Comptes rendus bibliographiques

Autor(en): **Frey, Daniel / Guisan, Gilbert / Chanel, Françoise**

Objekttyp: **BookReview**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **8 (1965)**

Heft 1

PDF erstellt am: **31.05.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

COMPTES RENDUS BIBLIOGRAPHIQUES

Erwin ARNDT : *Deutsche Verslehre. Ein Abriss,* Volk und Wissen Volkseigener Verlag, Berlin 1962, 143 pp.

Ce petit manuel est le premier ouvrage spécialisé de l'Allemagne de l'Est, traitant de la métrique allemande, de ses ascendances historiques et de ses rapports avec les lois et les problèmes fondamentaux de la versification. Si un tel ouvrage était devenu une nécessité pour les germanistes et les maîtres de la RDA, il prête néanmoins, chez nous aussi, à réflexion et mérite une attention soutenue, en dépit de certaines imperfections.

Introduit par des considérations historiques, linguistiques et bibliographiques, le « Précis de Versification » se divise en deux grandes parties. Le chapitre consacré aux fondements de la métrique définit la matière du vers et les éléments qui sont liés à la prosodie allemande : le mètre, l'accent, la mesure, la levée, la cadence, les articulations, la rime, etc. Dans la seconde grande partie, Erwin Arndt s'attache aux différentes formes métriques connues en Allemagne, partant du vers à allitération (Stabreimvers, IXe siècle) et aboutissant aux vers libres modernes, en passant par les formes empruntées soit aux anciens, soit aux patrimoines poétiques étrangers (les strophes saphiques ou le madrigal). Enfin l'ouvrage est couronné par un trop bref résumé des développements historiques des formes, par un solide commentaire bibliographique et par un index des notions et des termes utilisés, qui renvoie le lecteur aux pages qui l'intéressent.

Il s'agit ici bien entendu d'un « Précis » ou d'un « Abrégé » de métrique allemande. On ne saurait le mettre sur un pied d'égalité avec les ouvrages de base qui font autorité dans ce domaine, et dont Erwin Arndt se réclame d'ailleurs. Le lecteur n'y trouvera que peu de nouveautés sur le plan de la philologie pure, mais pourra cependant considérer avec intérêt dans quelle mesure l'auteur accorde ses faveurs, ici aux thèses d'un Andreas Heusler, qui répond à des questions d'histoire en se limitant à l'étude du rythme, là à l'analyse des sons de Franz Saran.

Cette *Verslehre* est intéressante par le point de vue de son auteur qui met résolument l'accent sur l'aspect objectif et historique du vers. La forme, selon lui, est autant déterminée par le contenu que celui-ci par celle-là. Considérant de près un « Lied », Erwin Arndt relève que la plupart des « Lieder » ont un fond semblable et recèlent en commun un motif unique : celui de la séparation. Un contenu a donc fait naître une forme déterminée. Puis, prenant l'exemple du sonnet, il montre qu'on ne peut pas expliquer la construction d'un tel poème d'une manière purement logique, car le sonnet ne s'accommode pas de n'importe quelle matière

ou climat poétique; qu'il est par conséquent nécessaire d'étudier le développement historique de cette forme. Ainsi, pour toute forme métrique, deux facteurs sont essentiels: d'une part le côté subjectif et stylistique du vers, conditionné par la personnalité du poète et par un contenu unique et précis, d'autre part l'aspect objectif et historique. Une œuvre d'art forme un tout dialectique. Le développement des formes s'accompagne obligatoirement d'un développement de la pensée et de l'histoire.

Mais le grand attrait de l'ouvrage en question se révèle surtout sur le plan pratique et didactique. Clarté, concision, précision, tels sont les mérites de cette *Verslehre*. Le germaniste n'a pas toujours le temps, voire même l'envie, s'il n'est pas un spécialiste de la question, de lire les longues pages des ouvrages d'érudition comme les trois tomes de la *Deutsche Versgeschichte* de Heusler. D'autre part, les spécialistes de la métrique utilisent souvent des termes périmés ou vieillis, et les différentes écoles ne s'en tiennent souvent pas toutes à la même nomenclature. Erwin Arndt a tenté de mettre provisoirement de l'ordre dans le fatras d'une terminologie mal définie et de fixer des notions élémentaires, en attendant la parution d'une étude détaillée et nouvelle de la versification allemande. Ce désir de clarté et d'efficacité a conduit l'auteur, conscient du danger qu'il court, à schématiser, alors qu'il aurait dû développer, à affirmer, là où les questions ne sont pas toutes résolues. Mais le but du manuel a été de donner au maître et à l'étudiant un guide pratique.

La présentation du texte déjà se distingue par une ordonnance claire de la matière. Les exemples et les schémas métriques sont isolés, les alinéas et les chapitres sont nombreux et bien marqués, et surtout on y rencontre des paragraphes imprimés en italique qui, en dépit de leur ton didactique, énoncent des règles précises ou des idées importantes.

Il n'est pas vain de résumer l'essentiel de certaines thèses que l'auteur soutient ici avec une fermeté digne d'intérêt. On rencontre, par exemple, dans des ouvrages spécialisés ou dans des critiques, des termes de métrique ancienne, comme « Jambus » et « Trochäus », pour n'en citer que deux. Or Erwin Arndt renonce catégoriquement à étudier la métrique allemande sous l'angle des pieds de vers et de leur désinence archaïque. Il ne peut naître que de la confusion d'une telle manière de procéder. Si les Latins et les Grecs désignaient par les pieds la longueur ou la brièveté des syllabes, c'est-à-dire surtout la durée, le Germain a besoin avant toute autre chose d'accents. Il n'y a pas en versification allemande de trochée, ni de ïambe, ni de dactyle, etc., au sens propre de ces termes. Seule la mesure du vers doit être retenue comme matériau de base. S'étant ainsi considérablement simplifié la tâche et ayant clarifié le problème, l'auteur ne garde les termes de ïambique et trochaïque que pour désigner un vers commençant par une syllabe respectivement non accentuée — si l'on préfère par une levée (Auftakt) comme dans le vers

« Es war ein König in Thule » —

ou accentuée :

« Herz, mein Herz, was soll das geben ».

Mais il faut préciser cette notion de mesure du vers.

La *Deutsche Verslehre* d'Erwin Arndt accorde une très large importance à l'expression orale des groupes de mots ou de la phrase. Les « Sprechglieder » sont les fondements de la prosodie. De même que la rime écrite de deux mots qui ne se terminent pas de façon pareille (Wort - Bord) demeure théorique tant qu'on ne

la fait pas sonner, de même la mesure du vers reste une notion abstraite, si elle n'est pas vivifiée par la mesure concrète de l'expression orale. Lire le vers selon sa mesure écrite uniquement aboutit à une récitation académique, lire la strophe selon son unité orale et son sens (sans d'ailleurs perdre de vue le schéma métrique et faire des vers de la prose rythmée) redonne à la langue sa beauté primitive.

Si le présent compte rendu se permet d'insister sur des notions qui peuvent paraître simples à tout spécialiste, c'est pour tenter de souligner l'importance pratique que ces remarques peuvent avoir aux yeux de l'étudiant germaniste, du maître d'allemand ou de quiconque est appelé à dire des textes de poésie allemande. Et non seulement de poésie mais aussi de prose. Le maître qui aborde avec ses élèves une nouvelle d'Eichendorff ou la lecture d'un texte de Thomas Mann pourra trouver ici quelques renseignements utiles sur l'accentuation, la durée des syllabes, l'intonation, le mouvement de la phrase et comprendre surtout ce principe fondamental que l'unité métrique (Verstakt) et l'unité orale (Sprechtakt) ne se recouvrent pas, mais seulement leurs accents.

Enfin, quelque pertinentes que puissent être les remarques que présente l'ouvrage à propos du développement historique des formes, montrant, par exemple, qu'avec Lessing le Trauerspiel bourgeois a renoncé au vers mesuré pour permettre une plus libre effusion des sentiments, et que l'alexandrin, à l'époque classique, par la nature même de sa forme à deux hémistiches égaux, était particulièrement propre à faire surgir les contrastes de la réalité et de l'idéal dans une société où l'individu, brimé par le pouvoir absolu des souverains, cherchait un asile dans un monde spirituel, quelque intéressantes que soient ces considérations terminales, on regrette leur brièveté. Et de l'avis même de l'auteur, plus exactement du collectif d'auteurs dirigés par Erwin Arndt, il y a, à ce sujet, une longue étude à entreprendre.

Daniel Frey.

Heinrich LAUSBERG : *Elemente der literarischen Rhetorik,* Max Hueber Verlag, Münich, 1963, 170 pp.

Le professeur Heinrich Lausberg est un romaniste et un philologue distingué, qui a acquis ses connaissances théoriques au cours de longues années de recherches et une expérience pratique depuis dix ans qu'il enseigne aux universités de Bonn et de Münster. Son nom s'inscrit aujourd'hui directement après ceux d'Auerbach et de Curtius.

Comme son titre l'indique, le petit volume de H. Lausberg, né des besoins de son enseignement, ne présente pas une étude exhaustive de la rhétorique littéraire mais des éléments de cette discipline, en fait le condensé de l'œuvre plus détaillée que l'auteur a publiée dans les deux volumes du « Handbuch der literarischen Rhetorik » (Münich 1960, env. 1000 pp.). D'ailleurs le sous-titre mentionne bien qu'il s'agit d'une *Introduction : Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie.*

La rhétorique littéraire dispose d'un vocabulaire technique aussi bien établi que la grammaire. Si celle-ci parle d'*accusatif* ou d'*apposition,* celle-là utilise des concepts comme *anaphore* ou *allégorie.* Et dans la terminologie abondante, dont se sert la rhétorique, l'auteur se propose de mettre de l'ordre. Il ne prétend nullement aborder la connaissance de l'être des mots. Il veut seulement orienter

l'étudiant, par un travail d'approche, sur le matériel des formes traditionnelles de l'art de penser et de dire (op. cit. p. 11). Et si l'on considère que ces formes sont les « outils » que les poètes ou les orateurs utilisent, librement mais sans arbitraire, pour traduire leurs intentions, le manuel de H. Lausberg se veut être « une caisse à outils » pour guider les philologues en herbe (p. 17).

Sa présentation accuse les traits, rébarbatifs au premier abord, d'une classification systématique, où la rigueur est poussée à l'extrême de la précision et où, selon les principes de l'analyse déductive, chaque partie se divise en chapitres, puis en sous-chapitres, eux-mêmes divisés en sections, en paragraphes puis en sous-divisions avec chiffres et lettres. C'est également pour répondre à un besoin de clarté et faire du manuel un ouvrage de compulsion, qu'aucun concept n'est jamais utilisé ou réutilisé sans que suive le numéro du paragraphe qui en explique le sens. Car l'auteur emploie les termes de la rhétorique scolastique latine, auxquels viennent s'ajouter, dans les définitions, leurs équivalents grecs, français, voire allemands, anglais, italiens et espagnols.

La première partie donne un aperçu du système de la rhétorique scolastique traditionnelle. Elle précise la notion de discours, de sa composition et plus précisément la notion de plaidoyer, forme de discours à but utilitaire *(Gebrauchsrede)* qu'étudiaient, pour leur formation, les avocats et les politiciens d'autrefois.

La deuxième partie est consacrée à la *dispositio,* c'est-à-dire au choix et à l'ordonnance des idées, des mots et des figures rhétoriques mises au service de l'orateur pour un exposé.

L'*elocutio,* qui forme la plus longue partie de l'ouvrage, introduit le lecteur dans le monde de l'expression orale des idées, où doivent être sauvegardées la pureté, l'intelligibilité et la beauté du discours. Cette dernière qualité *(ornatus)* n'est pas nécessaire, elle est un luxe et néanmoins H. Lausberg y consacre plus de la moitié de son livre. C'est là véritablement que l'on entre en contact avec les ornements de la rhétorique, qui peuvent être mots *(synonime, métonymie, litote,* etc.) ou figures *(gradation, anastrophe, épiphrase,* etc.). Il est intéressant de relever succinctement, entre d'autres exemples, cette distinction faite entre la *comparaison,* la *métaphore* et l'*allégorie.* H. Lausberg parle de *comparaison (similitudo)* lorsque l'on se trouve en présence de la pensée propre *(der eigentliche Gedanke)* à exprimer et de son image : (« Achille se battait comme un lion »). Il y a *métaphore,* par contre, lorsque l'objet auquel on pense est laissé de côté ou, à la rigueur, signalé brièvement : (« Achille était un lion dans la bataille »). L'*allégorie,* dont l'une des variantes est la *personnification,* est une *métaphore* élargie à une pensée plus complexe et à un plus large champ d'images. Elle peut devenir *symbole* ou *allégorie symbolique* lorsque l'on admet une participation réelle (et non seulement pensée) entre l'objet à qualifier et elle-même. (Il faut pour cela, dans l'exemple qui précède, considérer qu'Achille a véritablement une nature de lion, p. 79.) Mais l'auteur ne cache pas que les limites entre ces notions sont mouvantes.

L'ouvrage se termine par la nomenclature très brève des exercices à entreprendre pour parfaire l'art de la rhétorique, et par un lexique détaillé de tous les termes grecs, latins et allemands utilisés.

Le travail de H. Lausberg se réclame d'une conception aristotélicienne, scolastique ou même juridique de l'art. A maintes reprises l'auteur prend en exemples les discours cicéroniens ou distingue les différents genres d'une matière selon les *genera* établis par Aristote. Un discours se voit comparé à une table de fête, autour de laquelle on déguste tour à tour les mets et les propos. Cela revient à dire que forme et fond sont traditionnellement distincts l'un de

l'autre : « Les formes rhétoriques ne sont que des *formes* qui doivent être remplies par des contenus » (p. 16).

Malgré cette précision, le lecteur moderne veillera dans le foisonnement des termes et des figures à ne pas confondre le but et les moyens, car il est parfois à craindre que cette terminologie, par son abondance même, étouffe sa fonction première et devienne clé ou élément constructif de la pensée. L'ouvrage doit demeurer un instrument d'analyse formelle et non de sens.

Pour en revenir à la distinction entre la forme et le fond, on peut se poser une question plus grave : admettre cette distinction, souvent soulignée par l'auteur, n'est-ce pas fermer la porte à l'exégèse de la littérature moderne qui ne la fait souvent plus ? L'étude de la rhétorique classique ne devrait-elle pas, en tant que telle, se tourner vers la nôtre et l'éclairer même indirectement ? Ce n'est pas le propos de l'ouvrage en question qui ne nous en offre aucune possibilité. A part une ou deux citations empruntées à Camus et à Anouilh, la liste des auteurs cités en exemple s'arrête au début du XIXe siècle. Et l'on découvre dans un chapitre consacré aux figures des adjonctions sémantiques une courte phrase, prenant la poésie moderne à partie, qui laisse songeur : l'adjonction de pensées disparates et sans rapport les unes avec les autres, écrit l'auteur en substance, est aussi une forme possible de figure rhétorique, « c'est ainsi dans la poésie moderne » (p. 126). Voilà clairement avoué que toute une partie de la littérature contemporaine (où les idées, même si elles ne peuvent être introduites dans les moules de la rhétorique classique, ne sont pas forcément sans rapport les unes avec les autres) n'offre aucune prise réelle au mode d'investigation du philologue allemand. On peut le regretter, car ainsi l'étude de l'ancien monde nous isole du nôtre alors qu'elle devrait nous en rapprocher.

Daniel Frey.

Lettres portugaises, Valentins et autres œuvres de Guilleragues, édition par F. Deloffre et J. Rougeot, Garnier, Paris 1962, 296 p.

Pendant longtemps les *Lettres portugaises* ont été considérées comme authentiques, produit d'une passion désolée qui aurait eu la chance de disposer d'un moyen d'expression digne de la qualité d'âme de celle qui en fut la victime. Le mythe aujourd'hui n'est pas mort, et les *Lettres portugaises* doivent toujours une part de leur prestige au mystère de cette jeune religieuse arrachée à la paix du cloître et réduite au désespoir. La critique portugaise n'a-t-elle pas été jusqu'à retrouver son nom, Maria Ana Alcoforado, et celui de son séducteur, le chevalier de Chamilly ?

Cependant, dès 1926, le professeur F. C. Green, dans un article paru dans *The Modern Language Review,* considérait cette prétendue traduction de « cinq lettres ... écrites à un gentilhomme de qualité, qui servait en Portugal » comme une supercherie du libraire Barbin, en se fondant en particulier sur le texte du privilège d'impression qui annonce « un livre intitulé les Valentins, Lettres portugaises, Epigrammes et Madrigaux de Guilleragues ». Mais que peut un article de revue érudite contre une légende émouvante ?

En éditant les *Lettres portugaises* pour la collection des Classiques Garnier, F. Deloffre et J. Rougeot reprennent toute la question, qu'ils renouvellent par la

découverte de l'ouvrage des *Valentins* mentionné dans le Privilège relevé par F. C. Green, par des recherches sur la biographie de Guilleragues, leur auteur comme celui des *Lettres,* par une analyse enfin des sources, des thèmes, de la structure et du style des *Lettres* elles-mêmes — analyse exemplaire par ses qualités d'érudition, d'observation et de sensibilité.

Curieuse destinée que celle de ce Guilleragues, célébré par Boileau dans son *Epître* V :

Esprit né pour la cour, et maître en l'art de plaire...

Issu d'une famille parlementaire de Bordeaux, il semble s'orienter d'abord vers la magistrature, puisqu'il est premier président à la Cour des Aides de sa ville natale en 1660. Mais, dès la fin de 1667, il abandonne sa charge pour faire carrière à Paris, et sans doute une carrière littéraire. Lié avec Molière dès 1665 (par le Prince de Conti), il est le familier de Mme de Sablé, l'ami de Racine, bientôt celui de Boileau. C'est alors, en 1669, qu'il publie les *Valentins* et les *Lettres portugaises.* Mais c'est alors aussi que, devenant secrétaire ordinaire de la chambre et du cabinet du roi, l'homme de cour entre en concurrence avec l'homme de lettres, qu'il supplante bientôt. En 1677, Guilleragues quittera Paris pour Constantinople, où il est désigné comme ambassadeur et où il mourra en 1685.

Ainsi l'œuvre littéraire de Guilleragues se réduit-elle à deux ouvrages, qui sont d'ailleurs moins le fait d'un auteur que le produit d'une société et d'une culture, comme le montre excellemment M. Deloffre: les *Valentins,* « madrigaux épigrammatiques », procèdent de ces échanges de billets versifiés entre hommes et femmes, comme il se faisait dans les salons ; les *Lettres* répondent aux *Questions d'amour* qui se posaient dans l'entourage de Mme de Sablé et de La Rochefoucauld ; elles sont aussi reprises du thème de la femme abandonnée déjà traité dans *Don Juan* et dans *Andromaque* (le personnage d'Hermionne), reprise encore des thèmes (chantage au suicide, ordre sollicité de l'amant de mourir, recherche de l'humiliation dans le service, etc.) chers aux élégiaques latins (en particulier dans les *Héroïdes,* « bréviaire des lettres amoureuses de l'antiquité ») ; il n'est pas jusqu'à la construction de l'ouvrage qui ne corresponde à celle de la tragédie classique : première lettre = exposition ; deuxième lettre = hésitation entre « une lucidité amère et quelque reste d'espérance » ; troisième lettre = « délibération à la façon des stances cornéliennes » ; quatrième lettre = catastrophe imminente ; cinquième lettre = « purification des passions... le drame s'achève en s'éteignant ».

Toutefois, si la matière des *Lettres* est impersonnelle, le style est de ceux qui « donnent des charmes éternels » aux choses les plus communes. Maître de sa phrase jusqu'à la virtuosité, Guilleragues sait tirer parti de la rhétorique et s'en affranchir, traduire par un usage habile des mètres impairs et des mètres pairs les mouvements de l'âme, ses sursauts, ses élans, rendre par d'heureuses répétitions des effets d'obsession, surtout par des périodes « ouvertes » et par des liaisons thématiques (plutôt que logiques) créer cette impression de flux et de reflux correspondant aux alternatives de détresse et d'espoir. C'est là qu'est la réussite, là le chef-d'œuvre.

Remarquable par ses introductions, l'édition de MM. Deloffre et Rougeot l'est encore par l'importance de la documentation (illustrations, correspondance, pièces justificatives diverses) qui accompagne le texte des *Valentins* et des *Lettres.* S'y ajoute encore un glossaire. Comme la plupart des textes récemment réédités dans la collection des Classiques Garnier, cette édition des *Lettres portugaises* est, tant pour le plaisir du lecteur que pour la curiosité de l'historien, de premier ordre.

Gilbert Guisan.

Alain GIRARD : *Le journal intime et la notion de personne,* Presses universitaires de France, Paris 1963, 638 pp.

Quand est né le journal intime ? Quelles circonstances ont poussé des hommes à se pencher sur eux-mêmes pour s'observer et tenter de se comprendre ? Qui sont les intimistes, quel sentiment ont-ils de leur existence et de leur situation dans la société ? Comment s'est opéré le passage de l'œuvre écrite pour soi au véritable genre littéraire ? Telles sont les questions auxquelles M. Alain Girard répond dans sa thèse volumineuse et d'une grande richesse humaine. Cette « excursion à travers le journal intime », recourant à un choix raisonné de témoins privilégiés et considérant chaque document comme un texte autobiographique, permet de reconstituer l'itinéraire psychologique d'une conscience particulière et de tirer de l'ensemble des documents un message collectif.

Les origines du journal intime peuvent être exactement situées dans le temps. Ce nouveau genre d'écrit apparaît aux alentours des années 1800, avant l'éclosion romantique, et naît d'une rencontre entre les deux courants dominants qui imprègnent la pensée et la sensibilité de l'époque : d'un côté l'exaltation des sentiments et la vogue des confessions dans le sillage de Rousseau, de l'autre le désir des idéologues de fonder la science de l'homme sur l'observation. L'ambition des premiers rédacteurs de journaux intimes fut, à l'origine, de comprendre les opérations de l'esprit, de saisir les rapports du physique et du moral et de mieux connaître l'homme.

Cette apparition du journal intime à un moment précis de l'histoire est un fait de civilisation qui s'explique par les transformations extraordinaires qu'a subies la société occidentale au XIXe siècle. La situation de l'individu parmi ses semblables se trouve profondément modifiée avec la naissance de la société industrielle. L'anonymat des foules incite l'individu — en qui se développe une conscience accrue de sa propre valeur — à se replier sur lui-même, à se regarder et à s'écouter vivre et à inventer le journal intime. Dans la hiérarchie de cette société nouvelle les intimistes, pour la plupart des timides, s'éprouvent toujours au-dessous de la place qu'ils voudraient occuper : c'est à ce moment aussi que la timidité fait son apparition, comme thème, dans la littérature, et sa fréquence semble une conséquence directe du nouvel état social.

Analysant les caractères précis qui définissent le journal intime comme tel — le distinguant des autres genres autobiographiques comme les chroniques, les mémoires, les confessions, les souvenirs, les carnets et même le roman personnel — M. Girard insiste sur l'absence de toute règle imposée dans la rédaction du journal ; il s'agit d'une œuvre non pas élaborée, mais guidée uniquement par des circonstances de caractère public ou privé ; en ce sens le journal n'est pas à proprement parler une œuvre. Pour être « intime », il faut qu'il s'attache à la vie privée du rédacteur plutôt qu'à sa vie publique ou aux événements, et l'auteur y est présent personnellement, à la fois centre d'observation et centre de convergence. Cet accent mis par le rédacteur sur sa propre personne est peut-être le trait le plus important de ce genre littéraire : ce n'est pas l'événement, ni l'autre, en eux-mêmes, qui l'intéressent, mais seulement leur résonnance dans sa conscience. Le journal intime s'étend nécessairement sur une assez longue période de temps ; il ne résulte pas d'une crise plus ou moins brève qui déclencherait une poussée d'intériorité, mais manifeste par sa continuité la dominance de l'introversion chez son rédacteur. Le plus souvent, il ne convient pas de parler d'introspection proprement dite mais simplement d'observation intérieure, car l'introspection suppose une démarche active, une sorte de décision volontaire, alors que le journal ne

fait le plus souvent qu'enregistrer ce qui arrive, sans délibérément coordonner les faits. Le caractère intime de ce genre est encore renforcé par le fait que le journal n'est pas destiné au public, qu'il n'y a pas échange ou désir de communication avec autrui. L'auteur n'écrit pas non plus avec l'intention de remettre son manuscrit à son éditeur ; il a fallu que s'opère un changement de perspective radical pour que la réflexion intime devienne aliment pour tous et que les journaux cessent d'être posthumes.

Pour étudier l'évolution de la notion de personne, M. Girard remonte jusqu'à Montaigne, qui se peint lui-même pour retrouver l'image de l'humaine condition. Les *Essais* ne diffèrent pas seulement du journal intime par leur caractère définitif d'œuvre éditée, mais par l'image d'une personnalité harmonieuse et équilibrée qu'ils veulent offrir au lecteur ; la détresse d'un moi essentiellement passif, jouet des circonstances, n'est pas encore connue. Les *Pensées* de Pascal, ces fragments tout vifs d'une pensée qui se cherche au jour le jour au gré de sa passion spirituelle, de son doute et de sa foi, baignent dans une atmosphère morale qui se rapproche davantage de celle des journaux intimes. L'existence autonome du moi n'y est cependant pas encore reconnue, « le moi est haïssable », il ne prend de réalité que par l'existence de Dieu. Rousseau, lui, révélera une nouvelle manière de situer l'homme dans la création ; les premières pages des *Confessions* sont une véritable déclaration des droits du moi. Rousseau a préludé à la naissance de l'intimisme par le perpétuel examen de conscience, détourné de sa portée religieuse, auquel il se livre dans ses ouvrages autobiographiques. Mais les *Confessions* ont un tout autre caractère que le journal d'un Amiel ou d'un Benjamin Constant: pour plaider non coupable et livrer ses confidences au monde, il faut une assurance en soi qui fait défaut aux auteurs des journaux intimes du début. Le journal, c'est la personne à l'état de conflit ; la plupart du temps, au contraire (tel n'est d'ailleurs pas précisément le cas pour Rousseau), dans des confessions ou des mémoires, la personne a surmonté ses problèmes et rapporte cette victoire.

Ainsi, lorsqu'au cogito cartésien et à la primauté de la pensée qui ont régné au XVIIe siècle et pendant une bonne partie du XVIIIe siècle, s'est substituée la primauté du sensible, le champ était ouvert à l'intimisme, parce que la personne n'est plus conçue de la même manière. La réflexion sur la sensation conduit à insister sur la particularité de chaque personne. La conscience de soi n'est plus conscience de l'universel, mais de l'individuel. Le sentiment et la sensation sont deux des principaux éléments qui composent le journal intime.

A chacune des trois périodes que l'on distingue dans la chronologie du journal intime en France correspond un état différent du journal. Le trait essentiel de la première époque est le caractère strictement privé des écrits et l'absence de tout arrière-pensée de publication chez les auteurs. Si la première génération d'intimistes — entre 1800 et 1820, avec Joubert, Maine de Biran, Benjamin Constant et Stendhal — invente pour ainsi dire ce nouveau moyen d'expression, la deuxième génération — Vigny, Delacroix, Michelet et Maurice de Guérin — a eu connaissance, non toujours du journal de ses devanciers, mais de leurs œuvres publiées ainsi que des journaux d'auteurs étrangers, tel celui de Byron ; elle ne livre pas encore, non plus, ses écrits intimes au public. Amiel, dont le nom s'identifie en quelque sorte à ce genre littéraire, a eu connaissance des journaux de ses prédécesseurs — Biran, Guérin, Vigny — mais son entreprise était antérieure à leur publication.

Pendant la deuxième époque — 1860-1910 — les journaux des premiers grands intimistes, qui commencent à être publiés, produisent d'autant plus d'effet que leurs auteurs sont morts et célèbres. Les écrivains perçoivent d'instinct qu'il

y a pour eux, dans ce mode d'écriture, un instrument qui peut servir utilement tout ensemble leur métier, leur souci de réputation et leur besoin d'expression. De moins en moins pure d'arrière-pensée, l'écriture intime n'est pas loin de devenir un genre littéraire, bien que les intimistes, n'ignorant pas que leur journal sera publié un jour, ne songent pas encore à le livrer eux-mêmes au public.

C'est au cours de la troisième époque — qui s'ouvre à partir de 1910-1920 — que le journal intime prend définitivement les caractères d'un genre reconnu comme tel — influencé par les éditions de plus en plus complètes et érudites des textes des premiers intimistes — et que les auteurs en publient eux-mêmes des fragments, sinon le texte intégral. L'exemple le plus significatif et le plus complet de cette transformation est sans doute le cas de Gide, dont toute la vie et la pensée pivotent autour du *Journal.*

Cette mode du journal intime et ce nouveau moyen d'expression traduisent des sentiments nouveaux et apportent une nouvelle image de l'homme et de la personne, qui s'est formée par une lente maturation dont M. Girard tente d'apercevoir et de suivre les principaux progrès en approfondissant, dans la deuxième partie de sa thèse, l'étude des premiers et plus remarquables intimistes : Joubert, Maine de Biran, Benjamin Constant, Stendhal, Vigny, Delacroix, Michelet, Guérin et Amiel.

La troisième partie de cette étude est consacrée à une analyse des rapports entre le journal intime et la personne. Que représente un journal intime pour son auteur ? On l'a souvent associé à la difficile découverte du monde intérieur qui caractérise l'adolescence. Les intimistes sont bien des adolescents, dans la mesure où l'adolescence est un moment au cours duquel le processus d'adaptation de la personne à la vie, individuelle aussi bien que sociale, est particulièrement actif — et un des traits fondamentaux de la structure psychologique des intimistes est précisément leur difficulté d'accommodation. Un autre trait d'adolescence, commun à tous les intimistes, est l'impression qu'ils ont de porter en eux un monde intérieur, plus riche que n'importe quelle expression qu'ils peuvent en donner. Garder son journal pour soi permet de s'enfoncer plus avant dans la solitude et le frémissement de ce monde intérieur, en les mettant à l'abri du secret.

Le drame des intimistes est la dualité qu'ils ressentent en eux de l'être et du paraître. Le journal permet de poursuivre la quête de soi-même pour tenter de rétablir l'unité entre ce qu'on est et ce qu'on aspire à être.

Ce narcissisme, cette recherche de soi, ne va pas sans complaisance, et cette attention vouée à soi-même porte en elle le danger de l'isolement. Avec l'importance donnée à la sensation, le moi ne peut plus être placé hors du corps et la dualité corps-esprit devient insupportable. Enfermé dans le corps, le moi semble engagé dans une impasse, il en résulte un sentiment de défaite et d'échec dans tous les domaines. Certains intimistes parviennent toutefois à s'exprimer, périodiquement, dans des œuvres : l'œuvre est pour l'intellectuel introverti l'équivalent de l'action pour ceux qui réussissent à s'imposer au-dehors. Il est capital de signaler l'absence de simultanéité entre le travail productif et le journal : le journal n'est pas tout l'homme, mais seulement cette partie de lui-même qui apparaît lorsqu'il ne parvient pas à s'exprimer dans une œuvre, dont il consacre en quelque sorte l'échec. Le sentiment de l'échec provoque un retour en arrière ; l'écriture du journal est rétrospection, la mémoire — si imparfaite soit-elle — remplit une fonction centrale dans la structure des journaux intimes. Mais ces retours en arrière entraînent la perte de soi, le moi s'éprouve dans sa mobilité douloureuse et jamais identique à lui-même, la durée est décomposée en moments hétérogènes. Tout journal devient ainsi une méditation sur le temps et la brièveté de la vie.

Le vertige et la souffrance d'être soi qui résultent de l'introspection aboutissent à une perte du sentiment du réel, l'individu en vient jusqu'à douter de sa propre réalité, n'ayant même pas l'impression de se posséder.

Ces aspects négatifs n'empêchent pas le journal de représenter dans la vie des intimistes une nécessité absolue, il est pour eux le moyen de se libérer de leur personne. L'observation intérieure protège d'un envahissement complet par le malaise. Le journal porte en lui-même son propre remède, on peut lui reconnaître une quadruple fonction : fonction psychothérapique — accordant une détente à la tension de l'esprit — éthique — il est un examen de conscience destiné à obtenir de soi le meilleur — esthétique — contribuant à former la personnalité de l'homme qui s'y plie — et religieuse — jouant dans l'effort de création de soi et d'une œuvre un rôle analogue à celui de la prière dans la vie mystique.

Analysant enfin les arguments des détracteurs et des adeptes de ce nouveau genre littéraire, M. Girard pose la question de l'art du journal intime et constate qu'il y aurait une sorte de non-sens à parler d'art pour un genre qui devrait rester spontané, véritable flot intérieur jailli de la personne, et non être une construction de l'esprit. Pourtant, le journal est une chose écrite, mais ce n'est pas dans son style que réside son art. Si l'on considère par exemple Maine de Biran comme le maître du journal intime, ce n'est sans doute pas parce qu'il a le génie de l'expression, mais parce qu'il a su unir indissociablement l'expression et la personne. L'art, pour M. Girard, consiste ici dans l'absence de tout art, dans la spontanéité avec laquelle la personne exprime sa vérité.

Cette spontanéité, nous demanderons-nous en refermant cette étude si riche, est-elle encore le principe de l'art du journal intime tel qu'il est conçu aujourd'hui ? Ne souffre-t-elle pas de la conscience qu'ont les auteurs d'être lus et jugés de leur vivant ? La complaisance à s'étudier que nous avons constatée chez les premiers intimistes ne risque-t-elle pas de devenir un véritable exhibitionnisme au détriment de la sincérité ? Il faudrait une autre étude pour élucider ces questions. Mais quelles que soient les réponses, il n'en reste pas moins que le journal intime mérite sa place parmi les genres littéraires reconnus comme tels, pour les révélations qu'il apporte sur la vie intérieure des individus comme sur l'état d'esprit d'une époque.

Françoise Chanel.