der Worte : Zur Funktion des Schreibens im Werk Annie Ernaux* in Ashalt, Wolfgang, *Intertextualität und Subversität, Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich*, Heidelberg, Carl, Winter Universitätsverlag, 1994.

KIERKEGAARD, Soren, *Le concept de l'angoisse*, Paris, Gallimard, 1935.

LAMY, Suzanne, *Éloge du bavardage*, in Mailhot, Laurent et Benoît Melançon, *Essais québécois 1837-1983. Anthologie littéraire*, Montréal H.M.H., « Cahiers du Québec », 1984.

LEE CARRELL, Susan, *Le soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, Paris, Jean-Michel Place, 1982.

MARSON, Susan, "Women on Women and the Middle Man: Narrative Structures in Duras and Ernaux" in *French Forum*, 2001 Winter, 26(1): 67-82.

MCILVANNEY, S., « Annie Ernaux : un écrivain dans la tradition du réalisme » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1998, 98(2) : 247-266, 352 (21p.).

MCILVANNEY, S., "Recuperating Romance : Literary Paradigms in the works of Annie Ernaux" in *Forum for Modern Language Studies*, 1996 July, 32(3) : 240-250.

OLIVER, Annie, « Écritures de femmes et autobiographie: « La Place » de Annie Ernaux » in *Studi-Francesi*, 2002 May-August; 46(2(137)) : 391-407.

ROMANOWSKI, Sylvie, « Passion simple d'Annie Ernaux : le trajet d'une féministe » in *French Forum*, 2002 Fall, 27(3) : 99-114.

SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Bernard Grasset, 1985.

SCHARF, Christian, *Geschichte des Essays : von Montaigne bis Adorno*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1999.

SHERINGHAM, Michael, "Cultural Memory and the Everyday" in *Journal of Romance Studies*, 2003 Spring, 3(1): 45-57.

SLOTERDIJK, Peter, *Règles pour le parc humain*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 2000.

THOMAS, Chantal, *Souffrir*, Paris, Payot, 2004.

TONDEUR, Claire-Lise, *Écrire "La Honte" (A. Ernaux)* in Bishop, Michael (éd.); Elson, Christopher (éd.), *French Prose in 2000*, Amsterdam, Rodopi, 2002.

TONDEUR, Claire-Lise, « Le Passé : point focal du présent dans l'œuvre d'Annie Ernaux » in *Women in French Studies*, 1995 Fall, 3 : 123-137.

TONDEUR, Claire-Lise, « Relation mère-fille chez Annie Ernaux » in *RLA: Romance Languages Annual*, 1995, 7:173-179.

VITI, Élisabeth-Richardson, "Simone de Beauvoir and Annie Ernaux : Love with a Perfect Stranger" in *Simone de Beauvoir Studies*, 2002-2003, 19: 49-56.

