

L'ÉTHIQUE ET L'ESTHÉTIQUE DU JOURNAL INTIME DANS LA LITTÉRATURE TCHÈQUE DU XX SIÈCLE

SYLVIE RICHTEROVÁ

Cette étude se donne pour objet d'évaluer, à la lumière des journaux intimes de trois personnalités artistiques aussi différentes qu'originales, Jiří Orten (1958), Jiří Kolář (1983, 1985) et Ludvík Vaculík (1983), les travaux que Jan Mukařovský a consacrés dans les années 30 et 40 au problème du sujet dans l'art. Le but est de tenter de répondre à la question de savoir comment le journal, genre placé à la limite de l'art et du document, conditionne mutuellement les aspects éthique et esthétique.

"L'éthique et l'esthétique ne font qu'un", remarque dans son étude profonde et systématique Béatrice Didier (1976: 102). Cette constatation en marge des réflexions d'Henri Frédéric Amiel sur le style des auteurs de journaux intimes mérite-t-elle d'une certaine manière d'être généralisée? Est-il bien fécond d'envisager les liens réciproques de l'éthique et de l'esthétique, ou bien vaut-il mieux délibérément séparer ces deux sphères l'une de l'autre? Nous considérons évidemment comme vide de sens tout retour à une conception moraliste ou même tout simplement orientée de l'art, mais nous estimons également qu'on ne saurait nier le lien qui existe entre ces deux principes. Dans l'histoire de l'art, nous avons, depuis Aristote et jusqu'à nos jours, de nombreux exemples d'identification entre les

normes éthique et esthétique, sous une forme absolue dans l'idéologie nazi, avec sa conception de l'art "dégénéré", ou bien dans la théorie et la pratique du "réalisme socialiste", qui établit un lien d'égalité entre le "bien" social, individuel et esthétique. A l'opposé, l'évolution au cours de l'après-guerre de la littérature et plus généralement de l'art en Europe et aux Etats-Unis illustre une relativisation totale des normes éthique et esthétique.

Plus personne probablement ne doute aujourd'hui de l'impossibilité qu'il y a d'identifier l'appréciation éthique d'un personnage de roman, ou même de l'impression laissée par une oeuvre d'art, avec son appréciation esthétique; cependant nous ne pouvons pas non plus nier le fait que les normes éthique et esthétique se conditionnent mutuellement, et que ce conditionnement mutuel est particulièrement important tant au plan de la dynamique interne de l'oeuvre que des effets qu'elle produit. Le pouvoir d'une oeuvre découle souvent justement de ce qu'il est impossible de séparer les aspects éthique et esthétique.

Dans un roman, le point d'intersection des normes éthique et esthétique est le personnage littéraire. Le héros, positif ou négatif, actif ou passif, se voit confronté à la norme éthique de son temps comme le roman peut l'être face à la norme esthétique. Il ne serait pas difficile de trouver des exemples où l'une et l'autre ont été confondues ou bien substituées l'une à l'autre, depuis l'interdit pour motifs idéologiques ou moraux jusqu'à la persécution des auteurs eux-mêmes. Si nous cherchons une réponse au problème de savoir comment éthique et esthétique se conditionnent dans le cas du journal intime, c'est pour deux raisons. D'abord parce qu'il s'agit d'une forme littéraire dont la norme esthétique est si simple, commune, immuable au cours du temps, qu'elle met clairement en relief tout fait artistique original (*Le forme* 1985). De fait, les auteurs que nous avons choisis témoignent tous d'une telle originalité: *Le Journal* de Jiří Orten est "avant tout une oeuvre littéraire indépendante, (...) son oeuvre la plus typique et la plus dense, une oeuvre intégrale" (J. Grossman, préface à Orten 1958: 10); Jiří Kolář associe la méthode du collage au journal intime d'une manière tout à fait nouvelle et personnelle; quant à Ludvík Vaculík, son *Livre des songes tchèque* peut être considéré comme une des contributions les plus intéressantes à l'évolution du roman dans la littérature mondiale de ces dernières décennies. La seconde raison qui fait du journal intime un matériel digne d'attention pour notre recherche vient de ce que le personnage littéraire, le héros, ce point d'intersection entre les normes esthétique et éthique, n'est autre, grâce à son statut particulier de sujet mais aussi d'objet de l'oeuvre,

que l'auteur lui-même.

L'auteur est l'instigateur de l'oeuvre, il y est omniprésent mais en tant qu'homme il reste au dehors, autrement dit, si l'oeuvre procède intégralement de l'auteur, puisque tout ce qui y figure l'est par son intermédiaire, nous ne pouvons pas pour autant à l'inverse déduire l'auteur de son oeuvre. L'art perdrait tout pouvoir d'attraction si nous ne savions pas que derrière il y a le travail de quelqu'un, mais, en même temps, ce quelqu'un en fait tout le secret, toute l'énigme. L'élaboration d'une oeuvre littéraire implique l'établissement d'une frontière infranchissable entre le sujet exprimé dans l'oeuvre et la personne physique de l'auteur:

“Celui qui écrit l'oeuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié”.
(Blanchot 1955: 10)

Le journal intime a en littérature une position particulière: le “moi” y déplace en effet cette frontière en permanence, s'efforce de la transgresser, à tel point qu'elle se démultiplie jusqu'à devenir problématique. “Le diariste est deux: il est celui qui agit et celui qui se regarde agir, et qui écrit”, rappelle Béatrice Didier (1976: 116-117). Si nous lisons un journal intime dans le but de connaître la personne qui l'a écrit, nous devons constater toujours avec Béatrice Didier que “le journal est insincère comme toute écriture (...) il a le privilège sur d'autres types d'écriture de pouvoir être doublement insincère” (Didier 1976: 117). Si nous le prenons au contraire pour ce qu'il est réellement, c'est-à-dire comme une oeuvre d'art, il nous offre la possibilité d'étudier non pas la véritable personnalité de l'auteur, mais le lien qu'elle entretient avec le personnage littéraire, finalement le lien entre un auteur et son oeuvre.

Le sens-clef du lien entre la personnalité de l'artiste et son oeuvre nous est fourni par Jan Mukařovský; dans une des dernières études qu'il a consacrées à l'esthétique structurale, *L'individu et l'évolution littéraire*. Il s'agit d'un essai sur “la noétique de la personnalité” qui peut être considéré comme la clef de voûte de tout son projet scientifique; Mukařovský est un des premiers à avoir proposé d'étudier l'art en tant que fait sémiologique (c'est aussi le titre de sa conférence au Congrès international de philosophie tenu à Prague en 1930), mais à la différence des sémiotiques qui ont été élaborées par la suite, il n'a jamais limité son champs de recherches au seul signe, jamais exclu l'observation théorique de la réalité signifiante immédiate, “naturelle”, et encore moins le lien qu'elle entretient avec le signe. C'est justement sur ce point (il n'a été en la matière ni suivi ni même compris) qu'il

est, selon nous, possible de se rendre compte sinon de l'originalité au moins de la portée et de l'actualité de ses conceptions.¹ Les limites de la sémiotique proviennent de ce qu'elle-même se limite, en s'orientant exclusivement vers l'étude du signe. Elle élude la question de la valeur et la question du sujet; en d'autres termes, le problème du rapport de l'individu avec le monde et avec lui-même. Il s'agit pourtant en dernière instance de la véritable raison d'être de l'art; seule la volonté d'apporter une réponse à cette question procure suffisamment d'énergie à l'artiste et au "percepteur", car en art toute autre motivation finit par s'épuiser, par devenir mécanique, perdant ainsi tout pouvoir d'attraction. L'essence de la pensée de Mukařovský en matière d'esthétique tient dans la conviction que l'art est un instrument spécifique irremplaçable de la connaissance humaine, ayant "la fonction d'une antenne, grâce à laquelle l'homme perçoit les changements de la réalité" (Mukařovský 1966: 309). Renoncer à l'étude des relations dynamiques complexes qu'entretiennent l'art et la réalité est, dans une telle esthétique, un non-sens.

Mukařovský, même s'il reconnaît une valeur de signe à des phénomènes échappant en apparence au domaine de la sémiotique (par exemple aux expériences vécues de l'auteur), ne perd pourtant jamais de vue le second pôle, celui de la réalité immédiate, privée du caractère de signe, d'intentionnalité. Ainsi, dans l'étude déjà citée, *L'art en tant que fait sémiologique*, il fait une distinction entre l'oeuvre d'art qui est soit signe, soit la chose elle-même "qui représente l'oeuvre d'art dans le monde signifiant et qui s'offre à la perception sans aucun intermédiaire" (Mukařovský 1966: 85). Dans une autre étude intitulée *Intentionnalité et inintentionnalité dans l'art*, la distinction entre ces deux pôles s'effectue du point de vue du percepteur: l'intentionnalité vient de ce "qu'elle a dans l'oeuvre d'art valeur de signe", l'absence d'intentionnalité se rapporte à "la perception immédiate de l'oeuvre perçue comme une réalité, semblable à un fait naturel, construite de telle façon qu'il ne saurait répondre pas à la question du pourquoi laissant au contraire l'individu décider de son utilisation fonctionnelle" (1966: 97).

La personnalité est dans la conception de Mukařovský l'antithèse de l'évolution littéraire immanente, antinomie qu'on peut exprimer concrètement en termes d'une "contradiction entre la littérature et la

¹ La conception chez Mukařovský de deux pôles ayant une influence simultanée dans chaque oeuvre d'art trouve probablement son inspiration, en dehors de Ferdinand De Saussure, dans la Phénoménologie de Husserl.

personnalité” (1965: 229). La personnalité est d’un côté “intégrée dans l’évolution, même par ses aspects qui semblent au départ les moins conditionnés du dehors” (1966: 232); mais d’un autre côté, elle ne saurait être conditionnée par l’évolution, sa réalisation concrète ne procède en effet pas d’une évolution donnée: *elle est fortuite*. La ligne de l’évolution immanente est “donc toujours laissée à l’entière liberté du hasard-individu”, ce qui signifie “*la liquidation définitive d’une conception causale de l’évolution*” (1966: 234). De cette manière, Mukařovský réconcilie l’approche sémiotique et l’approche philosophique, démarche indispensable à son sens car, si l’art n’obéissait qu’à des lois sémiotiques, son évolution serait de nature purement causale, c’est-à-dire mécanique. Or il est évident qu’il en va autrement, la science elle-même ne pouvant se limiter à l’examen des seules causes mécaniques en matière d’art: cela signifierait capituler devant la question pourtant fondamentale du sens de l’art, dont la source est dans cette possibilité qu’a l’homme d’intervenir sur l’évolution immanente de structures données, d’une manière individuelle et inconditionnée.

Nous n’allons pas décrire ni même analyser les journaux intimes d’Orten, Kolář et Vaculík, nous porterons uniquement notre attention sur les rapports entre l’artiste pris dans son milieu social et historique, au sein duquel le journal intime prend jour, et la construction du dit journal. Le premier trait commun déterminant entre ces trois auteurs vient de ce que leurs journaux naissent en conflit avec la situation historique, et qu’ils se définissent plus ou moins explicitement comme des témoignages. Orten écrit son *Journal* pendant les années 1939-1941 dans une Prague occupée par les nazis, Kolář de 1949 à 1950, au moment où se déchaînent la terreur policière, les procès et la persécution des écrivains de l’époque du stalinisme, Vaculík en 1979-80, dix ans après la répression de ce qu’on a appelé le printemps de Prague, alors qu’à nouveau de nombreux écrivains sont réduits au silence ou bien même jetés en prison et une grande partie de la création littéraire se voit condamnée au système des samizdats ou à l’émigration. Dans chacun de ces trois cas, l’écriture d’un journal intime a signifié un courage personnel: Jiří Kolář fut mis en prison pour son journal pourtant non-publié *Les années dans les jours*, les manuscrits confisqués ne lui furent d’ailleurs jamais rendus; Ludvík Vaculík est depuis près de vingt ans soumis à un régime de liberté surveillée à cause de son activité littéraire. La vie de Jiří Orten prit fin au

cours d'un accident tragique, sans rapport direct avec ce qu'il a pu écrire, mais cependant hautement symptomatique: il fut blessé à mort par une ambulance militaire alors que son destin était de toute façon d'être déporté dans un camp de concentration.

La fonction de témoignage dépasse ici celle d'observation de soi-même, elle est objectivisante, elle collectivise la figure de l'auteur, son "moi" subjectif. En cas de menace, lorsque témoigner et même écrire en général exigent un courage personnel, la fonction de l'écriture est indissociablement liée à des problèmes éthiques. Si l'on admet que la norme implicite du journal intime est sa périodicité, "la monotonie et l'infinie variété de la vie elle-même" (Didier 1976: 11), et que son sujet principal est le "moi" de l'auteur, tout journal intime voyant le jour dans une situation menaçante (pour son auteur, la littérature, la culture, l'identité nationale, etc.) et conçu comme un témoignage se présente forcément comme une variante particulière. C'est vrai pour Orten, mais aussi pour Kolář et Vaculík. Le "moi" de l'auteur s'objectivise, comme nous l'avons déjà dit, mais il se voit de plus confronté à une réalité pour l'auteur totalement imprévisible. La situation extérieure intervient dans la composition du texte, elle en est le contexte et le juge, à la fois partie intégrante et conclusion; elle peut donner naissance à une histoire, compléter le sens du journal et des notes qui le constituent, le confirmer ou bien le réfuter.

L'exemple le plus éloquent de l'influence sur le texte d'une réalité que l'auteur ne peut prévoir est la mort tragique d'Orten. Pour le lecteur, elle fait partie de "l'histoire" du poète; grâce à elle, les trois *Livres*² auxquels le jeune Orten s'adresse comme à des êtres adorés, acquièrent une dimension épique et s'insèrent dans le contexte de la seconde guerre mondiale avec de multiples liens signifiants. Hormis cette dernière touche portée au texte de l'extérieur, un facteur interne joue ici également qui donne aux journaux d'Orten tout leur pouvoir. La fin, à laquelle l'auteur s'attendait mais dont il n'eut jamais conscience de la proximité, est en quelque sorte, au terme des trois années pendant lesquelles il tient son journal, préparée et motivée, non seulement hors du journal mais aussi à l'intérieur. S'il ne se rend pas

² Le recueil *Deníky Jiřího Ortena* est constitué de trois livres: *Modrá kniha*, 10 janvier 1938 - 12 décembre 1939, *Žíhaná kniha*, 13 décembre 1939 - 9 décembre 1940, *Červená kniha*, 9 décembre 1940 - 29 août 1941.

compte de la proximité et de l'inéluctabilité de la mort, il la pressent à coup sûr: ce contraste entre la connaissance et l'intuition, l'expression implicite et explicite de la réalité, est le principe qui prévaut à la construction de l'oeuvre toute entière. Orten transcrit dans son journal des poèmes destinés à un recueil à part, comme s'il souhaitait qu'ils ne quittent pas complètement le contexte de son univers sensible et intellectuel. Il pressent justement qu'il leur accorde ainsi une dimension supplémentaire, même s'il ne pouvait probablement pas savoir qu'elle serait aussi profonde. Les éditeurs de son oeuvre, L. Grossman, Z. Urbánek et O. Ornest, l'ont quant à eux parfaitement compris.

Le thème de la mort est omniprésent chez Orten. S'il n'était pas imposé consciemment ou inconsciemment par la guerre, on pourrait y voir une forme de possession malade: ce ne sont que poèmes dédiés à des morts, poèmes écrits par "un auteur mort", poèmes sur la mort, sur l'existence avant la naissance et après la mort, rêves au sujet de personnes mortes, vision de sa propre disparition. Dans la signification du journal, ce thème constant résonne comme une véritable anticipation de la fin tragique du poète, comme une préparation à ce qui doit arriver. Au delà de son destin malheureux, fait d'humiliations et de privation de liberté, le juif Orten est plein de force et d'élan, comme il est normal chez un garçon de vingt-deux ans: "Je ressens en moi un immense besoin de vie", écrit-il deux mois avant le jour fatal. Cette contradiction entre une perception rationnelle des choses et leur présence sensible, imaginaire et intuitive s'applique aussi à la guerre. Certes, tout comme la mort, elle est dans le journal omniprésente, elle ronge toutes les ramifications de la vie, retire au poète sa fiancée, l'éloigne de ses amis, le prive de la possibilité d'étudier, de publier ses poèmes, de voir sa propre mère ou son frère, l'oblige sans cesse à changer de logeur, est la source de dangers sans cesse grandissants. Et pourtant, elle reste cachée, méconnaissable, elle ne montre jamais son vrai visage, et tout comme la mort, le poète ne peut non plus la regarder dans les yeux. "A quoi peut donc ressembler la véritable guerre?" (Orten 1958: 363), se demande-t-il en février 1941. Et le jour où éclate la guerre entre l'Allemagne et la Russie, deux mois avant sa propre mort, il écrit:

"Cela va bientôt faire deux ans que dure cette guerre, mais de la véritable guerre nous n'avons encore rien vu, nous avons été jusqu'ici à l'arrière-front" (Orten 1958: 430)

Ce contraste entre une perception insuffisante et une intuition parfaite n'est pas seulement dû à la situation historique concrète, il

correspond aussi à une disposition personnelle d'Orten et influe sur d'autres éléments du texte, pas simplement comme contraste entre la jeunesse et le poids de l'existence. Nous le trouvons aussi dans un effort conscient de préserver à la création – dans ses *livres* – un espace de pureté et de sérénité, à la fois protégé et protégeant, face à la cruauté du monde. Un refuge dont le pouvoir protecteur serait assuré par la poésie, l'art: "Je ne suis né sur cette terre que pour témoigner, tant j'y suis attaché par mon propre poids, par ma pesanteur et par ma légèreté" (1958: 89), écrit Orten au début de son journal. Mais pendant trois ans, il évitera ensuite soigneusement tout ce qui aurait pu être un témoignage concret. A la place des faits, nous trouvons des réflexions, des états d'âme, des soupirs, des considérations poétiques, des poèmes. "Aujourd'hui, 26 juillet, j'ai finalement vu en face cette horreur qui m'épouvante depuis si longtemps" (1958: 303), note-t-il, sans même préciser de quelle horreur il s'agit. "J'étais pâle comme la mort et je tremblais", ou encore "ma mère est courageuse" sont les deux seuls indices. Le terme de témoignage ne désigne pas chez Orten un compte rendu fidèle de la réalité, mais simplement l'écriture conçue comme un devoir, une mission. Certains passages montrent clairement que non seulement il n'aspire pas à prendre note des événements, mais qu'il les couvre de sa voix, les écarte, les éloigne de lui volontairement. "La radio allemande hurle, hurle, j'ai la gelée aux doigts et je voudrais crier, si je le pouvais, des paroles si tendres qu'elles couvriraient tout" (1958: 261).

La tendresse face à la brutalité, le lyrique face à l'histoire, la vérité subjective face aux faits; mais aussi le cours lent de la méditation, des rêves, de la lecture et de l'écriture face au rythme forcené de la guerre, la valeur absolue de l'amour et de la pureté morale face à l'indifférence et à la cruauté; voilà les principes qui fondent toute l'oeuvre de Jiffi Orten. Le contraste entre l'intuition infaillible et la réalité passée inaperçue, dont on ne prend la mesure qu'en confrontant l'oeuvre et le contexte de la réalité historique, y a ses racines. L'action en retour du contexte historique et de la mort soudaine du poète polarise sémantiquement des unités qui n'avaient aucune fonction précise dans la construction du texte, elle est ressentie comme partie intégrante de la signification d'ensemble de l'oeuvre. Face à l'intention du poète, prend corps ici également une autre dimension signifiante, qui donne une valeur épique aux éléments lyriques du journal (le thème de la mort dans les poèmes puis la mort du poète lui-même) mais aussi une intensité lyrique aux notes les plus banales (ainsi à l'inventaire pur et simple des restrictions de liberté, les célè-

bres *Interdictions* (1958: 228).³

Kolář, qui est de cinq ans l'aîné d'Orten, écrit son journal dix ans plus tard, en pleine maturité humaine et artistique. A la différence de la guerre lointaine et "irréelle" d'Orten, la situation historique est ici la matière véritable du journal. Encore ébranlé par l'atrocité de la guerre et des camps de concentration, auxquels il fait sans cesse référence, Kolář considère comme nécessaire d'être un *Témoin oculaire*, c'est-à-dire non seulement un témoin concret, mais aussi quelqu'un qui serait prêt à garantir personnellement son témoignage. Alors qu'Orten, en interposant sa réflexion poétique, éloigne les faits du texte, Kolář recherche une méthode qui éliminerait tout filtre entre la réalité et la forme artistique. L'aspiration au concret est un des principes fondamentaux de son oeuvre en général, elle exprime entre autres un certain manque de confiance dans le mot, dont l'abus et la trahison culminent dans l'idéologie stalinienne. Kolář utilise pour ses collages littéraires des documents, des textes empruntés à d'autres, des transcriptions de dialogues, il pousse enfin jusque dans ses ultimes conséquences son exigence de concret, passant de la poésie verbale à la poésie "visuelle", "tactile", "évidente", aux collages plastiques, aux assemblages, etc. Le journal, avec son caractère fragmentaire, se présente comme un texte discontinu, une confrontation de matériaux disparates, une actualisation du contexte par une sorte de collage spontané. Il devient donc, aux mains de Kolář, un véritable genre artistique universel:

"même ses vastes cycles de collages et d'objets ont littéralement la forme du journal, de l'hebdomadaire, du mensuel" (J. Vladislav, postface à Kolář 1983: 159).

Toute l'oeuvre de Kolář se caractérise également par une équivalence fondamentale, a priori et indiscutable, entre les principes éthique et esthétique. "Même dans les textes en apparence les plus formalistes et plus tard dans les collages, Kolář se présente toujours à la fin comme un moraliste, sinon comme un zéléteur", écrit Jan Vladi-

³ Voir aussi par exemple le recueil publié en italien (1969: 116-117) dans lequel les traducteurs rangent *Zákazy*, les *Interdictions*, parmi les poèmes.

slav (Kolář 1983: 164).⁴ La première annotation (1er janvier 1949) du *Témoin oculaire* commence significativement par un jugement:

“Le monde n’a jamais su garder la mesure du goût, de la sobriété, de la vie simple”.

Tant *Le témoin oculaire* que les volumes successifs du journal intitulé *Le foie de Prométhée* se différencient déjà à première vue de ce qu’on entend habituellement sous le terme de journal intime. Non seulement parce que Kolář, tout comme Orten, constitue son journal à partir de poèmes plutôt que d’annotations journalières, non seulement parce que, à la différence d’Orten, il utilise le journal comme une technique ou une méthode voisine du collage. L’originalité du fait artistique tient plutôt ici dans la manière dont l’auteur et le “moi” subjectif trouvent leur place dans le journal.

La première déviation par rapport au concept traditionnel de journal intime vient de ce que le “moi” n’y est presque pas tourné vers lui-même. Ici pas de traces d’introspection, de doutes, d’affaires privées ou de secrets personnels, le “moi” désigne la personne de l’artiste uniquement là où il commente des expériences littéraires — ainsi dans la *Postface* du collage littéraire *Un événement réel* (Kolář 1985: 33-36) —, ou bien lorsqu’il s’intéresse à l’écriture. L’auteur est, dans le journal, le personnage qui par sa cohérence et sa densité a fonction d’autorité morale, de juge, de garant des valeurs, est susceptible d’éprouver de la compassion, de la crainte, de l’étonnement, de l’aversion et de l’indignation, est capable de porter un intérêt nouveau et vivant sur les choses. La cohérence, la densité et la personnalité de l’auteur précèdent le texte, dont la fonction est de montrer, d’exprimer:

“Le poète ne demande probablement rien d’autre en ce monde que de pouvoir dire” (1985: 95).

Le profil moral de l’auteur intègre également le fait qu’un jugement négatif ne compromet personne directement, un jugement positif et un témoignage vont par contre dans le sens de la justice et de la mémoire; en tant que tels ils sont précieux jusqu’à aujourd’hui. La

⁴ Jan Vladislav remarque également que les deux volumes de Kolář consacrés à la poésie sont inspirés par les règles de l’art de la guerre d’un vieux maître chinois (*Mistr Sun*) et par la philosophie stoïcienne (*Nový Epiktet*), “elles présentent, sous la forme d’une nouvelle poésie et d’une nouvelle esthétique, une nouvelle éthique” (33-36).

fonction de l'auteur est d'être porteur d'une règle morale, de régénérer la conscience du bien et du mal, de désigner les choses en faisant de cette désignation un acte

L'expression du sujet ne s'épuise cependant pas dans le journal de Kolář avec la seule personne de l'auteur: toutes sortes de personnages des deux sexes, des enfants, et même tout sujet quel qu'il soit s'y expriment à la première personne. Il ne s'agit pas d'une simple métaphore quand l'auteur affirme:

“Je me suis fait volant, poisson, chapeau, feu, livre, chien, pièce de monnaie et eau, et j'ai exploré leur mémoire. Non seulement leur mémoire, mais aussi l'effet produit dans le coeur des gens, dans le coeur de ceux qui en sont les possesseurs ou de ceux qui voudraient bien l'être, dans le coeur des indifférents et dans le coeur de ceux qui les délaissent” (1985: 123).

Au côté du “moi” de l'auteur, avec la même intensité subjective et la même individualité dans les choses vécues, se font entendre une femme torturée et assassinée dans un camp de concentration, un fonctionnaire du parti suffisant, une fille épuisée par le travail, querelleuse et vulgaire, un enfant posant des questions ingénues, etc. La méthode de l'identification avec une personne quelle qu'elle soit (sans doute inspirée par Lee Masters dont Kolář a été le traducteur) implique des qualités d'âme comme la capacité de faire don de sa propre subjectivité, de l'épandre, de la mettre à la disposition du monde ou de réaliser l'unité du monde et de l'individu, c'est-à-dire des qualités que nous trouvons d'habitude dans les religions. Kolář donne à ce geste une ampleur supplémentaire en le transposant dans un journal intime, c'est-à-dire dans un espace dont le point fort, même s'il est multiplié ou remis en doute, reste en règle générale le “moi” du poète, perçu en contradiction avec l'autre et avec le monde, et jamais en unité avec eux.

Kolář abolit la position centrale du sujet grâce au fait que dans son journal n'importe qui et n'importe quoi peuvent devenir sujets. Il renforce en même temps l'importance de la position individuelle du personnage de l'auteur, qui devient ainsi l'autorité morale du texte. Ces deux mouvements éloignent le sujet exprimé de la personne réelle de l'artiste et font appel dans une plus grande mesure au lecteur, ils l'intègrent dans un espace où règne le système moral personnifié par l'auteur, où il n'existe aucun barrage entre le personnage de l'auteur et un sujet quelconque (et donc éventuellement le lecteur lui-même). Ces qualités renforcent notablement le caractère concret de la matière du journal intime; les documents, les informations de la radio ou de la

presse écrite, les fragments du monde authentique figurant dans le texte, tout cela force le lecteur à prendre parti personnellement d'une manière subjective. Ainsi, il devient impossible de séparer l'expérience esthétique de l'expérience éthique, d'où la force inhabituelle et le pouvoir particulier de l'art de Jiří Kolář.

Le livre des songes tchèque de Ludvík Vaculík est au premier abord celui des trois dont la forme ressemble le plus à celle d'un véritable journal intime. Il commence par une annotation apparemment fortuite, par une date fortuite, l'auteur y décrit en détail sa vie intérieure, le milieu dans lequel il vit, sa famille, ses amis, son travail, ses soucis, ses amours, etc. Les noms des personnages sont réels comme les événements qu'il décrit. La succession des jours et des notes semble régulière et naturelle, le lecteur est fasciné par le rythme quotidien, l'atmosphère familière et la série de révélations confidentielles ou indiscrettes concernant des personnes publiques ou connues; il s'agit d'écrivains, de philosophes, d'hommes politiques et d'artistes vivant à Prague à la fin des années soixante-dix, la matière rassemblée sur la vie de ces groupes de personnes, culturellement forts mais mis en marge avec violence de la société, a une importante valeur de témoignage. Avec un soin attentif, *Le livre des songes tchèque* enregistre aussi les côtés absurdes de la vie individuelle et sociale. Cette atmosphère fantasmagorique se trouve encore renforcée par le récit de rêves, l'atmosphère de tension et de malaise que suscitent la surveillance policière, les interrogatoires, les inquiétudes quotidiennes. L'auteur occupe avec force la place centrale du journal, les jugements catégoriques et provocateurs, subjectifs et hors du commun qu'il exprime contribuent à lui donner un poids supplémentaire.

Il y a malgré tout des signes infaillibles qui montrent qu'il ne s'agit pas d'un journal intime ordinaire. Son étendue d'abord, plus de 600 pages correspondant à une période d'environ quatorze mois, mais aussi une remarque de l'auteur lui-même, qui avoue au bout de quarante pages avoir opéré des ajouts et certaines corrections dans le texte.

"Je n'ai pas encore écrit, j'ai réfléchi. J'ai pensé à la manière, à ce qui doit figurer ou pas dans ces écrits. Des rêves bien sûr. Je n'ai pas décrit la visite que j'ai reçue ce matin, j'en vois la nécessité et je complète alors que je recopie au propre en janvier 1980! Cher lecteur! Qu'est-ce que tu en sais finalement de toutes les tromperies que les écrivains font dans ton dos! Moi, comme tu peux le voir, je ne trompe pas mon monde: ce n'est pas

sûr que la description de cette visite ait été faite aujourd'hui, mais elle a été faite..." (1983: 45).

Le décalage entre un véritable journal intime et une oeuvre de fiction ne tient pas seulement dans la quantité des modifications, mais surtout dans les intentions de l'auteur: le journal "intime" dont il est question ici est dès le départ destiné à être rendu public, ce n'est pas "de l'art pour l'art, de la poésie pour le poète" (Jakobson 1971: 24).⁵ Il se distingue donc par sa destination, au delà de toute ressemblance dans le façonnement.

Si nous ne savions pas que le matériel du *Livre des songes tchèque* est authentique, nous pourrions très bien le prendre pour un roman écrit sous la forme d'un journal. Presque à coup sûr: tous les motifs, tous les thèmes et tous les personnages sont bien plantés dans le contexte, ils jouent un rôle dans la dynamique d'ensemble du récit, rien ne semble étranger ou fortuit. Si Kolář actualise le caractère fragmentaire du journal intime, Vaculík (qui dédie par ailleurs son oeuvre à Kolář) impose au contraire au journal la cohésion et la cohérence du roman. Il n'y manque ni le triangle amoureux, ni l'intrigue sentimentale; à la limite on pourrait même parler d'unité de temps, de lieu et d'histoire, l'année pragoise en question se déroulant sous nos yeux comme sur une scène de théâtre. Ainsi la seconde annotation (du 23 janvier 1979), pouvant passer à une première lecture pour la description confuse d'une soirée pendant laquelle l'auteur ne parvient pas à mettre ses idées sur le papier, apparaît dans la composition d'ensemble du livre comme une scène d'ouverture, où défilent devant le spectateur les différents personnages de la pièce.

La méthode de Vaculík repose précisément sur cette ambivalence journal-roman, qui est manifeste tant sur l'ensemble du texte que pour chaque fragment. L'auteur ouvre son histoire au monde extérieur un peu comme un voyageur aventureux, et le monde lui fournit en retour pour son journal intime des événements inattendus, des intrigues, des coups de théâtre, des héros. La manière dont le lecteur en prend connaissance est bien sûr entièrement aux mains de l'auteur, qui s'attache certes à être fidèle à la réalité, mais qui interprète aussi par sa façon de raconter. Le lecteur peut s'enfoncer dans l'illusion qu'il a entre les

⁵ Citons encore: "Le rapport entre le lyrique et le journal intime serait le rapport entre la Dichtung et la Wahrheit? Absolument pas, les deux aspects existent (...) mais sont seulement des plans sémantiques différents d'un même sujet, d'un même événement".

mais un véritable journal intime, mais il peut aussi le lire en étant persuadé qu'il s'agit d'une oeuvre entièrement fictive (ou bien que certains passages sont "faux"). Il est significatif que le livre de Vaculík, à cause de cette ambivalence, a été jugé positivement en tant que document précieux sur son époque, et négativement en tant que divulgation sans autorisation de certaines affaires privées concernant les personnes qui y figurent. *Le livre des songes tchèque* n'est pourtant ni un document, ni une fiction, comme l'indique le titre, il devrait être lu comme une vision, un rêve, dans lequel la question de la vérité n'a pas de sens, mais où la nature du rêve rend compte largement de la réalité. L'infiltration constante du rêve et de la "réalité" dans le plan du récit porte à son comble l'ambivalence journal intime-roman, réalité-fiction. La réalité et la fiction sont à tel point intégrées dans un même plan signifiant qu'il est impossible de les séparer, comme il est impossible de séparer, au plan du texte, ce qui est de ce qui n'est pas prémédité par l'auteur. Au lecteur se voit ainsi assignée la tâche noétique de distinguer seul la réalité de la fiction. C'est en effet le but essentiel du jeu de Vaculík avec le roman-journal, de sa provocation fondée sur une "authenticité fictive" et une "fiction authentique". Et c'est également le sens essentiel de son art: l'impératif de lire à nouveau le monde, la réalité, le caractère des choses, de discerner leur sens caché ou potentiel:

"À présent je lis tout, comme un maniaque, comme s'il s'agissait d'une prévision du futur", "je lis à partir des surfaces, des ruisseaux et du relief des champs" (1983: 210).

A une telle lecture et à une telle interprétation sont également destinés tous les épisodes absurdes, les histoires moralisatrices, les disputes et les discussions dont il rend compte, ainsi que les rêves et le monde fantomatique qu'il décrit.

Bien que très différents l'un de l'autre, les journaux intimes de Jiří Orten, Jiří Kolář et Ludvík Vaculík ont un trait en commun: leur fonction ne se résume pas (ou bien pas seulement) à la connaissance de l'auteur par lui-même, ils ne sont pas non plus ce qu'on pourrait appeler "de l'art pour l'auteur", car, sans aucune ambiguïté, ils sont destinés à la publication et grâce à ce glissement fonctionnel, l'attention se déplace vers l'influence réciproque de l'auteur et de la réalité. Le matériau historique, l'ingérence directe des événements politiques ou sociaux dans la structure du journal sont dans une certaine

mesure pour l'auteur de l'ordre de l'imprévisible. Dans le cas de Jiří Orten ils agissent comme un facteur inintentionnel qui donne une dimension lyrique au journal. Pour Jiří Kolář, ils sont l'objet d'une présentation directe avec le moins d'intermédiaires possible, ce qui force le lecteur à prendre position vis-à-vis du texte et par son truchement vis-à-vis de la réalité elle-même. Pour Vaculík enfin, ils remettent en question la distinction entre la fiction et la réalité, la *Dichtung* et la *Wahrheit*. Dans chacun de ces trois cas, nous pouvons remarquer entre la "réalité" (c'est-à-dire une matière indépendante de l'auteur et pour lui largement imprévisible) et l'"art" (c'est-à-dire une interprétation, une poétique, un choix, entre autres unités intentionnelles) un rapport semblable à celui qui lie les unités "intentionnelles" et "inintentionnelles" mises en évidence à propos de l'art par Jan Mukařovský. Ces trois auteurs identifient de cette manière les catégories éthique et esthétique, leur donnant ainsi avec vigueur une nouvelle actualité.

BIBLIOGRAFIA

- Blanchot M.
1955 Espace littéraire. Gallimard, Paris 1955.
- Didier B.
1976 Le journal intime. P.U.F., Paris 1976.
- Jakobson R.
1971 Co je poezie? — Volné směry 30 (1933-34) (aussi dans: Studies in Verbal Art, Ann Arbor 1971).
- Kolář J.
1983 Očítý svědek. Arkýř, Mnichov 1983.
1985 Prométheova játra. 68 Publishers, Toronto, 1985.
- Le forme*
1985 Le forme del Diario — Quaderni di retorica e di poetica 3 (1985).
- Mukařovský J.
1937 Individuum a umění, 1937 (Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966).
1943-45 Individuum a literární vývoj, 1943-45 (Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966).
1944a Osobnost a umění, 1944 (Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966).
1944b Básník, 1944 (Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966).
1966 Studie z estetiky. Odeon, Praha 1966.

Orten J.

1958 Deníky Jiřího Ortena, édités par Jan Grossman. Československý spisovatel, Praha 1958.

1969 La cosa chiamata poesia (traducteurs G. Giudici et V. Mikeš). Einaudi, Torino 1969.

Vaculík L.

1983 Český snář. 68 Publishers, Toronto 1983.