



Genesis

Manuscrits – Recherche – Invention

32 | 2011

Journaux personnels

Journaux de genèse

Catherine Viollet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/314>

DOI : 10.4000/genesis.314

ISSN : 2268-1590

Éditeur :

Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Société internationale de génétique artistique littéraire et scientifique (SIGALES)

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2011

Pagination : 43-62

ISBN : 978-2-84050-749-9

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Catherine Viollet, « Journaux de genèse », *Genesis* [En ligne], 32 | 2011, mis en ligne le 06 juin 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/314> ; DOI : 10.4000/genesis.314

Tous droits réservés

Journaux de genèse

Catherine Viollet

Quel nom donner à ces objets particuliers, plutôt rares, et dont la matérialité est diverse, à la différence de celle des « carnets d'écrivains » ? Qu'est-ce au juste que le « journal d'une œuvre » ? En quoi se différencierait-il d'un journal tout court ? Comment le lire, et quel statut lui accorder : reste-t-il en marge, ou au cœur du dossier de genèse ? Qu'est donc susceptible d'apporter au généticien cette écriture « en recherche » d'un autre texte ? Et peut-on le considérer, ou non, comme une œuvre en soi ?

Avant que ne s'épanouisse la critique génétique, certains écrivains se sont eux-mêmes, dans la première moitié du ^{xx}e siècle, penchés sur les questions touchant à la genèse de leur œuvre. Au fil du siècle, nombreux seront ceux qui la relatent ou la commentent¹, généralement au sein de leur journal « permanent », parfois sous forme d'essai, plus rarement sous celle d'un journal entièrement dédié à cette tâche – un « journal de travail ». Trop peu d'exemples existent de ce type de journal, entièrement consacré au processus de genèse d'une œuvre, pour que l'on puisse envisager une taxinomie, comme cela s'est fait pour les carnets (de notes, de lecture, d'enquête, d'ébauche...). Et pourtant, soulignent Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, « la forme du journal déplace l'attention vers le processus de création, rend la pensée plus libre, plus ouverte à ses contradictions, et communique au lecteur le mouvement de la réflexion autant que son résultat² » ; ainsi, tout journal témoigne-t-il de sa propre genèse³. Si les enjeux du « journal de travail » sont proches d'une part de ceux du carnet, d'autre part de ceux du journal « permanent » d'un écrivain, comment définir ce qui, cependant, ferait sa spécificité ?

Tout journal est d'abord caractérisé, sur le plan formel, comme une « série de traces » datées⁴, le contenu quant à lui pouvant être d'une extrême souplesse, abritant toutes sortes de notations disparates, de nature hétérogène. Le « journal de travail », quant à lui, a pour objet l'écriture même : il est à la fois le lieu et le résultat, fixé sur l'axe temporel, d'un certain travail de conception d'une œuvre donnée, de la matérialisation d'une activité réflexive de l'auteur, avec ses hésitations, ses tensions, ses conflits entre différentes exigences, ses pistes

1. Pour n'en citer que quelques-uns, et si l'on s'en tient aux textes publiés portant sur la prose : Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres* (1935) ; Thomas Wolfe, *The Story of a Novel* (1936) ; Thomas Mann, *Die Entstehung des Dr Faustus* (1949) ; John Steinbeck, *Journal of a Novel* (sous forme de lettres ; 1951-1970) ; Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire* (1969) ; Christiane Rochefort, *C'est bizarre l'écriture* / *Journal de Printemps* (1970-1977) ; Yves Navarre, *Biographie* (1981) ; Christa Wolf, *Cassandra. Les prémisses et le récit* (1985) [*Voraussetzungen einer Erzählung : Cassandra* (1983)] ; Paul Nizon, *Am Schreiben gehen* (1985) ; Marcel Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* (1986) ; Jean-Paul Goux, *Le Temps de commencer* (1993).

2. Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Le Journal intime. Histoire et anthologie*, Paris, Textuel, 2006, p. 31.

3. Voir Philippe Lejeune, « Le journal : genèse d'une pratique », ici même, p. 29-41.

4. Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *op. cit.*, p. 24.

développant les perspectives et mondes possibles de l'œuvre à venir. Enregistrant le dialogue de l'écrivain avec lui-même (et parfois avec autrui), les « mouvements de la création », les « événements d'écriture », mais souvent aussi ceux vécus par l'auteur durant cette période et susceptibles de l'influencer, ainsi que divers documents exogénétiques, le journal de travail est une mosaïque qui permet à la fois d'« observer sur le vif le travail de l'écrivain » et de faire « apparaître la dynamique de la genèse » d'une œuvre donnée⁵. Ajoutons qu'un « journal de travail » ne correspond pas nécessairement à la seule phase préréactionnelle d'une œuvre, mais parfois l'accompagne tout au long de sa rédaction.

Un « journal de travail », en tant que journal d'un projet et témoin des conditions de sa genèse, n'est pas à lire de manière linéaire et traditionnelle – dans sa seule dimension de témoignage du vécu inscrit au jour le jour sur l'axe calendaire – mais de manière multidimensionnelle, et selon divers dispositifs : à la fois comme texte en soi, certes, mais aussi comme réservoir prospectif d'idées, mosaïque des pièces diverses d'un chantier de construction ouvert sous nos yeux vers un à-venir, comme « supplément » à l'œuvre en question, voire comme élément du processus de genèse – qu'il soit ou non loisible de le confronter, selon les cas, avec les documents proprement génétiques (ébauches, brouillons, strates de textualisation...) de cette œuvre. À la différence d'un journal traditionnel, le « journal de travail » n'est pas un texte de nature intransitive, puisque son contenu est destiné, dès le départ, à être réutilisé, transformé, mis en œuvre vers un autre texte « cible ».

De nombreux journaux « au long cours » d'écrivains diaristes peuvent certes être (et sont le plus souvent) directement ou indirectement liés à la genèse d'œuvres littéraires et portent trace de leur gestation⁶. Mais ces écrivains mêlent aux réflexions sur le métier d'écrire et sur la conception des œuvres, à l'aspect matrice-réservoir-atelier de l'œuvre qu'incarne leur journal, d'innombrables notations – ces chroniques de l'éphémère – concernant tous les domaines et événements de la vie quotidienne, sentiments, sensations et réflexions qui y sont liés, que l'on pense à Franz Kafka, Pierre Loti, Thomas Mann, Virginia Woolf, Joyce Carol Oates, Susan Sontag et bien d'autres... À cet égard, la sélection qu'effectue Leonard Woolf au sein du volumineux *Journal* de Virginia Woolf est significative : en extrayant « tout ce qui relève de son travail d'écrivain », il choisit de publier sous le titre *Journal d'un écrivain*⁷ les seuls passages concernant l'écriture, artificiellement disjoints de leur contexte – même si ce choix inclut le récit de quelques situations vécues, qu'il considère comme explicitement liées à l'activité créatrice :

J'ai lu attentivement les vingt-six volumes du *Journal* de Virginia Woolf et j'en ai extrait, pour ce volume, tout ce qui relève de son travail d'écrivain. J'y ai incorporé en outre trois autres genres d'extraits : d'abord les passages dans lesquels elle se sert très nettement de son *Journal* comme d'un instrument lui permettant d'exercer ou de mettre à l'épreuve l'art d'écrire ; ensuite des passages qui, sans avoir trait directement ou indirectement à son travail, m'ont paru s'imposer dans ce choix parce qu'ils donnent au lecteur une idée de l'impression immédiate qu'exerçaient sur son

5. Louis Hay, « Autobiographie d'une genèse : *Le Journal des Faux-Monnayeurs* », dans *La Littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2002, p. 285-303 ; p. 289.

6. Voir l'article de Françoise Simonet-Tenant, ici même, p. 13-27. Voir aussi Florence Bancaud, *Le Journal de Franz Kafka ou l'écriture en procès*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

7. Virginia Woolf, *Journal d'un écrivain*, traduit de l'anglais par Germaine Beaumont, Paris, 10/18, 2000.

esprit telles scènes ou telles personnes ; enfin un certain nombre de passages dans lesquels elle commente les livres qu'elle est en train d'écrire.

Les fonctions du « journal d'une œuvre » diffèrent notamment de celles du journal tout court dans la mesure où les entrées sont orientées vers un objectif, liées à un projet, une forme et un contenu à cerner. D'ailleurs, n'est-il pas frappant que la plupart des auteurs d'un journal consacré à la genèse d'une œuvre soient également des diaristes au long cours ?

Bien que les frontières entre journal tout court, carnet d'écrivain et journal de travail restent fluctuantes et poreuses, et qu'il puisse exister des cas limites, le « journal d'une œuvre » se distingue des carnets de notation que pratiquent, depuis fort longtemps, de nombreux écrivains⁸, par le fait qu'il s'agira ici d'une rédaction suivie, continue, centrée sur un objectif, qui se veut le « témoin intentionnel [...] du processus d'élaboration d'une œuvre⁹ » – alors que les carnets, généralement considérés comme faisant également partie du laboratoire de l'œuvre, forment plutôt le support flexible de notations éparses, discontinues, ponctuelles, instantanées et fugitives, souvent fragmentaires et chaotiques, inscrites « pêle-mêle dans l'instant ». Il s'agit tout simplement d'une autre pratique d'écriture, aussi mobile que labile, diverse et imprévisible, en opposition à l'écriture sédentaire du cahier ou des feuilles volantes. Depuis Léonard de Vinci et Jean-Jacques Rousseau, l'écriture « carnétiste », la poétique du carnet relèverait – ainsi que la définit Sophie Hébert – plutôt d'une écriture « centrifuge », c'est-à-dire « qui puise ses sujets davantage dans le monde que dans le moi », tandis qu'au journal correspond une pratique plus stable dans le temps comme dans l'espace, inscrivant la pensée dans une (relative) continuité chronologique et sémantique, un rythme plus régulier, au moyen d'une syntaxe plus élaborée que le style télégraphique du carnet, et permettant l'utilisation de formes graphiques complexes (schémas, dessins, etc.)¹⁰.

Seront brièvement examinés quatre journaux de travail, différents les uns des autres tant dans leur forme et leur pratique scripturale que dans leur contenu, mais correspondant tous, d'une certaine manière, à l'idée que l'on peut se faire d'un journal-témoin de la genèse d'une œuvre littéraire. Deux sont largement connus puisque publiés, et ont fait l'objet de nombreuses études : le *Journal des Faux-Monnayeurs* d'André Gide, le *Journal du « Docteur Faustus »* de Thomas Mann. Deux autres sont partiellement ou totalement inédits : le journal de Christiane Rochefort accompagnant la genèse du roman *La Porte du fond*, et celui concernant le récit *Passion simple* d'Annie Ernaux.

8. Voir *Carnets d'écrivains. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec*, dir. L. Hay, Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 2002, notamment Pierre-Marc de Biasi, « La notion de "carnet de travail" : le cas Flaubert », p. 23-56 ; et l'article de Sophie Hébert, « Ce que la pensée doit au carnet », *Recto/verso*, n° 5, « Genèse de la pensée I : à l'épreuve des manuscrits », décembre 2009, <www.revuerectoverso.com/spip.php?article162>.

9. Philippe Lejeune, ici même.

10. Voir l'article de Claire Bustarret ci-dessous. Voir aussi Julie LeBlanc, *Genèses de soi. L'écriture du sujet féminin dans quelques journaux d'écrivaines*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2008, p. 73 à 143. Voir le compte rendu de cet ouvrage ici même.

**Un modèle
incontournable :
*Le Journal
des Faux-Monnayeurs*
d'André Gide**

André Gide est le premier – en France du moins – à inaugurer, avec le *Journal des Faux-Monnayeurs*¹¹, cette forme qu'est le « Journal d'une œuvre » ; il en constitue donc le modèle, la référence obligée. C'est d'ailleurs le premier « vrai » journal qu'il publie, avant les extraits de son *Journal* tout court (1934 et 1936). Composé de deux « cahiers » et d'un appendice comprenant divers éléments (« Journaux, Lettres, Pages du journal de Lafcadio, Identification du démon »), le journal couvre une période de six années, du 17 juin 1919 au 9 juin 1925 (« Hier, 8 juin, achevé *les Faux-Monnayeurs* »), qui correspond pour l'essentiel à la période de gestation du roman (publié en 1925), ainsi qu'à celle de sa rédaction proprement dite. Il se donne pour but d'« aplanir l'aire sur laquelle édifier le livre » (p. 43) en y rassemblant des « remarques d'ordre général » (p. 36), de « démêler des éléments de tonalité différente » (p. 14), et enfin de « baratter » (p. 45) le tout. Aussi contient-il, sur l'élaboration d'un roman qui se veut novateur, des notations de nature diverse, en ordre dispersé, portant sur le dispositif narratif, la conception de l'intrigue en relation avec les personnages, la période où situer l'action, le décor de certaines scènes, l'ordre des événements, les modalités énonciatives, la structure du roman et le choix du (des) style(s), le rôle actif attribué au lecteur chargé de « rétablir » le sens, la portée de l'ouvrage enfin... Gide y copie des citations, mais c'est sur « une feuille à part » que seront inscrits les « premiers et informes linéaments de l'intrigue » (p. 16). Il se plaint des difficultés de cette entreprise qui consiste à « naviguer des jours et des jours sans aucune terre en vue », et « cet effort de projeter au-dehors une création intérieure » lui semble « proprement exténuant » (p. 29). Si le premier cahier est essentiellement prospectif, les notations plus fournies du second concernent plutôt les développements, obstacles et questionnements de la phase rédactionnelle : on y trouve en plus grand nombre des réflexions générales d'ordre littéraire et idéologique, des précisions sur le rythme d'écriture, les étapes de la rédaction et la chronologie de son avancement, une caractérisation plus précise des différents personnages, et surtout de la juste distance à établir entre l'auteur et le personnage (Édouard, romancier tenant lui-même un journal) qui l'incarne, des dialogues enregistrés sur le vif...

Si l'aspect « cahier de travail » prédomine (n'oublions pas que l'écrivain tient parallèlement son journal), l'aspect proprement diaristique n'est pas absent du *Journal des Faux-Monnayeurs* : « Paris, 22 avril 1921. En attendant les bagages, à l'arrivée du train qui me ramène de Brignoles, j'ai la brusque illumination du début des *Faux-Monnayeurs* » (p. 38) ; « 3 mai. [...] Hier, avant de me rendre chez Charles Du Bos [...] j'ai surpris un gosse en train de subtiliser un livre » ; suit le dialogue avec l'adolescent, et les réflexions sur la manière de « se servir de l'anecdote » (p. 39-42). Il arrive d'ailleurs que l'événement vécu soit subsumé à l'élan créateur, et ne soit cité qu'en fonction de la place qu'il prendra dans le roman (« Édouard pourrait fort bien avoir rencontré en wagon cette extraordinaire créature, qui nous fit lâcher nos places retenues », p. 55), un singulier rêve de dialogue avec Proust (p. 72).

11. André Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1927.

Mais l'aspect le plus intéressant est sans doute le fait que le *Journal des Faux-Monnayeurs* ait lui-même fait l'objet d'études génétiques¹². Elles mettent en valeur le fait que les deux cahiers sont dissemblables – le premier, ordinaire (semblable à ceux que Gide utilise pour son journal), le second (dont les dates recoupent en partie celles du premier) d'un format plus grand – et répondent à des fonctions différentes, le choix du support corroborant les aspects textuels décrits plus haut. Comportant biffures, retouches et variantes, lapsus calami, ainsi que quelques collages (« monologue d'Édouard »), le manuscrit présente d'assez nombreux passages supprimés dans l'édition. La modification la plus remarquable est sans doute le fait que Gide ait déplacé la fin du premier cahier au début du second. À part quelques transformations somme toute assez modestes, le *Journal des Faux-Monnayeurs* est bel et bien, conclut Louis Hay, « témoin d'un travail, non fiction d'écriture¹³ ». Mais, s'il décrit la genèse des *Faux-Monnayeurs*, constitue-t-il pour autant un document génétique ? « Ce n'est que très partiellement le cas », affirme Éric Marty, « la genèse n'a pas lieu et n'est pas à l'œuvre dans ce "journal" mais dans les brouillons du roman¹⁴ ». Tout en dédiant ce qu'il désigne comme « ces cahiers d'exercices et d'études » à Jacques de Lacretelle et « à ceux que les questions de métier intéressent », Gide rêve en précurseur de voir « ce cahier où [il] écrit l'histoire même du livre versé tout entier dans le livre, en formant l'intérêt principal [...] » (p. 52).

Le Journal du « Docteur Faustus », tel est le titre traduit de l'allemand par Louise Servicen de l'ouvrage intitulé par Thomas Mann *Entstehung des Doktor Faustus*¹⁵ – qui signifie en fait « Naissance du *Doktor Faustus* ». Le titre français « Journal » est donc trompeur, puisque l'ouvrage se présente comme un récit suivi, chronologique certes, mais organisé en chapitres, et non sous forme d'entrées datées. Or, fait paradoxal, l'essentiel du texte est effectivement tiré d'un journal : celui que Thomas Mann tient tout au long de sa vie.

En vue de rédiger *Entstehung des Doktor Faustus*, ce dernier relit son propre journal – qui en constitue donc l'avant-texte – et effectue lui-même l'opération de sélection que réalisa Leonard Woolf sur celui de Virginia Woolf. Tout en recopiant les extraits contemporains de la rédaction du *Faustus* (de mai 1943 à janvier 1947), le diariste qualifiera alors, dans la suite

Un contre-exemple :
Thomas Mann,
Le Journal du
« Docteur Faustus »

12. Les manuscrits du *Journal des Faux-Monnayeurs* se trouvent à Austin, université du Texas ; ceux du roman *Les Faux-Monnayeurs* à la Bibliothèque nationale de France (NAF 26960 MF). Voir notamment David H. Walker, « En relisant le *Journal des Faux-Monnayeurs* », *André Gide et l'écriture de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 89-101 ; Louis Hay, « Autobiographie d'une genèse : *Le Journal des Faux-monnayeurs* », *op. cit.*, p. 285-303 ; Éric Marty, « Genèse et *Journal* », *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 142 (avril 2004), p. 227-231 ; Alain Goulet, « En remontant à la source des *Faux-Monnayeurs* », *Bulletin des Amis d'André Gide*, XXXIII, 146 (avril 2005), p. 185-211 et XXXIII, 147 (juillet 2005), p. 327-337 ; Alain Goulet, « Prélude pour une édition génétique des *Faux-Monnayeurs*, de Gide », *Genesis*, n° 29, 2009, p. 91-102. Et aussi Éric Marty, « Commencer à écrire : un carnet d'André Gide », dans *Carnets d'écrivains*, *op. cit.*, p. 57-71.

13. Louis Hay, dans *La Littérature des écrivains*, *op. cit.*, p. 290.

14. Éric Marty, « Genèse et *Journal* », *op. cit.*, p. 229.

15. Thomas Mann, *Entstehung des Doktor Faustus*, Bernhard Fischer, 1949 ; *Le Journal du « Docteur Faustus »*. Le roman d'un roman, traduit de l'allemand par Louise Servicen, préface de Jean-Michel Palmier, Paris, Christian Bourgois, 1994. Dorénavant abrégé en *JDF* dans les références.

de son propre journal, son projet de rédiger le récit de genèse du *Doctor Faustus*¹⁶ tantôt de « confession », de « fragment autobiographique » décrivant cette période de sa vie et de son écriture, de « projet d'un rapport sur Faustus et autre », puis de « souvenirs de Faustus », et enfin, non sans ironie, de « roman d'un roman¹⁷ ». Dans sa correspondance, il en parle également en termes de « mémoire autobiographique¹⁸ » incluant « tous les événements personnels et mondiaux qui accompagnent le travail¹⁹ », de « petit compte rendu autobiographique²⁰ » sur le devenir du *Doktor Faustus* – compte rendu qui s'avère devenir à son tour « un véritable roman dans le trouble des événements de 1943 à 1946, avec l'intermède de ma maladie. Et parce qu'il y a tant à dire sur la singularité de l'expérience productive²¹ »... L'expression « roman d'un roman » ne signifie nullement que le récit échappe au registre autobiographique et s'inscrit dans celui de la fiction ; ce sont plutôt la vie en elle-même – particulièrement riche et troublée par les événements mondiaux – et partant la genèse de *Docteur Faustus* qui présentent un caractère romanesque. C'est en quelques mois – de mai à octobre 1948²² – qu'il achèvera la reconstruction et la rédaction de ce « compte rendu » rétrospectif.

Le second paradoxe du *Journal du « Docteur Faustus »* c'est que, lorsqu'on se penche sur le *Journal* intégral²³ correspondant à cette époque, on se rend compte qu'il est fort avare de notes sur la genèse du *Docteur Faustus* : l'écrivain reste extrêmement laconique, se contentant de notations telles que « commencé [tel] chapitre », « travaillé à [tel] chapitre », « achevé [tel] chapitre », en l'absence de « toute véritable ébauche écrite » (*JDF*, p. 70). On suit donc pas à pas l'évolution chronologique et quantitative (parfois signalée en nombre de pages) de la rédaction, mais on trouve très peu d'indications quant au processus de genèse, si ce n'est la mention des innombrables lectures et du recueil de matériaux – dans tous les domaines – destinés à le nourrir : échanges épistolaires, rencontres, conversations de vive voix avec des interlocuteurs choisis en fonction de l'intrigue (Theodor von Adorno notamment), et surtout mention au jour le jour des événements mondiaux liés à la guerre, et ses propres réflexions à ce sujet, qui tiennent une place prépondérante et forment l'arrière-plan du roman. S'il est riche en renseignements sur l'exogenèse, le *Journal* (intégral) de Thomas Mann est pauvre en réflexions programmatiques ou métadiscursives sur le processus de rédaction en cours ; à la différence de celui d'autres écrivains, il n'est donc guère un « moyen » de production –

16. Thomas Mann, *Le Docteur Faustus. La vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami*, traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Albin Michel, 1950 [*Doktor Faustus. Das Leben des Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Roman, Stockholm, Bermann-Fischer Verlag, 1947].

17. « Bekenntnisschrift » (9 mai 1948) ; « autobiographisches Fragment » (*Journal*, 12 mai 1948, 24 juillet 1948) ; « biographisch » (*Journal*, 29 juin 1948, 8 juillet 1948) ; « Vorhaben eines Berichts über Faustus und anderes » (*Journal*, 27 mai 1948) ; « Faustus-Erinnerungen » (*Journal*, 17-18-19 et 22 juillet 1948, 1^{er} août 1948, 22 août 1948) ; « Roman eines Romans » (*Journal*, 20 octobre 1948). Thomas Mann, *Tagebücher*, 28 mai 1946-31 décembre 1948, éd. Inge Jens, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1989.

18. Lettre du 2 juillet 1948 à Theodor von Adorno. Thomas Mann, *Selbstkommentare : « Doktor Faustus » und « Die Entstehung des Doktor Faustus »*, éd. Hans Wysling unter Mitwirkung von Marianne Eich-Fischer, Frankfurt am Main, Fischer TB Verlag, 1992, p. 353.

19. Lettre du 6 septembre 1948 à Agnes E. Meyer, *Selbstkommentare*, op. cit., p. 356.

20. Lettre du 2 juillet 1948 à Max Rychner, *Selbstkommentare*, op. cit., p. 354.

21. Lettre du 17 août 1948 à Hans Reisiger, *Selbstkommentare*, op. cit., p. 355.

22. « *Sehr rasch in 4 x 4 Wochen geschrieben* » [rédigé très vite en 4 x 4 semaines], 20 octobre 1948, *ibid.*

23. Thomas Mann, *Tagebücher 1940-1943* (éd. Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1982) ; *Tagebücher 1944-1^{er} avril 1946* (éd. Inge Jens, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 1986).

plutôt un lieu de mémoire, tout autant qu'un « baromètre de l'âme²⁴ » et du corps. Les rares indications concrètes mais succinctes concernent un plan du roman « en 3 lignes, remontant à 1901 (soit quarante-deux ans auparavant)²⁵ », l'accumulation de notes exogénétiques²⁶, des calculs chronologiques et dates biographiques des personnages ainsi qu'un « répertoire des faits », le choix du prénom du protagoniste principal, celui du titre définitif, et l'étape consistant à introduire un narrateur (Serenus Zeitblom) reconstituant la biographie fictive du personnage principal (Adrian Leverkühn)²⁷.

Le but avoué de la rédaction du *Journal du « Docteur Faustus »* est donc, officiellement, de « reconstruire » l'histoire, la « biographie » du roman, pour l'auteur lui-même d'abord, et pour ses amis (*JDF*, p. 40), mais aussi l'occasion de partager avec les lecteurs une « certaine relation personnelle ». Il ne s'agit donc pas ici d'une écriture privée, mais d'emblée destinée à être lue par autrui (même si Thomas Mann hésite sur la forme de publication) – essentiellement afin de montrer, au risque de « passer pour prétentieux », « comment a pu être réalisée une telle œuvre durant ces années remplies d'événements tumultueux²⁸ », aventure à laquelle fait référence le sous-titre « Roman d'un roman ». Le texte est émaillé de citations directes du journal (qui constituent un bon tiers de l'ouvrage) parfois accompagnées de repères temporels, plus rarement des dates exactes. Mais au fil des pages se fait jour un autre objectif sous la plume de Thomas Mann : une forme de justification de son travail d'écrivain et de son œuvre face à ses « emprunts frauduleux au réel », à « cette tendance sans scrupule à m'approprier ce que je considère comme mon bien » – à savoir notamment « le fait (parfois critiqué) d'avoir attribué à Adrian Leverkühn la conception de la musique dodécaphonique ou sérielle de Schönberg » (*JDF*, p. 70 et 79)²⁹. Sa dette envers Adorno – abondamment consulté tout au long de la rédaction du roman, auteur d'un ouvrage fondamental³⁰ sur lequel s'appuiera Thomas Mann, et qui joua un rôle décisif dans la genèse du roman – est plus délicate à formuler. La question qui le tourmente est de décider « jusqu'à quel point aller en détail dans la reconnaissance de

24. Voir Pierre Pachet, *Les Baromètres de l'âme. Naissance du journal intime*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 2001.

25. En fait, il s'agit de 1904. Voir Thomas Sprecher, « Zur Entstehung des Doktor Faustus, "Und was werden die Deutschen sagen?" Thomas Manns Roman Doktor Faustus », dir. Hans Wisskirchen et Thomas Sprecher, Lübeck, Dräger, 1998 [1997], p. 9-32 et 211-218.

26. Ainsi résumées dans le récit de genèse : « Environ deux cents demi-feuillets format protocole [...] un fouillis bigarré ressortissant à divers domaines, linguistique, géographique, politico-social, théologique, médical, biologique, historique, musical », *JDF*, p. 61-62.

27. « À quel moment ai-je pris la décision d'interposer le truchement d'un "ami" entre le sujet et moi, de ne pas raconter moi-même l'histoire d'Adrian Leverkühn mais de la faire raconter, bref, de ne pas écrire un roman, mais une biographie avec toutes les caractéristiques du genre ? Mes notes de l'époque sont muettes à cet égard », *JDF*, p. 65. Il s'agit en effet d'une étape essentielle de la genèse, en ce qu'elle permet à l'écrivain de « dérouler le récit sur deux plans chronologiques et d'enchevêtrer en une polyphonie les événements », et de « transposer dans l'indirect [sa] part d'aveux », *ibid.*, p. 65-66.

28. Lettre à Rudolf Lennert, 15 octobre 1949, *Selbskomentare*, *op. cit.*, p. 366.

29. D'ailleurs, sous la menace d'un procès de la part de ce dernier, l'écrivain ajoutera à la fin du roman une « Note de l'auteur » reconnaissant explicitement ses emprunts à l'*Harmonielehre* de Schönberg. Voir entrée du 30 décembre 1948. Thomas Mann, *Tagebücher 1946-1948*, *op. cit.*

30. Ouvrage qu'Adorno publiera quelques années plus tard sous le titre *Philosophie der neuen Musik* (Tübingen, 1949).

son aide. Question de tact autobiographique et danger de désillusion inutile³¹ ». Comme à son habitude, au fur et à mesure de la rédaction, Thomas Mann soumet à ses proches le texte en cours, en particulier à son épouse Katia et à sa fille Erika, qui protestent sur ce point. L'écrivain entreprend alors une campagne de révision du manuscrit en compagnie d'Erika, décidant des passages « à corriger et à biffer³² ».

Avec le journal du « Docteur Faustus », nous n'avons pas affaire, on l'aura compris, à un vrai journal comme celui des *Faux-Monnayeurs*, mais à un montage rétrospectif, sous forme de récit suivi, à partir de notations certes authentiques du *Journal* de Thomas Mann, mais transposées au passé révolu, et nécessitant souvent d'être explicitées – bien que le laps de temps écoulé entre la fin de la rédaction du roman et le début du *Journal du « Docteur Faustus »* ne soit que de quelques mois. En fait, l'effort de l'écrivain porte pour l'essentiel sur l'identification des sources livresques et artistiques, des échanges documentaires, et surtout sur l'importance du contexte événementiel des années de guerre, ainsi que celui de sa propre existence (grave opération), dans le but à la fois d'éclairer le lecteur complice, de faciliter la compréhension du roman, et aussi de se justifier vis-à-vis des tiers. Si Thomas Mann a cherché à « guider » la réception de son roman, on reste sur sa faim quant à la part accordée au processus de conception et de rédaction, qui serait donc à chercher plutôt du côté du dossier de genèse³³.

Deux « journaux de genèse » de Christiane Rochefort

Les deux « journaux de genèse » de la main de Christiane Rochefort répondent à des cas de figure différents : le premier, qui porte deux titres (correspondant à deux éditions), *C'est bizarre l'écriture* et *Journal de Printemps. Récit d'un livre*³⁴ est, comme le *Journal du « Docteur Faustus »* de Thomas Mann, un essai entrepris alors que l'écrivain achève la rédaction du roman *Printemps au parking* (1969). Le second, qui porte sur la genèse d'un autre roman, *La Porte du fond* (1988, prix Médicis)³⁵ est un véritable journal de travail, inédit à ce jour – à ceci près qu'il se poursuit jusqu'en 1993, donc bien au-delà de la rédaction du roman. On a donc affaire, avec Christiane Rochefort, d'une part à un récit de genèse rétrospectif, construit à partir des notes d'un agenda-journal, d'autre part à un journal de travail prospectif, accompagnant la genèse.

C'est bizarre l'écriture ou *Journal de printemps. Récit d'un livre* est plutôt un essai qu'un journal, dont les deux éditions diffèrent légèrement³⁶. Lors de la rédaction, l'écrivain va

31. Entrées des 26-30 octobre 1948, *Tagebücher 1946-1948*, *op. cit.*

32. Entrée du 28 novembre 1948, *Tagebücher 1946-1948*, *op. cit.*

33. Le dossier de genèse du *Docteur Faustus* est consultable au Thomas Mann Archiv (Zürich). Il est « complet » et comprend environ neuf cents feuillets manuscrits, auxquels s'ajoutent plus de deux cents pages de notes, un fort dossier documentaire (lettres, brochures, programmes de concerts, photographies...), et cent soixante-dix-sept feuillets éliminés. Voir Thomas Sprecher, *op. cit.*, et le site « Thomas Mann Archiv », <www.tma.ethz.ch/dokor-faustus/>.

34. Christiane Rochefort, *C'est bizarre l'écriture*, Paris, Grasset, 1970 ; *Journal de printemps. Récit d'un livre*, Montréal, éd. L'Étincelle, 1977.

35. Christiane Rochefort, *La Porte du fond*, Roman, Paris, Grasset, 1988.

36. Pour une version détaillée de ces recherches, voir Catherine Viollet, « Christiane Rochefort, genèse de *Journal de printemps* », dans *Métamorphoses du Journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, dir. C. Viollet et M.-F. Lemonnier-Delpy, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes », 2006, p. 171-187.

s'appuyer d'une part sur ses « agendas-journaux » tenus quotidiennement, d'autre part sur l'ensemble du dossier manuscrit du roman³⁷. C'est durant les derniers mois de la rédaction, riche en rebondissements, de *Printemps au parking*, que lui vient brusquement l'idée de : « Faire le "Journal du Livre" dès le début – La vérité de quand on écrit³⁸ ». La fin de la rédaction du roman (deux derniers mois) coïncide donc avec – et donne naissance à – ce projet, en partie concomitant, du récit de sa genèse. Le but que Christiane Rochefort se propose relève d'une véritable démarche génétique, où, en observatrice de son propre travail, elle cherche à mettre en lumière – pour elle-même, et afin de répondre aux questions des lecteurs – la « fabrique » d'un roman et les aléas de cette aventure :

Comme c'est bizarre l'écriture me disais-je et comme c'est intéressant. Pourquoi ne lit-on jamais, dans toute cette marée noire d'écrits sur l'écriture, des choses précises, qui arrivent pour de vrai et qui sont tellement marrantes parfois ? Moi j'aimerais lire ça, j'aimerais savoir comment ça se passe pour les autres, suis-je la seule³⁹ ?

Car, constate-t-elle,

Au fond on connaît peu ce qui se trame entre un écrivain et son papier, tout seul à sa table, au milieu de la nuit, ou du jour, et comment ces choses-là se produisent qui n'y étaient pas avant, comment le papier qui était blanc, et peut-être redoutable, se couvre et pourquoi cela, et par quelles voies c'est descendu [...]. Et il me semblait que de tels récits, strictement composés de faits réels, délivrés simplement, répondraient peut-être en partie aux questions parfois posées –⁴⁰

En fait, il s'agira d'une double genèse, ou encore d'une genèse à double fond, ou plutôt de deux genèses emboîtées l'une dans l'autre : le « comment j'ai écrit tel roman » s'emboîte dans le « comment j'écris le récit de la genèse de ce roman », à partir de notes « prises au cours même de l'écriture, sous le coup de ses surprises, en flagrants délits, et en somme assez complètes⁴¹... ».

Prenant résolument le contre-pied du mythe de l'inspiration divine autant que du jargon scientifique, elle envisage d'élaborer son récit de genèse par « devoir d'information, et peut-être qui sait de démystification » pour les lecteurs, et pour toutes les personnes qui

37. Christiane Rochefort a tenu presque tout au long de sa vie d'écrivain (de 1954 à l'année de sa mort, 1998 – soit pendant quarante-quatre ans, au rythme d'à peu près un par trimestre) des « agendas-journaux » ; il en existe environ cent cinquante, conservés dans des archives privées. Sans être de véritables « carnets de travail », ils constituent une source précieuse de renseignements sur la chronologie de la rédaction des œuvres mentionnées, mais aussi sur le contexte de leur création. Je remercie Misha Garrigue-Burgess et Ned Burgess de m'avoir permis de les consulter. Les manuscrits des romans et essais de Christiane Rochefort sont déposés à l'IMEC. Pour *Printemps au parking*, sont conservés un dossier de notes préparatoires, deux versions manuscrites du roman, trois dactylographies successives, un scénario d'adaptation filmique (élaboré avec Gilles Dinnematin), des « notes d'amis », un dossier « Notes et déchets », les deux éditions du roman (avec leurs variantes). Les cartons de *C'est bizarre l'écriture/Journal de printemps* – qui fut aussi intitulé au fil de la genèse « Carnets de Printemps », « Journal du Livre », « Journal d'un roman » – contiennent deux versions manuscrites plus ou moins complètes, un dossier intitulé « Déchets », le dactylogramme de la deuxième version manuscrite et le dactylogramme final portant l'inscription « Frappe pour l'imprimeur ».

38. Cahier kaki, 15 janvier 1969.

39. *C'est bizarre l'écriture*, op. cit., p. 9.

40. *Ibid.*, p. 10-11.

41. *Ibid.*, p. 16.

souhaitent écrire, « au contraire d'un exposé théorique », en « prospectant pas à pas », et en le nourrissant « du récit simple de faits » concrets, quasiment vérifiables – rien moins qu'une sorte de phénoménologie du processus d'écriture. Car, affirme-t-elle, il n'y a pas de secret de fabrique, « pas de mèche à vendre [...], il n'y a rien à protéger. Tout le monde peut entrer ». Dans l'enthousiasme initial, elle songe même à systématiser l'idée du « journal d'écriture » : « Écrire tout de suite Journal du Livre. Et le cas échéant des autres⁴² ».

Les agendas-journaux, ainsi que le dossier manuscrit du roman deviennent le support, l'avant-texte du journal-récit d'écriture. Ils n'attestent pas seulement, grâce aux repères temporels, du rythme et des différentes étapes de la rédaction du roman, des revirements imprévus de l'intrigue, des remaniements post-éditoriaux⁴³, mais aussi et surtout des notes de lecture, interrogations, bifurcations, reprises, changements de direction imprévus, de ces « divers avatars » du travail mental et physique⁴⁴ dont ils portent trace...

Telle que reconstruite dans l'essai, cette remarquable tentative d'auto-étude génétique concorde parfaitement avec les traces que livrent les manuscrits et les agendas-journaux, sur lesquels s'est appuyé l'auteur, les effeuillant comme « les couches de l'oignon ». En ce sens, l'histoire est – l'auteur « a juré de dire la vérité » – aussi « exacte » que peut l'être le « conte de nourrice » d'une genèse, qui tente de raconter « l'écriture et ce qui peut être ou ne pas être dessous, derrière, sur les bords, de l'autre côté et à travers⁴⁵ ». Mais *C'est bizarre l'écriture*, ce « journal d'après-coup », va bien au-delà du récit de genèse d'un roman en particulier : c'est aussi et avant tout une réflexion sur l'écriture en général. Il s'agit d'un projet plus vaste, d'un « essai » de « démystification⁴⁶ » du processus d'écriture, de « désintimidation » à l'intention de tous, car « les gens aujourd'hui ont toujours peur, peut-être même plus à cause de la prolifération de théories, et ça me fait toujours mal⁴⁷ ». Des objectifs « pédagogiques » en quelque sorte, différents de ceux d'André Gide ou Thomas Mann, dont l'un n'écrit que « pour ceux que les questions de métier intéressent », et l'autre en partie pour justifier ses techniques romanesques (voir fig. 1).

Le journal de travail du dernier roman de Christiane Rochefort, *La Porte du fond*, fait partie du journal inédit qu'elle a tenu de 1986 au début de 1993, dont les notations comprises entre septembre 1986 et le début mai 1988 concernent principalement les questions que soulève la genèse du roman (entrepris en août 1985, puis provisoirement abandonné). Ce journal se présente sous la forme d'un ensemble de feuilles volantes manuscrites, de format A4 pour l'essentiel, rédigées au stylo à encre noire, ou avec différentes encres de couleur, où chaque entrée datée reste mobile et indépendante. Elles sont classées dans cinq dossiers portant des titres différents⁴⁸ (probablement regroupés en fonction des différents lieux de rédaction), et dont le qualificatif « préposthume » n'exclut pas l'idée d'une éventuelle publication.

42. Cahier kaki, 16 mars 1969.

43. La première et la deuxième édition du roman présentent d'importantes variantes.

44. Comme Proust, Rochefort souligne l'aspect physique de l'écriture : « J'ai usé plus de mille feuilles [en six semaines] et je sors de là fourbue comme après les foins » (*C'est bizarre l'écriture*, *op. cit.*, p. 65).

45. L'un des sous-titres présents dans le dossier.

46. Titre que porte la chemise abritant la deuxième dactylographie.

47. *Journal de printemps*, avant-propos, *op. cit.*, p. 10.

48. « Journal intermittent occasionnel », « Journal intermittent baladeur, posthume ou à jeter », « Journal préposthume possible », « Journal bribes à examiner », et enfin « Broutilles ».

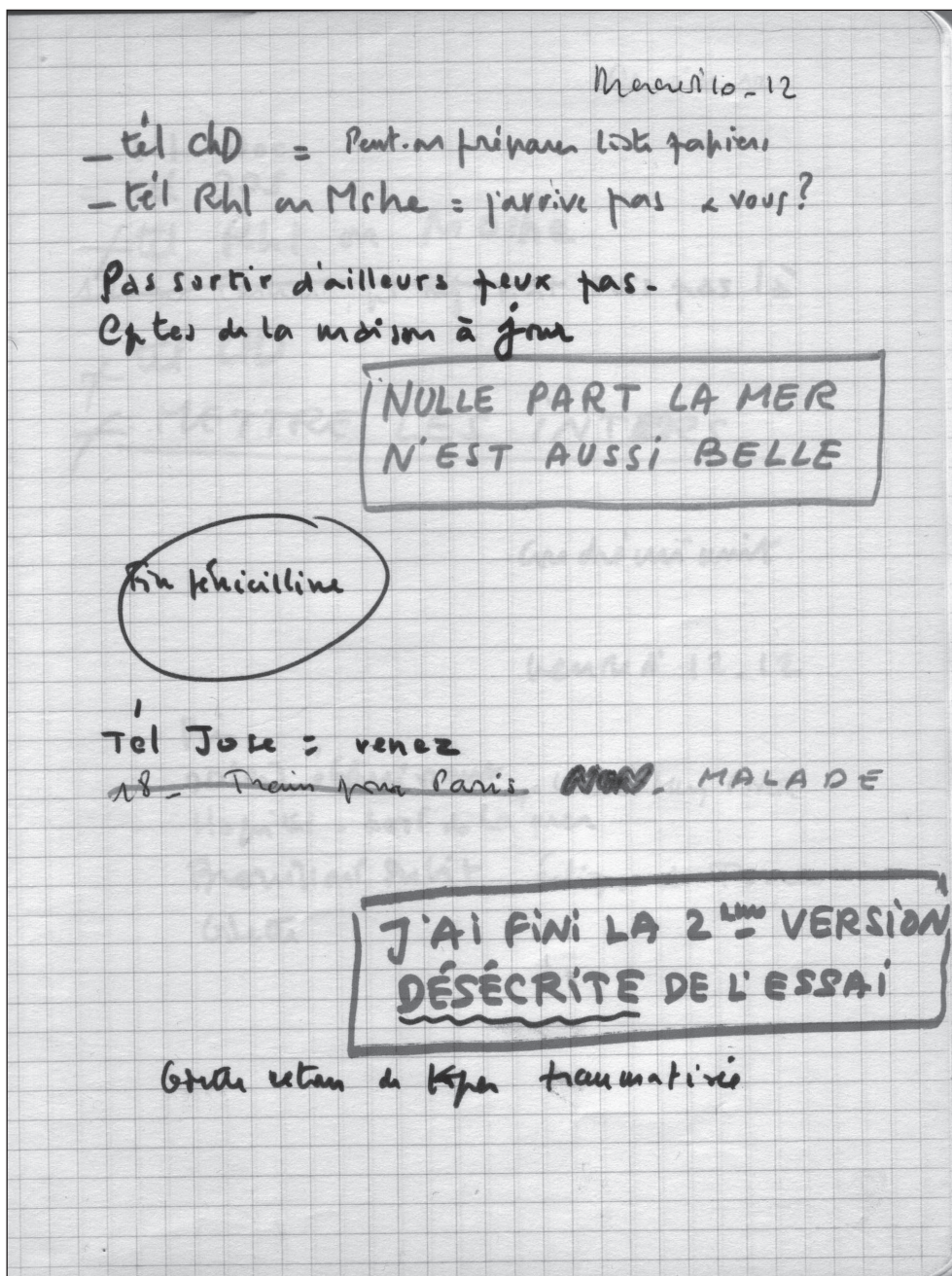


Fig. 1 : Christiane Rochefort, agenda-journal du mercredi 10 décembre 1969, où est signalée la (fausse) fin de la rédaction de *C'est bizarre l'écriture* (coll. privée ; reproduit avec l'aimable autorisation de Ned Burgess)

Le journal est entrepris au cœur d'un moment de crise, de blocage⁴⁹ par rapport au projet d'écriture, et correspond précisément à la reprise du projet romanesque. Le sujet en est particulièrement délicat : il s'agit d'un roman autour de l'inceste subi, plus précisément du fonctionnement des rapports de pouvoir dont il est l'une des figures concrètes. La plupart des délibérations que contient le journal portent sur les questions liées à la forme littéraire à donner au roman, à la « transposition en art » d'une réalité, aux difficultés de l'écriture « sur le fil du rasoir⁵⁰ » : recherche du « je-personnage », du ton juste (dérision, défi, ironie), de la bonne distance, de la position du narrateur, de la structure temporelle et textuelle (à la fois « en tangente » et « en digression », sous forme de puzzle), du choix des mots (qui « ne doivent pas être expression directe »)⁵¹, des jeux sur le paradoxe, du refus de l'érotique, des plans et titres des parties, des découpages et réinsertions. Une liste récapitule l'âge des protagonistes lors des différents épisodes – la structure mêlant plusieurs strates temporelles ; se posent des problèmes de raccords entre différentes scènes, de relectures (« une pour la chasse aux coquetteries, une pour la chasse aux explications »)⁵² ; et l'ensemble du journal est habité de réflexions sur sa relation au texte en train de s'écrire et sa relation à l'écriture en général... Fidèle à son habitude, Christiane Rochefort soumet ses ébauches, brouillons et doutes aux conseils d'un cercle d'ami(e)s écrivains ou artistes – qu'elle nomme « conférences littéraires », et reprend ensuite son manuscrit à nouveaux frais. Le 1^{er} avril 1987, le journal annonce « J'AI FINI ! » ; le 25 du même mois, « J'ai fini ! ah tu parles. Je commence oui. [...] J'en suis à la page 20 », et le 23 octobre : « Un passage nouveau, qui l'aurait cru à ce stade ? »... Si les dossiers manuscrits⁵³ paraissent, à première vue, infiniment plus riches que les notations contenues dans le journal (voir fig. 2), il n'en reste pas moins que ce dernier constitue une pièce indispensable au puzzle de la genèse, ne serait-ce qu'à travers les énoncés métatextuels traduisant posture critique, intentions, refus, « révélations » et autres événements d'écriture qu'il relate, que ne donne pas *directement* à voir le dossier de genèse.

49. Blocage lié à des difficultés avec son éditeur (Grasset), qui interrompt sans explication les versements qui lui sont dus, et à l'impression que ce dernier cesse de la soutenir.

50. Christiane Rochefort tient absolument à ce que cette œuvre soit lue comme un roman, et non comme un récit autobiographique. Elle gagnera d'ailleurs un procès contre France Loisirs pour publicité mensongère, l'ouvrage ayant été présenté comme autobiographique.

51. Entrées du 8-9 octobre 1986.

52. Journal inédit 1986-1993, entrée du 29 septembre 1987.

53. Les dossiers manuscrits de *La Porte du fond* (IMEC) comprennent des « Notes de travail », trois versions manuscrites, une quatrième version incomplète, accompagnée d'un dossier « Ruines de la 4^e révision (dernière) (?) », ainsi qu'un dossier « feed back » contenant du courrier de lecteurs.

41?

N'importe quel

personne - tu ~~Amoyan~~ - tu ~~Inconnu~~ - tu ~~Esclave~~ +
 trouvé au marché - le fils esclave - instrumental -

INFO
 Si en position de servant, alors en il serve!
 Si il m'avait fait objet, alors il était objet
 d'objet - Ça paraît en tous cas du temps de service fini;

INFO
 Objet jetable après usage. Après ~~usage~~ le jetais, le
 rejétais avec une brutalité inacceptable, qu'il
 acceptait = colère ~~de son~~ vaincu, riposte de sa victoire, il voit.
 la mise en scène commande que le resta se

INFO
 faire pour le spectacle. Si des fois vous vous
 demandez ce que j'ai éprouvé = Comment le temps se passe?
Ridicule - trop de larmes, on perd
du temps - le nihilisme (que le cours long terme
 unique) de contempler ses routines on s'en lasse
 vite et puis bah, tout le monde a la même - Je
 le trouvais ridicule, et sans dignité. Je ne me
l'étais j'avais plus de tenue.

INFO
 Lors, ma part du contrat remplie, la voix pour
 un temps reconduite; libérée, froide, la vie, je
 retournais à mes algèbres, à mes fantasmes de
 meurtre. Infrate!

INFO

INFO

INFO

(inadmissible) / du /

Temps en doute

+ Plus tard?

Si un u au névros
 que le ~~prologue~~
 demeurant ~~vrais~~

#

Peut-être ici
 allusion au scénario
 SM (avec refus de
 donner aux ~~amis~~?)
 "je ne pour pas"
 on a bien fait que ce sera
 ? (le quel temps = mes prisonniers c'est
 des maîtres)

Fig. 2 : Christiane Rochefort, une page du manuscrit de La Porte du fond (IMEC ; reproduit avec l'aimable autorisation de Ned Burgess)

Enfin, si ce journal a pour axe central la « fabrique » de *La Porte du fond*, il est en même temps l'œuvre d'une diariste pour qui écrire et vivre ne sont qu'une seule et même chose, et qui fait la part belle aux « moments de grâce » qu'offre le quotidien : lectures (Jeffrey Masson, Iris Murdoch, Ludwig Wittgenstein, Georges Perec, Italo Calvino...), rêves (cocasses), passion de la musique, amitiés, observation et évocation amoureuse de la nature ; mais aussi jugements littéraires perspicaces et sans concession, stratégies de lutte « médico-littéraire » pour maintenir l'énergie créatrice en dépit des problèmes de santé...

**Annie Ernaux,
journal d'écriture
de *Passion simple***

Le texte qu'Annie Ernaux désigne elle-même comme « Journal d'écriture » s'inscrit dans une constellation complexe : une dizaine d'années après la publication du récit *Passion simple* (Gallimard, 1991), Annie Ernaux publie le journal intime⁵⁴ qu'elle a tenu durant la période correspondant à ce récit, « compte rendu », « inventaire » qui relate la passion de la narratrice (identifiable avec l'auteur) pour un diplomate russe (désigné par « S. » dans le premier texte, et par « A. » dans le second) : ce sera *Se perdre* (Gallimard, 2001), sorte d'avant-texte de *Passion simple*⁵⁵, dans la mesure où il a servi d'« aide-mémoire » à l'écriture, même si Annie Ernaux se refuse à le considérer comme un « laboratoire⁵⁶ » du récit puisqu'il s'agit, insiste-t-elle, de « deux activités complètement distinctes⁵⁷ ». Enfin, en 2001 également, sont publiés dans la revue *Les Moments littéraires* des extraits du « journal d'écriture » de l'auteur, dont le premier couvre une dizaine de jours, du 15 au 24 novembre 1989⁵⁸. Ce bref extrait appartient à la phase préparatoire de *Passion simple*, mais annonce aussi parallèlement un autre projet – « RT » [roman total] qui existe de longue date – et se concrétisera sous la forme du récit intitulé *Les Années*, publié en 2008 (Gallimard).

Les deux journaux – journal intime, dont *Se perdre* publie les entrées de septembre 1988 à avril 1990, et journal d'écriture accompagnant la rédaction des œuvres en cours (depuis 1982) – se présentent sous des formes très différentes : le journal intime est rédigé sur des

54. Ainsi qu'elle le désigne elle-même. Annie Ernaux a déjà publié d'autres journaux : *Journal du dehors*, Paris, Gallimard, 1993 ; « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », Paris, Gallimard, 1997 ; *La Vie extérieure, 1993-1999*, Paris, Gallimard, 2000.

55. À propos de la relation entre *Passion simple* et *Se perdre*, voir Philippe Gasparini, « Annie Ernaux. De *Se perdre* à *Passion simple* », dans *Genèse et Autofiction*, dir. J.-L. Jeannelle et C. Viollet, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2007, p. 149-173. L'article comprend également un entretien avec Annie Ernaux, et la reproduction en fac-similé, avec transcription, des deux premiers feuillets du journal d'écriture de *Passion simple*. Voir aussi Julie LeBlanc, « L'écriture diaristique comme laboratoire de l'œuvre d'Annie Ernaux : vers une étude de *Passion simple*, de *Se perdre* et du journal d'écriture », dans Julie LeBlanc, *Genèses de soi*, op. cit., p. 103-143. L'ouvrage comprend également des reproductions de manuscrits appartenant au dossier de *Passion simple* et au journal d'écriture de ce récit.

56. « Le journal intime peut avoir un usage d'auto-dossier. Ce fut un peu le cas pour l'écriture de *Passion simple*, mais seulement à partir du moment où j'ai conçu clairement que j'allais terminer et publier ce texte : j'ai cherché alors dans le journal intime des signes, des preuves, de cette passion, de sa réalité », Annie Ernaux, entretien avec Philippe Gasparini, dans *Genèse et autofiction*, op. cit., p. 166-167.

57. « Mémoire et réalité », entretien avec Annie Ernaux, par Gilbert Moreau, *Les Moments littéraires*, n° 6, 2001, p. 3-13 ; p. 10.

58. Le second extrait (p. 24-31 du même numéro) couvre la période du 17 janvier au 30 juillet 1998, et concerne essentiellement la préparation de *L'Événement* (Paris, Gallimard, 2000).

cahiers d'écolier, de la marque Clairefontaine⁵⁹, tandis que les journaux d'écriture le sont sur des feuilles volantes, déjà utilisées sur l'autre face⁶⁰. Le graphisme régulier, dépourvu de ratures et respectant la marge pour le journal personnel⁶¹, ressemble plutôt à de véritables « grimoires » écrits en tous sens (mais datés) pour le journal d'écriture : les pratiques scripturales reflètent en effet des postures mentales fort différentes, celle de la diariste (« entièrement spontanéité, “déposition” des affects et des pensées⁶² ») et celle de l'écrivain.

Les extraits publiés du journal d'écriture de *Passion simple* comprennent six entrées datées, développées sur plusieurs pages pour la plupart⁶³, et sont essentiellement consacrés à des questionnements portant principalement sur la forme, parfois aussi sur le contenu, de l'œuvre à venir. Phrases « jetées en désordre⁶⁴ », pêle-mêle, sur des feuilles volantes, notes exploratoires, notes de régie, métadiscours cumulatif : il est difficile de se prononcer sur l'ensemble d'un journal d'écriture dont nous ne connaissons que des fragments, mais ce qui paraît certain, c'est qu'il appartient pour l'essentiel à la phase exploratoire et spéculative prérédactionnelle – du moins pour les fragments publiés et/ou analysés – tandis que les phases de textualisation et de réécriture sont rassemblées dans le dossier de genèse proprement dit de *Passion simple*⁶⁵.

Seule la disposition graphique du manuscrit⁶⁶ permet de décrypter les divers mouvements de pensée foisonnants, qui portent sur des aspects bien différents du processus de conception de ce récit qui deviendra *Passion simple*. Sur un seul et même feuillet (daté « 15 novembre 89 », voir fig. 3), rédigé en style télégraphique, et qui articule différents blocs disposés en étoile, il est d'abord question du journal : « Il y a eu le journal de S., comme le journal de ma mère : est-ce que de la m[ê]me façon je vais m'en “servir” ? ». Puis on trouve en vrac la mention d'un éventuel modèle (« Lettres de la Religieuse p.[ortugaise] »), des citations tirées du journal intime (« Pendant un an, je n'ai rien écrit »), des recherches de mode énonciatif et narratif (« Je suis seule de nouveau » / « Elle est seule » / « moi, narratrice. “je” + autres personnages “il – elle – etc” dont “moi” »), où la première formulation est invalidée, comme celle portant sur « les “je” polyphoniques ». Il s'agit de traces d'un dialogue de l'écrivain avec soi-même, qui se place à différents niveaux, scripteur puis lecteur : une dialectique entre propositions, alternatives, qui seront soupesées, évaluées, puis validées ou refusées. Une multitude d'aspects sont envisagés, rassemblés sur ce seul espace de la page : recours éventuel, ou non, au journal intime ; choix du mode d'énonciation (je/elle ; polyphonie) ; cadre géographique (« description

59. « Volontairement, j'écris sur des Clairefontaine, parce que la couverture est vernissée, qu'ils sont agréables, et qu'ils existent en différentes couleurs », *Les Moments littéraires*, n° 6, *op. cit.*, p. 13.

60. « J'écris toujours avec des feutres et sur des feuilles écrites au dos. [...] Je pense que cela me rassure. Il y a dans la feuille blanche des deux côtés quelque chose qui me terrorise », *Les Moments littéraires*, n° 6, *op. cit.*, p. 13.

61. Une double page de ce journal est reproduite dans Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Un journal à soi*, Paris, Textuel, 2003, p. 146-147.

62. Annie Ernaux, entretien avec Philippe Gasparini, *Genèse et autofiction*, *op. cit.*, p. 167.

63. Julie LeBlanc fait état d'un autre fragment du journal d'écriture de *Passion simple*, rédigé entre le 25 novembre 1989 et le 8 janvier 1991, et comportant trente-huit entrées datées. Ce fragment fait donc suite à celui publié. Voir *Genèses de soi*, *op. cit.*, p. 104, n. 9.

64. Annie Ernaux, *Passion simple*, *op. cit.*, p. 18.

65. Voir Julie LeBlanc, *op. cit.*, p. 120-130.

66. Ce graphisme est rendu de manière linéarisée dans l'édition des *Moments littéraires*, ce qui en gêne fortement la compréhension.

ville nouvelle ») et relation au temps (« mais l'Histoire ? ») ; éléments de contenu : « le film à Canal+ / + éléments de l'U.R.S.S. », « corps de l'homme, objet de beauté » ; choix narratifs : « les seuls impératifs : début qui crève la page, et place ma voix » ; et stylistiques : « le réalisme le plus extrême, le moins de ? entre la vie et la littérature ». Chaque feuillet du journal d'écriture mériterait une analyse approfondie, qui reste à mener. Contentons-nous pour l'instant de citer les dernières lignes, alliant lucidité et humilité, de ce même feuillet :

Tout le problème est de résoudre cela : ce que j'ai envie de faire (livre beau, une génération) – et ce que je peux faire (venu des profondeurs, de mes désirs)⁶⁷.

① 1989 après départ S. B.

15 Novembre⁸⁹ Il y a eu le journal de S., comme le journal de ma mère : est-ce que, de la m^e façon, je vais m'en « servir » ? C'est à dire que je savais en vivant dans les 2 cas, que c'était plus que la vie.
 « Lettres de la Religieuse P. » le livre le + beau et érotique
 « - La faim, nous l'appelons amour. » qui soit.
 « - Pendant un an, je n'ai rien écrit » Un amour - Une passion.
 sauf un roman d'amour.

Non → les « je » polyphoniques. ? mais l'Histoire ?

Non → « Je suis seule de nouveau » alors, tres long, pour pallier le « présent ».
 « Elle est seule " _ _ + description de la « ville nouvelle » ou : ville nouvelle en premier – « le lieu »
 [ça mène où ?] aux souvenirs seuls du vide. ou du bonheur ?

moi, narratrice. « je » + autres personnages « il - elle - etc » dont « moi »

les seuls impératifs : → début qui crève la page, et place ma voix - sexe ou mort - de préférence

ça peut être ailleurs → - les phrases entendues – qui m'arrêtent (XXX ou autre)
 - les films à Canal +.
 [cet été, j'ai regardé - etc. + éléments de l'URSS, évé. de l'Est.
 - corps de l'homme, objet de beauté.

→ de préférence, la voix narratrice, « je » qui s'interroge, etc avec passages écriture
 → le réalisme le plus extrême, le moins de ≠ entre la vie et la littérature. (pour l'écriture, je « sais », pour la « forme », composition, bep moins)

Tout le problème est de résoudre cela : ce que j'ai envie de faire (livre beau, une génération) - et ce que je peux faire (venu des profondeurs, de mes désirs).

→ TSVP

67. Cet énoncé concerne probablement le futur récit (« récit total ») qui deviendra *Les Années* (Paris, Gallimard, 2008).

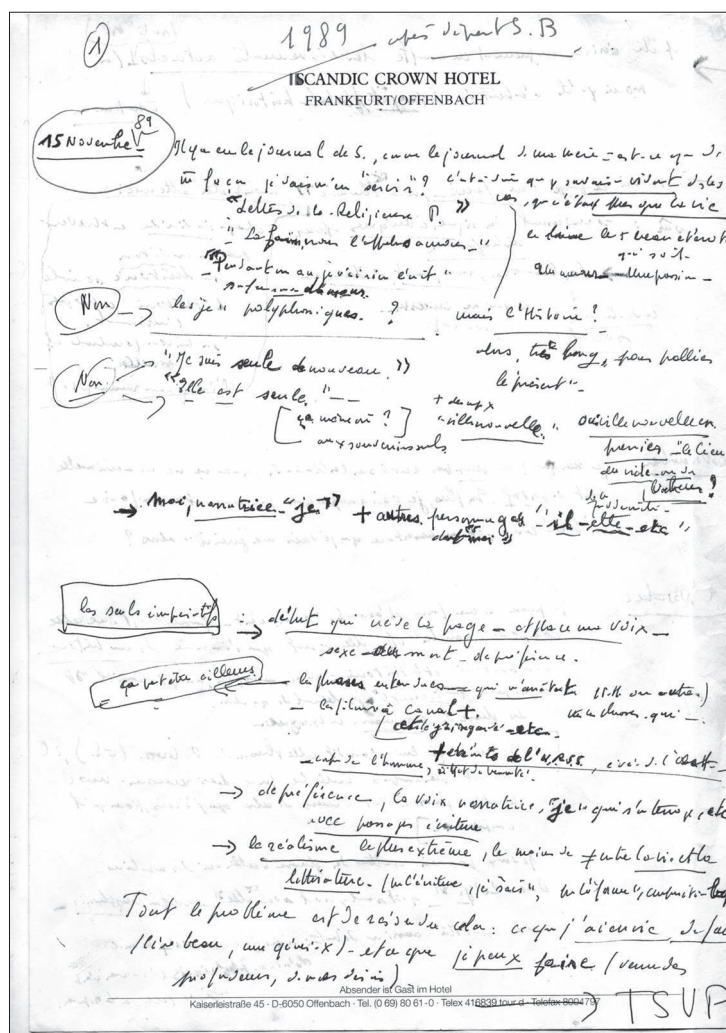


Fig. 3. Annie Ernaux, premier feuillet (1^{er}) du journal d'écriture de *Passion simple*, fac-similé (coll. privée ; reproduit avec l'aimable autorisation de l'auteur). Transcription de Lydie Rauzier.

Le second feuillet (voir fig. 4), qui contient la suite du premier (rédigé, contrairement aux habitudes de l'écrivain, au verso), comprend deux autres entrées, du 18 et du 19 novembre. Il est essentiellement consacré à développer le « ce que je veux faire, ma "théorie" » (« Chaque individu est traversé par sa condition, son histoire sociale, l'Histoire, le progrès, l'environnement, son histoire familiale et sexuelle. L'imaginaire romanesque »), examine ensuite les contraintes qui pèsent sur le projet (promesse à S.), envisage une phrase à mettre en exergue (qui justifierait à elle seule l'entreprise scripturale), puis revient sur le choix d'un sujet d'énonciation. La pensée reste extrêmement mobile sur ces deux feuillets, explorant de nombreux aspects du projet en cours.

2

→ p. être écrire en prenant en compte les événements actuels (à ^(sur l'Est) moins qu'ils n'entrent ds le projet global, historique ! ↓ c une femme

→ savoir ce que je veux faire , ma « théorie », mais p. être « atténuée ».

sûr : → renversement des signes éthiques pour tes les femmes.

→ le lien sexe, mère, mort, écriture en

+ ce qui me concerne.

la déchirure - avortement.

Sociale -

chaque individu est traversé par sa condition
 son histoire sociale
 l'Histoire, le progrès,
 l'environnement
 son histoire familiale et sexuelle.
 l'imaginaire romanesque

18 Novembre. Je sens que je ne peux pas écrire sur la liaison avec S., que ça ne me mène nulle part de positif. En plus, je vais rompre ma promesse et ne pas faire un « beau » livre, et ne pas est-ce que je vais me « guérir » alors ?

19 Novembre. Je pense à ma façon d'aimer S. « Aimer, c'est passer le doigt sur cette courbe des hanches » etc. elle ne peut que s'inscrire dans une histoire, mon histoire et l'Histoire : ainsi, autrefois, non, impossible. Et aussi parce que S. était l'aboutissement de qq chose.

La phrase de grossman en exergue.
 [Même si je lui avais dit cette phrase de V. Gross. (à S.), il n'aurait pas compris toute la force, les remous en moi de cette phrase. C'est à cause de cela que j'écris, pour qu'il comprenne.]

Je veux pouvoir mettre des phrases c cellē-ci ds mon livre.
 Donc le « je », soit seul, soit avec « elle », soit en polyphonie.

cela peut être aussi au début : ce que j'ai éprouvé + nécessité d'écrire « plus loin ». (ds ce cas c'est « je », « elle » à la rigueur).

À travers ces quelques exemples, on ne peut que constater la diversité des documents répondant, d'une manière ou d'une autre, aux caractéristiques de « journal d'une œuvre », de « témoin d'une genèse ». Si chacun d'eux présente une configuration unique, tous possèdent cependant des points communs, une relative homogénéité, moins dans leur forme que dans les préoccupations qu'ils révèlent. Les recherches dont ils attestent, qu'il s'agisse de roman ou de récit autobiographique, exigent que soit défini un certain nombre de paramètres (narratifs, énonciatifs, stylistiques, etc.), et que des décisions soient prises face aux alternatives. Ils témoignent, au fil du temps matérialisé par la datation de la forme diaristique, de l'évolution chronologique de ces recherches. Par ailleurs, on peut se demander comment et dans quelle mesure le fait de tenir un « journal de genèse » influe sur la genèse elle-même, ou se reflète dans l'œuvre achevée... D'autre part, ces journaux « témoins d'une genèse », ces

CATHERINE VIOLLET est chargée de recherche à l'Institut des Textes et Manuscrits modernes (CNRS-ENS), responsable de l'équipe « Genèse & Autobiographie ». Dernières publications : *Métamorphoses du journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle* (avec M.-F. Lemonnier-Delpy, Academia-Bruylant, 2006) ; *Genèse et autofiction* (avec J.-L. Jeannelle, Academia-Bruylant, 2007) ; *Si tu lis jamais ce journal... Diaristes russes francophones 1780-1854* (avec E. Gretchanaïa, CNRS Éditions, 2008) ; *Cahiers du Monde russe*, n° 50/1, « Écrits personnels » (avec V. Garros, EHESS, 2010).

Catherine Viollet, cviollet@wanadoo.fr

Résumés Journaux de genèse

Si de nombreux journaux d'écrivains sont à juste titre considérés comme « atelier » d'écriture et « laboratoire » de l'œuvre littéraire, il existe, à côté de la forme bien délimitée des carnets, des journaux (constitués d'entrées datées) dont l'objet principal est de réfléchir à la genèse d'une œuvre en particulier, de témoigner des interrogations, des doutes, des conflits intérieurs, des choix qui président à la phase rédactionnelle, et parfois l'accompagnent. Seront brièvement examinés quatre journaux de travail, différents les uns des autres tant dans leur forme et leur pratique scripturale que dans leur contenu, mais correspondant tous, d'une certaine manière, à l'idée que l'on peut se faire d'un journal-témoin de la genèse d'une œuvre littéraire. Deux sont largement connus puisés publiés, et ont fait l'objet de nombreuses études : le *Journal des Faux-Monnayeurs* d'André Gide, le *Journal du « Docteur Faustus »* de Thomas Mann. Deux autres sont partiellement ou totalement inédits : le journal de Christiane Rochefort accompagnant la genèse du roman *La Porte du fond*, et le « journal d'écriture » concernant le récit *Passion simple* d'Annie Ernaux.

If many writers' diaries are legitimately considered writing workshops and experimental literary works, there are also, besides the clearly defined notebook form, diaries (with dated entries) whose main object is to reflect on the genesis of a specific work and testify to the questionings, doubts, internal conflicts and choices that govern or attend the editorial phase. We will briefly examine four work diaries, differing as well in their form and their scriptural practice as their content, but all four corresponding to the idea one can have of a witness-diary of a literary work's genesis. Two of these are widely known as they have been published and been the object of many studies: André Gide's *Journal des Faux-Monnayeurs*, and Thomas Mann's *The Story of a Novel: The Genesis of "Doctor Faustus"*. The other two are partially or entirely unpublished: Christiane Rochefort's diary concurrent with the genesis of her novel *La Porte du fond*, and Annie Ernaux's writing diary about her story *Passion simple*.

Neben zahlreichen Tagebüchern von Schriftstellern, die zu Recht als „Schreibwerkstatt“ oder „Laboratorium“ des literarischen Œuvres betrachtet werden, und abgesehen von der gut abgegrenzten Form der *carnets*, gibt es Tagebücher (bestehend aus datierten Einträgen), deren zentrales Anliegen das Nachdenken über die Entstehung eines bestimmten Werkes ist bzw. Zeugnis abzulegen über die Fragen und Zweifel, über die inneren Konflikte und Entscheidungen, die in der redaktionellen Phase vorherrschen und sie manchmal begleiten. Im Folgenden sollen vier Arbeitstagebücher kurz untersucht werden, die sich sowohl in ihrer Form und Schreibpraxis als auch hinsichtlich ihres Inhalts unterscheiden, die jedoch alle auf gewisse Weise mit der Idee im Einklang stehen, die man sich von einem Tagebuch-Zeugnis der Genese eines literarischen Werkes machen kann. Zwei von ihnen sind hinreichend bekannt, da sie in publizierter Form vorliegen und bereits Gegenstand zahlreicher Studien waren: das *Journal des Faux-Monnayeurs* von André Gide, *Die Entstehung des Doktor Faustus* von Thomas Mann. Die zwei anderen sind teilweise oder vollständig unveröffentlicht: das Tagebuch der Christiane Rochefort, das die Genese des Romans *La Porte du fond* begleitet, und das „Schreibtagebuch“ der Erzählung *Passion simple* von Annie Ernaux.

Muchos diarios de escritores son considerados, de manera apropiada, como “talleres” de escritura y “laboratorios” de las obras literarias. Sin embargo, existen, conjuntamente con la forma bien delimitada del carnet, diarios (constituídos por entradas fechadas) cuyo objeto principal es reflexionar sobre la génesis de una obra en particular, dejar testimonio de los interrogantes, dudas, conflictos interiores, elecciones que orientan la fase redaccional y a veces la acompañan. Examinaremos brevemente cuatro diarios de trabajo, diferentes unos de otros, tanto en su forma y práctica escrituraria como en su contenido, pero en cierta medida acordes todos con la concepción general del diario-testimonio de la génesis de una obra literaria. Dos de ellos son ampliamente conocidos porque han sido publicados: se trata del *Diario de Los monederos falsos* de André Gide y el *Diario del “Doctor Fausto”* de Thomas Mann. Los otros dos son parcial o totalmente inéditos: el diario de Christiane Rochefort que acompaña la génesis de la novela *La Porte du fond* y el “diario de escritura” relativo al relato de Annie Ernaux, *Passion simple*.

Muitos diários de escritores são a justo título considerados como “atelier” da escrita e “laboratório” da obra literária. Ao lado da forma bem definida do caderno, há diários (constituídos por entradas datadas) cuja finalidade principal é refletir sobre a genese de uma obra em especial e de servir de testemunho das interrogações, dúvidas, conflitos internos e escolhas que regem a fase de redacção, e por vezes a integram. Serão examinados rapidamente quatro diários de trabalho, diferentes entre si tanto na forma e na prática escritural quanto no conteúdo, mas todos correspondendo, de certa maneira, ao conceito de diário-testemunha da genese de uma obra literária. Dois, publicados, são largamente conhecidos e foram objecto de numerosos estudos: o *Diário dos Faux-Monnayeurs* de André Gide, e o *Diário do “Doktor Faustus”* de Thomas Mann. Os outros são parcial ou totalmente inéditos: o diário de Christiane Rochefort que acompanha a genese do romance *La Porte du fond*, e o “diário de escrita” relativo ao conto *Passion simple* de Annie Ernaux.

Se numerosi diari di scrittori sono giustamente considerati come “atelier” di scrittura e “laboratorio” di opera letteraria, esistono, accanto alla forma ben definita dei carnets, i diari (con i passaggi datati) il cui oggetto principale è la riflessione sulla genesi di un'opera particolare, la testimonianza degli interrogativi, dei dubbi, dei conflitti interiori, delle scelte che determinano la fase redazionale, e talvolta l'accompagnano. Qui saranno brevemente esaminati quattro diari di lavoro, diversi l'uno dall'altro sia nella forma e pratica di scrittura sia nel contenuto, ma tutti corrispondenti, in un certo modo, all'idea che ci si può fare di un giornale-testimone della genesi di un'opera letteraria. Due sono ben conosciuti e sono stati oggetto di numerosi studi: *Il diario dei Faux-Monnayeurs* di André Gide e *Il diario del “Dottor Faustus”* di Thomas Mann. Altri due sono totalmente inediti: il diario di Christiane Rochefort che accompagna la genesi del romanzo *La Porte du fond* et il “diario di scrittura” del racconto *Passion simple* di Annie Ernaux.