Griffonnages, dessins, photos et collages dans l'espace graphique du journal personnel (XIX^e-XX^e siècle)

Claire Bustarret

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/genesis/487>

DOI : 10.4000/genesis.487

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 : 97-116

ISBN : 978-2-84050-749-9

ISSN : 1167-5101

Référence électronique

Claire Bustarret, « Griffonnages, dessins, photos et collages dans l'espace graphique du journal personnel (XIX^e-XX^e siècle) », *Genesis* [En ligne], 32 | 2011, mis en ligne le 19 septembre 2012, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/genesis/487> ; DOI : 10.4000/genesis.487

Griffonnages, dessins, photos et collages dans l'espace graphique du journal personnel (xix^e-xx^e siècle)

Claire Bustarret

Le recours des diaristes à l'image tracée ou collée, sous la forme de griffonnages, de dessins, de photographies, de documents insérés et plus largement à l'expression graphique par le biais de mises en page spécifiques, paraît un fait exceptionnel si l'on s'en tient aux journaux personnels publiés – c'est du moins l'impression qui prévaut dans le cas d'auteurs admis à la reconnaissance littéraire. L'exclusivité absolue du geste scriptural semble consacrée par les corpus les plus célèbres (Benjamin Constant, les Goncourt) et les plus abondants (Amiel, Claude Mauriac). Et c'est à titre exceptionnel que les éditeurs ont parfois jugé bon de reproduire çà et là un autoportrait dessiné (Leiris), tel symbole indéchiffrable (Coleridge), tels croquis de voyage ou photographies de famille¹. Que d'autres matériaux ou dispositifs moins conventionnels considérés comme « hors texte » aient pu faire l'objet d'une exclusion systématique au cours du processus éditorial n'est pas pour surprendre les familiers de la critique génétique². Dans l'édition des journaux personnels comme ailleurs, l'emploi du fac-similé, même sélectif, demeure fort rare, et le plus souvent partiel.

À l'inverse, en donnant à voir les objets manuscrits dans leur matérialité, l'exposition de Lyon (APHA, Bibliothèque municipale de Lyon, 1997) et le livre *Un journal à soi, histoire d'une pratique*³, dus l'une et l'autre à Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, ont délibérément mis en valeur le traitement graphique et les composantes plastiques qui caractérisent la production tant savante qu'ordinaire du journal. De remarquables partis pris ont été appliqués à l'illustration de l'ouvrage, qui privilégie la couleur et joue sur l'échelle relative des documents originaux, tout en mettant en scène l'espace de la double page dans le cas des carnets, agendas et cahiers. Ce faisant, les auteurs ont attiré l'attention sur la présence diffuse, courante, voire spectaculaire, de dispositifs

porteurs de sens, ludiques ou ornementaux, de formes expressives « autres » qui entourent, accompagnent et débordent l'écriture diaristique *stricto sensu*. Certes, des journaux émaillés de collages, de photos ou de fleurs séchées, de schémas colorés, de dessins humoristiques ou d'aquarelles exercent sur le spectateur-voyeur gourmand d'intimité une séduction propre à faire oublier l'aspect répétitif, fortement normé voire contraint, d'une écriture linéaire, accumulée au fil des jours, des mois, des années. Toutefois l'abondance des cas où l'activité plastique joue dans la construction quotidienne du journal un rôle essentiel invite à la réflexion⁴.

Partant des premiers inventaires proposés par les spécialistes de ce domaine, et de mes recherches consacrées aux dessins dans les lettres et manuscrits⁵, j'emprunterai à la démarche codicologique une approche

1. La reproduction intégrale semble réservée aux éditions de journaux d'artistes (Delacroix, Kahlo), ou aux œuvres contemporaines adoptant la forme du journal personnel (Boltanski, Calle).

2. Philippe Lejeune, « Autres éléments que l'écriture quotidienne ? », *Cahiers de sémiotique textuelle*, n° 17, « La pratique du journal personnel. Enquête », 1990, p. 71.

3. Paris, Textuel, 2003, ci-après désigné « *Un journal à soi* » ; voir aussi le catalogue : *Un journal à soi, ou la passion des journaux intimes*, Association pour l'Autobiographie et le patrimoine autobiographique, Amis de la bibliothèque de Lyon, 1997 (ci-après désigné « *Catalogue* »).

4. *Cahiers de sémiotique textuelle*, 1990, et *Métamorphoses du journal personnel. De Rétif de la Bretonne à Sophie Calle*, études réunies par C. Viollet et M.-F. Lemonnier-Delpy, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, 2006.

5. *Lettres illustrées de Vincent Van Gogh, Fac-similés 1888-1890*, éd. C. Barbillon et S. Garcin, Paris, Textuel, 2003 ; Konstantin Barsht, *Dostoïevski, du dessin à l'écriture romanesque*, Paris, Sudaka-Bénazéraf/Hermann, 2004 ; Sue Lonoff de Cuevas, *Marguerite Yourcenar, Croquis et griffonnais*, Paris, Gallimard, coll. « le Promeneur », 2008 ; Claire Bustarret, « La "main écrivain" au miroir du manuscrit », *Language and beyond, Le langage et ses au-delà, Text*, n° 17, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 431-447.

descriptive et comparative, celle que Jean Hébrard appliquait naguère à un champ historique large : les journaux personnels de la modernité européenne. Or cette magistrale étude⁶ consacrée aux supports laissait pratiquement de côté le cas des journaux que l'on pourrait, pour aller vite, qualifier d'« illustrés ». De fait, la constitution d'un corpus d'originaux se heurte aux lacunes des catalogues de bibliothèques, dont les notices n'indexent que fort rarement la présence de dessins ou de collages. Lorsque les originaux sont difficiles d'accès, s'agissant par exemple des « log-books » de voyages d'exploration ou d'expéditions scientifiques antérieurs au XIX^e siècle, il s'avère que l'iconographie (ornementation des pages de titre, cartes côtières, représentations naïves ou savantes de navires, d'animaux, de plantes et de figures humaines), bien qu'abondamment reproduite dans les éditions, y est trop souvent isolée de tout contexte matériel⁷. Les études génétiques elles-mêmes, comme l'a souligné Louis Hay, s'en tiennent encore trop souvent en ce domaine à l'analyse sémiotique de pages exemplaires⁸.

Que la pratique « illustrative » soit sous-estimée ou surexposée, il semble donc ardu de recueillir un échantillon représentatif, et prématuré de procéder à une évaluation quantitative des divers modes d'intervention graphique, voire de dater, en l'état actuel des connaissances, l'émergence de certains dispositifs⁹. J'examinerai ici plusieurs journaux personnels, caractérisés par des entrées datées, conservés pour la plupart dans les fonds de bibliothèques publiques¹⁰. Il s'agit de documents manuscrits, dont certains sont inédits, datant des XIX^e et XX^e siècles, que j'ai sélectionnés en raison de la présence de dessins, d'ornements, de plages peintes ou coloriées, ou d'images découpées et collées : c'est l'acte même d'insérer un élément non scriptural dans le support du journal qui m'intéressera ici. Par quels critères identifier les matériaux graphiques employés, comment rendre compte de leur interaction avec le support ? À quel moment et de quelle façon passe-t-on de l'écrit au griffonnage, au dessin, à la couleur ou au collage ? Quels sont les usages et les procédés par lesquels les scripteurs inventent ou s'approprient un espace graphique donné ? En quoi ces pratiques alliées ou alternatives à l'écriture permettent-elles au diariste de trouver sa place, de prendre position dans le monde ?

Fonctions et usages du support

Le choix du support destiné à recevoir l'écriture quotidienne n'est certes pas indifférent, encore convient-il de discerner les fonctions qu'implique éventuellement l'artefact matériel – agenda, album, carnet, cahier, fiches ou feuillets, voire blog ou fichier électronique – et les usages qui en sont faits. En décrivant l'évolution de la terminologie et des usages des différents supports matériels de l'écriture personnelle, Jean Hébrard soulignait la façon dont les scripteurs se sont au cours de l'histoire approprié les objets et les « modes d'écriture » d'abord conçus ou établis par des milieux professionnels¹¹. Dès lors qu'il s'agit d'étudier, dans la culture lettrée plus largement partagée de l'Europe industrielle, des formes diaristiques incluant l'image, l'étude des « cultures graphiques » – et iconographiques – soumises à une telle appropriation doit prendre en compte d'autres objets, et d'autres modes de mise en page¹². Ceux-ci ne proviennent pas nécessairement de pratiques professionnelles de l'écrit (comptabilité commerciale, érudition et enseignement), mais d'usages courants éventuellement empruntés à d'autres secteurs de la vie sociale, où l'espace de l'écrit inclut volontiers l'image, voire où l'image même domine : albums, livres et magazines illustrés.

6. Jean Hébrard, « Tenir un journal. L'écriture personnelle et ses supports », *Cahiers RITM*, n° 20, « Récits de vie et médias », dir. Ph. Lejeune, 1999, p. 9-50.

7. Roselyne de Ayala, Jean-Pierre Guéno, *Les Plus Beaux Récits de voyage*, Paris, La Martinière, 2002 ; Contre-Amiral François Bellec, *Le Livre des terres inconnues. Journaux de bord des explorateurs, XV^e-XIX^e s.*, Paris, Éd. du Chêne, 2000 ; *Un journal à soi*, p. 30-35.

8. Louis Hay, « Images du manuscrit 1 », dans *Litteratura&Arte*, n° 6, *Rivista annuale*, Pise, Rome, 2008.

9. Anne Cauquelin, *L'Exposition de soi. Du journal intime aux Webcams*, Paris, ESHÉL, 2003.

10. Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Bibliothèque de l'Institut de France, Bibliothèque nationale de France, Archives du Musée national de la Marine, ainsi que l'IMEC ; pour les fonds privés mes observations se fondent sur *Un journal à soi*, et *Le Moi des demoiselles* de Ph. Lejeune, que je remercie pour ses indications.

11. J. Hébrard, art. cit., p. 23.

12. Michel Melot, *L'Illustration, histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984.

Ainsi lorsqu'il décrit son journal dans *Biffures*, Michel Leiris le définit comme « Album de souvenirs, keepsake, bien plutôt que journal ou recueil de pensées. Album presque au même sens qu'un album de cartes postales ou de photographies¹³ ». L'auteur tient-il pour autant son journal sur un registre à couverture rigide, pages cartonnées et tranche dorée ? Nullement : ce sont de simples cahiers d'écoliers à petits carreaux, ceux qu'il employa irrégulièrement entre 1922 et 1989, qui lui servent à recueillir toutes sortes de matériaux hétérogènes. L'usage qu'en fait l'écrivain, en leur conférant le statut d'album, réceptacle d'une collecte, déploie l'écriture journalière dans un espace graphique pluriel, qui ne se limite ni aux pages des cahiers, ni à l'autographe : coupures de presse, images et tracts imprimés, notes griffonnées sur des supports de fortune que l'on colle plutôt que de les recopier¹⁴. Le cahier ressemble à « autre chose » qu'un journal au sens littéraire, il rassemble « autre chose ». Comment un support matériel destiné à l'écriture est-il utilisé lorsque la pratique du journal ajoute ou intègre ainsi à la production écrite d'autres formes d'enregistrement du quotidien ?

Prenons l'exemple des agendas, supports reliés destinés à enregistrer par écrit des actions à faire ou faites à une date donnée, sur une durée annuelle, semestrielle ou trimestrielle. Le format en est variable, depuis les registres à usage administratif jusqu'aux carnets miniature qu'employa pour y tenir son journal durant cinquante-six années Denise Dufour¹⁵, en passant par les « Pocket diaries » aisément portables sur soi où Henry James consignait ses notes personnelles¹⁶. Ils se caractérisent par une forte présence de l'imprimé : titre, composantes de la date, cadres et ornements, éventuelles illustrations régissent une mise en page chronologique qui permet de visualiser un ou plusieurs jours par page¹⁷, tandis que des annexes offrent à l'usager, outre les inserts publicitaires¹⁸, divers repères utiles à l'action : calendriers, plans, annuaires de rues, d'institutions publiques ou de professionnels. Ce support, parfois commercialisé au XIX^e siècle sous le titre « Agenda & memoranda », peut aisément servir de cadre à la pratique du journal¹⁹.

Un grand agenda commercial de 1866 (voir fig. 1) utilisé par un jeune collégien parisien en dehors de toute fonction scolaire témoigne du traitement graphique fort

variable des entrées, consignées au rythme de six jours par double page²⁰. En dépit des larges plages prévues, les mentions ponctuelles de promenades – notamment dans les gares parisiennes pour contempler les trains – et visites familiales, maladies ou bilans scolaires, inscrites au jour le jour à la plume ou au crayon, demeurent fort brèves (une à dix lignes de moins de cinq mots chacune). Seule l'expression « Aller à ma pension²¹ », qui marque chaque journée scolaire tout au long de ce registre, s'avère rituelle (voir fig. 2). La répétition donne lieu, à partir de juin, à des variantes elliptiques : « Pension !!!!! », « Aller à ...zut !!!! » ou « id. », tracée en une large volute rageuse. L'entrée lapidaire est parfois ponctuée d'onomatopées – « Aller à la pension !!! Je m'ennuie ah ! ouf ! pif ! pouah ! hein ! oh ! » – dont le rythme graphique zèbre vigoureusement l'espace disponible.

C'est dans cet environnement apparemment soustrait au regard des adultes que surgissent plusieurs dessins, schématiques (feu d'artifice du 15 août) ou caricaturaux (têtes et corps isolés, tel au folio 24 celui du condisciple qui « manque de [lui] crever un œil »), griffonnés par le collégien au crayon ou à l'encre dans le même mouvement enlevé que l'entrée écrite. Une anecdote

13. Michel Leiris, *Biffures*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1975 (1948), p. 182.

14. Claire Bustarret, « Couper, coller dans les manuscrits de travail du XVIII^e au XX^e siècle », dans *Lieux du savoir*, vol. II : *Les Mains de l'intellect*, dir. Christian Jacob, Paris, Albin Michel, 2011, p. 353-374.

15. *Un journal à soi*, p. 181.

16. *The Complete Notebooks of Henry James*, éd. Leon Edel and Lyall H. Powers, Oxford, Oxford University Press, 1987.

17. Voir *Un journal à soi*, p. 88-89, 138-139.

18. Voir les « fiches pharmacologiques » illustrées de l'« Agenda médical des laboratoires Clin » (45 f.) utilisé comme support de journal par le Dr Bonnet-Roy en 1928 (Bibliothèque de l'Institut de France).

19. Nathalie Joly, « Écritures du travail et savoirs paysans. Aperçu historique et lecture de pratiques. Les agendas des agriculteurs », Thèse de Science de l'éducation, Université Paris X-Nanterre, 1997.

20. Registre toilé (338 × 128 mm) comparable à celui qu'employait en 1878 J. Bergier, reproduit dans *Un journal à soi*, p. 164-165 (deux jours par page).

21. Le collégien oscille entre une injonction à l'infinitif, conforme à un usage scolaire de l'agenda, et le participe passé, modalité rétrospective qui est celle du journal.

Fig. 1 : Agenda de 1866, Page de garde et page de titre (Bibliothèque historique de la Ville de Paris/cl. R. Smah, Ms 6677)

Fig. 2 : Agenda de 1866, Entrées du 4 au 9 mai (Bibliothèque historique de la Ville de Paris/cl. R. Smah, Ms 6677, 21 v°-22 r°)

Fig. 3 : Agenda de 1866, Dessin : train pour Coutances (Bibliothèque historique de la Ville de Paris/cl. R. Smah, Ms 6677, 42 v°-43 r°)

fait l'objet d'une plus ample mise en scène : l'entrée du 7 septembre « Partir pour Coutance/Chique !!!!!!!/content », où le jeune garçon a représenté sur toute la largeur de la page un train portant un personnage sur le marchepied arrière, légendé ainsi : « Pierre m'apprend la fraude » (voir fig. 3). Le trait vif du dessin se substitue parfois aux onomatopées pour évoquer une émotion – quoique sommaire, le visage fort expressif qui accompagne l'entrée laconique du 29 septembre : « Pluie » dépasse en abstraction expressive le dessin de presse humoristique de Cham et les conventions prescrites dans la bande dessinée naissante par Töpffer²². Comment, au-delà d'un simple inventaire, contextualiser ces interventions ?

Associé au griffonnage figuratif²³, on note un relâchement du contrôle émotionnel et moteur qui affecte l'expression (onomatopées, points d'exclamation, registre familial ou burlesque²⁴) et la graphie (lettres difformes, changements d'échelle, gribouillis, ratures, caviardage, taches), d'allure pourtant souvent soignée et appliquée²⁵ : ces altérations gagnent au fil des jours l'espace cadré de la double page, voire des pages de garde. Ainsi le calendrier annuel en tête du registre, où le collégien, tel un condamné, raturait d'abord avec soin chaque jour écoulé, est peu à peu caviardé en bloc, d'abord au crayon à grand renfort de hachures puis par des taches d'encre bleue (voir fig. 1), la couverture est abondamment gribouillée et son étiquette arrachée. Tant qu'il respecte le modèle scriptural appris à l'école, le jeune garçon peine à s'approprier ce support matériel de format « professionnel » : ce n'est qu'en portant atteinte à l'objet, lorsque le geste graphique s'affranchit des contraintes et des tabous de l'écriture scolaire²⁶ et se charge d'affects, que l'enregistrement quotidien devient un acte personnel – sans toutefois remettre en cause les limites imparties à chaque date par le dispositif imprimé.

L'emploi d'agendas à usage scolaire comme support de journal permet, notamment aux adolescents, de prendre appui sur la séquence des dates imprimées : les pages subdivisées horizontalement ou verticalement offrent un espace formulaire fait de cases à remplir. Notons que la structure de tableau à double entrée inspirée des agendas ou des anciens almanachs sera reprise sur d'autres supports par certains diaristes cherchant à représenter des

variations météorologiques ou émotionnelles²⁷. Dans la seconde moitié du xx^e siècle, il arrive que le processus d'appropriation de l'agenda ne joue plus seulement sur le plan discursif ou sur la forme des lettres, mais transgresse les injonctions du cadre imprimé. Après une première utilisation « fonctionnelle » de ses agendas, c'est lors d'interventions ultérieures que Nathalie Parseihian s'affranchit du dispositif imposé, qui affecte une colonne à chaque jour et une ligne à chaque heure. Multicolore, l'écriture seconde, celle qui fait de l'agenda un journal, court parfois en travers sur plusieurs colonnes ; faits ajoutés et commentaires, ponctués de soulignements, de croquis et de coloriages, viennent s'inscrire *a posteriori* dans les interstices vacants, en suivant des orientations variées, jusqu'à saturation de l'espace disponible²⁸.

L'ajout d'éléments collés, de motifs figuratifs à grande échelle et de fonds en couleurs rend partiellement illisibles les premières couches scripturales, et restitue à la double page une unité visuelle, composite mais autonome, qui paradoxalement rétablit l'orientation de lecture initiale. À force d'accumulation, la diariste brouille l'ordre spatial qu'instaurait la trame imprimée sous-jacente, tout en se livrant au fil des semaines à d'innombrables variations graphiques sur la structure immuable de la double page. Le support standard destiné à l'écriture scolaire semble favoriser une production diaristique « enrichie » par l'ornementation et le collage : il ne s'agit pas seulement de personnaliser l'expression, mais de mettre en scène un écart avec la fonction initiale du support, et d'ajouter de la valeur à l'objet par une forme de travail d'écriture non soumis aux critères de l'évaluation scolaire – écrire pour soi,

22. Töpffer, notamment *Essai de physiognomonie*, 1845, dans Töpffer. *L'invention de la bande dessinée*, textes réunis par Thierry Groensteen et Benoît Peeters, Paris, Hermann, 1994, p. 185-225.

23. Roger Lenglet, *Le Griffonnage, esthétique des gestes machinaux*, Paris, François Bourin, 1992.

24. Voire irrévérencieux, comme le laissent supposer quelques mots découpés après avoir été caviardés à la date du dimanche de Pâques (n° 16 r°, 1^{er} avril/16 v°, 4 avril) : censure ou autocensure ?

25. Le collégien réserve un traitement calligraphique à l'annonce suivante, le 29 septembre : « Pension. 1^{er} en narration ».

26. J. Hébrard, art. cit., p. 30-38.

27. En 1810, M.-A. Jullien en fit une méthode : *Un journal à soi*, p. 60 ; voir aussi R. Louvrier, p. 162 et M. Pelloux, p. 126.

28. *Catalogue*, n° 21, 68, 69 et *Un journal à soi*, p. 88-89.

n'est-ce pas d'abord revendiquer pour le support un statut « différent²⁹ » ? Ces interventions, qui font souvent « exploser » les cases et réglures prévues pour l'inscription, peuvent être sémantiquement motivées ou destinées à marquer, à couvrir la surface presque mécaniquement³⁰. La couleur (tracé, soulignement, surlignement, surface, tache) et le trait (ligne, dessin, croquis, griffonnage, schéma ou ornement) sont des produits de l'activité autographe, au même titre que l'orientation des lignes d'écriture ou le calibre des lettres, tandis que le collage suppose l'insertion de matériaux exogènes (autographes produits sur un support différent) ou hétérogènes (écrits allographes, textes ou images imprimés, plantes, objets). Si l'on veut décrire, voire interpréter, ces divers modes d'interventions graphiques, il paraît donc essentiel de ne pas isoler les occurrences étiquetables en tant que « dessin », « griffonnage » ou « collage » des caractéristiques du support et de l'interaction avec l'écriture qui s'y déploie.

Localisation et répartition des dessins

En dépit de courantes prétentions au « premier jet », la succession des pages du journal selon un axe chronologique n'est pas nécessairement identifiable, on le sait, à la chronologie des inscriptions. Un même support écrit peut receler plusieurs usages, successifs ou concomitants : il convient donc de discerner si griffonnages, dessins ou collages interviennent ponctuellement ou de façon systématique, au fil de la plume ou lors de séances de travail spécifiques. L'album d'Amélie de Bohm, qui se présente sous l'élégante reliure ancienne réemployée d'un *album amicorum*³¹, n'est utilisé comme support de journal que lors de circonstances exceptionnelles, et seulement de façon ponctuelle pour le dessin³². Cet épais cahier oblong compte aujourd'hui soixante-quinze feuillets de vergé azuré dont les premiers, sans doute employés comme recueil d'autographes, ont été découpés et éliminés, pour favoriser un second usage, cette fois scolaire, dont témoignent quelques pages soigneuses³³. Puis, à la page 47, en date du 1^{er} février 1814, l'album est repris pour un nouvel emploi : un « Journal », inscrit à l'encre sur une réglure préparée au crayon, essentiellement

consacré à l'actualité politique jusqu'au retour de l'Empereur au printemps 1815 (p. 73). Enfin, parmi les feuillets suivants laissés vierges, apparaissent trois dessins au crayon : un portrait de femme daté « le 9 novembre 1813 », suivi d'une ode à Alexandre de Russie signée « Amélie » (p. 134), et l'esquisse de deux profils sur le même feuillet (p. 167).

C'est probablement à la main d'Amélie que sont dus ces dessins non signés, placés en « hors texte » à la fin du cahier³⁴, dont le premier pourrait être contemporain de la période d'utilisation scolaire. Notons que la rédaction du journal n'intègre aucun dessin : les scènes pittoresques de l'arrivée du roi, celles des défilés militaires accompagnant son retour, que décrit avec émotion cette jeune patriote royaliste, ne donnent pas lieu au moindre croquis, dans ce support où elle semble privilégier l'écriture. La jeune fille n'a pas adopté la mise en page « mixte », écriture et dessin mêlés, qu'elle aurait pu emprunter à la pratique de l'*album amicorum*. Écrire son journal et dessiner semblent deux activités nettement séparées dans l'espace de cet album, du moins dans les parties conservées.

La pratique, sans doute propre aux dessinateurs amateurs, qui consiste à reléguer le dessin ou le griffonnage en fin de cahier est fréquemment attestée dans les manuscrits de travail du XIX^e siècle. Il faudrait

29. Aïssatou Mbodj-Pouye, « Tenir un cahier dans la région cotonnière du Mali. Support d'écriture et rapport à soi », *Annales*, 2009, p. 855-885.

30. À la fin des années quatre-vingt, une adolescente citée par Lejeune justifie ainsi un surlignement non scolaire : « Je fluote des trucs sans importance quelquefois, mais c'est parce qu'il faut qu'il y en ait plusieurs fois sur chaque page », tandis que les feutres de couleur qu'emploie L. Haccard dans ses agendas ont une fonction de classement (*Catalogue*, n° 199, 72).

31. Voir M. Fleury, « Journal d'Amélie de Bohm », Documents d'histoire parisienne, publiés par l'Institut d'histoire de Paris, 1992, p. 33-42.

32. Ségolène Le Men « Quelques définitions romantiques de l'album », *Arts et métiers du livre*, n° 143, p. 40-47.

33. J. Hébrard, art. cit., p. 39-42 et *Un journal à soi*, p. 62-69.

34. C. Bustarret, « Brouillons et correspondance : topographie de l'autoportrait griffonné », Actes du colloque « Dessins d'écrivains, de l'archive à l'œuvre », 18-19 février 2008, IMEC/ITEM (à paraître). Le seul dessin que mentionne J. Hébrard (p. 31) est placé en fin de cahier, comme « signe de clôture ». Celui qu'évoque Leiris dans *Biffures* est « collé en double page à l'extrême bout de ce cahier (au dos de la couverture et au verso de la feuille de garde en papier mauve) », 1975, p. 183.

une enquête plus systématique pour connaître la fortune d'une telle disposition dans les journaux personnels de la même période. Un carnet de jeune femme, daté de 1842, présente une répartition plus complexe que l'album d'Amélie : quatre visages ou bustes féminins dessinés au crayon à la fin du volume, comme dans le cas précédent, font suite au journal que tint pendant quelques mois Zélie Bully³⁵. Mais on y trouve également trois croquis au crayon de personnages masculins, surgissant dans un tissu scriptural fort dense (une vingtaine de lignes par page sur un format de 174 x 118 mm, peu de marges, aucun espacement), respectivement aux folios 27 r^o, 38 r^o et 74 v^o. Parmi les commentaires de lectures portant sur les *Pensées* de Pascal, le *Génie du christianisme* ou *Paradis perdu* de Milton et les anecdotes de salon qui dénotent un vif esprit critique, l'auteur mentionne incidemment, alors qu'elle relate une promenade, « un élégant cavalier [qui] faisait étalage de ses talents équestres ». L'homme qu'elle représente debout, perpendiculairement à l'orientation

de l'écriture, sur la page en vis-à-vis, arbore un costume d'allure orientale, sa posture comme son accoutrement théâtral évoquent l'illustration d'un keepsake, copiée ou inventée, plutôt qu'un portrait sur le vif – la mise en page en revanche n'a rien de conventionnel (voir fig. 4).

Cependant il ne fait pas de doute que le dessin a été exécuté avant la fin de l'entrée du 16 juin, en raison du chevauchement des trois dernières lignes d'écriture à l'encre qui viennent le recouvrir³⁶. L'emploi du crayon, la fermeté du trait, la silhouette idéalisée, dénotent une intention esthétique qui dépasse le simple griffonnage au fil de la plume : il en va de même pour le visage d'homme

35. Voir Marilyn Himmesoëte, *Zélie Bully. Journal (16 mai-16 septembre 1842). Transcription et commentaires*, Mémoire de DEA sous la direction de José-Luis Diaz et Philippe Lejeune, Université Paris VII, 2001.

36. Un tel chevauchement incite à exclure l'hypothèse d'un carnet recopié à partir d'un brouillon, qui eût impliqué une mise en page prévisionnelle réservant au dessin tout l'espace nécessaire.

Fig. 4 : Journal de Zélie Bully, Dessin : figure masculine (Bibliothèque historique de la Ville de Paris/cl. R. Smah, Ms 1040, f^o 26 v^o-27 r^o)

moustachu coiffé d'un turban au folio 38 r°, qui partage les mêmes connotations orientalisantes, à côté d'un profil féminin esquissé sous une sinueuse chevelure. Ces croquis disposés perpendiculairement sont à l'évidence antérieurs à la page d'écriture, dont les lignes à l'encre viennent au contact des tracés de la mine (hormis dans les zones les plus ombrées), comme si l'hétérogénéité du dessin faisant irruption dans un espace encore vierge devait être aussitôt résorbée par la régularité de la trame scripturale – ce que confirme le troisième dessin inséré, en position tête-bêche, figurant un profil d'homme âgé auquel se superposent quatre lignes d'écriture (f° 74 v°). C'est en revanche un visage féminin que l'on trouve en « hors texte », au verso du dernier feuillet, employé de nouveau « à l'italienne³⁷ » : la caricature, plus poussée que dans les autres croquis, le dote d'yeux démesurés, et souligne les particularités physiques individuelles (voir fig. 5). Il convient sans doute de voir un autoportrait de la diariste – illustrant le regard sans ménagement qu'elle pose sur

elle-même comme sur les autres – dans ce dessin frontal et précis, dont l'emplacement liminaire s'avère conforme à un dispositif récurrent dans les lettres et les manuscrits de travail. L'absence de désignation explicite de l'autoportrait se trouve ici compensée par la présence d'un collage, sur un feuillet détaché de la reliure. Il s'agit d'une lettre d'amour adressée à un homme par la jeune femme dont le papier à lettre marqué d'un timbre sec « Z. B. » est la seule marque d'identité de l'auteur du journal³⁸.

Outre la disposition qui divise ou rassemble figures masculines et féminines, la répartition entre croquis intégrés au texte du journal (au fil des entrées et

37. Le recto porte trois minuscules esquisses (du même autoportrait ?), ainsi qu'une timide ébauche de nu féminin.

38. Voir M. Himmesoëte, « *Juvenilia*. Pratiques d'écriture adolescente au XIX^e siècle », dans *Les Écrits du for privé. Objets matériels, objets édités*, dir. M. Cassan, J.-P. Bardet, F.-J. Ruggiu, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 297-315.

Fig. 5 : Journal de Zélie Bully, Dessin : autoportrait (?) (Bibliothèque historique de la Ville de Paris/cl. R. Smah, Ms 1040, dernier feuillet, v°)

partiellement recouverts par l'écriture) et croquis séparés (sur feuillets vierges, sans légendes ni signatures, en fin de carnet) montre comment la pratique du dessin et celle de l'écriture diaristique coexistent selon plusieurs modalités, tant spatiales que temporelles, dans un même support. L'orientation du dessin dans la page, la fréquence et le rythme d'insertion ainsi que l'emplacement, central, marginal ou liminaire dans le volume constituent des repères utiles, au même titre que les données stylistiques que peut fournir une analyse formelle. À moins d'un parti pris systématique, tel celui adopté par Ariane Grimm, jeune diariste de onze ans en 1978, lorsqu'elle réserve à la couleur la page verso en regard de chaque page recto consacrée au récit quotidien³⁹, les dispositifs même les plus accidentels en apparence ne sont pas à négliger – non seulement en tant qu'indices de pratiques, mais aussi parce qu'ils informent la relecture dont le journal fait souvent l'objet.

De façon plus générale, il convient d'opposer des dispositifs où l'écriture domine, reléguant le dessin à la portion congrue, à des productions mêlant dessin et écriture à part égale, souvent dues à des artistes – corpus spécifique que nous laissons ici de côté. Or la pratique régulière ou intensive du dessin associé à l'écriture peut s'accommoder d'un support peu adéquat, comme en témoignent les carnets bon marché dotés d'une réglure que Vuillard a émaillés pendant sa jeunesse de notes personnelles et de très nombreux croquis, étroitement imbriqués sur la surface de la page⁴⁰ ou les pages abondamment colorées et maculées du journal de Frida Kahlo. L'utilisateur de feuilles volantes bénéficie d'une plus grande liberté d'intervention, lorsqu'une forte nécessité intérieure se substitue à la contrainte matérielle du support relié, comme en témoigne par exemple la subtile combinatoire du *Journal* écrit et dessiné de Gabriella Melinescu⁴¹.

Indices du *modus operandi*

Différents paramètres de la situation d'écriture constituent un contexte matériel susceptible d'affecter la mise en page, la densité et la qualité d'exécution

des dessins. Un même scripteur adopte des régimes graphiques fort divers, non seulement sous l'emprise de l'émotion (comme l'illustre le cas du collégien parisien de 1866), mais aussi selon les circonstances matérielles : lorsqu'il tient en voyage un carnet de poche, annoté au crayon pendant les trajets en diligence, ou lorsqu'il rédige à la plume, sur un cahier, un journal intellectuel, recueil de notes critiques, voire plus intimes, à sa table de travail⁴². Pendant qu'il parcourt la Savoie et l'Italie en 1866, le jeune chroniqueur Jules Claretie émaille ses notes au crayon de croquis impromptus surgis au milieu d'une phrase (voir fig. 6), ou plus rarement disposés en pleine page et transversalement à l'orientation de l'écriture s'il s'agit d'un paysage (dont il annote les couleurs et l'éclairage)⁴³. Un monument, la silhouette d'une villageoise ou l'enseigne d'une auberge, le détail d'un costume, d'une coiffure – l'écrivain accumule jusqu'à cinq ou six minuscules dessins sur une double page de format restreint, occupant la surface par zones juxtaposées, disjointes, çà et là séparées d'un trait, tandis qu'il note pêle-mêle noms d'églises ou de palais, comptes, menus, scènes de rues et anecdotes, d'une écriture minuscule et rigoureuse, souvent agrandie et déformée par les cahots des transports, qui suscitent de soudaines variations dans l'écart des interlignes. L'allure compacte de la mise en page tient également à la rapidité des annotations, tant dessinées qu'écrites, qui témoigne d'une capacité à passer instantanément d'un mode d'expression à l'autre⁴⁴.

39. *Catalogue*, n° 70, *Un journal à soi*, p. 134. Anne Cauquelin évoque une bipartition textuelle dans le journal de Wittgenstein (*op. cit.*, p. 18).

40. Françoise Alexandre, « Édouard Vuillard, Carnets intimes, édition critique », Thèse de doctorat sous la direction de Béatrice Didier, 1997-1998, chap. V, p. 83-85 et t. II, « Carnets de croquis 1888-1905 ».

41. Dorica Lucaci, « Journal et dessin, Gabriella Melinescu », dans *Métamorphoses du journal personnel*, *op. cit.*, p. 63-80.

42. Voir Béatrice Fraenkel, « L'insaisissable table à écrire », dans *Lieux du savoir*, vol. II, 2011, p. 117-122, et G. Flaubert, *Carnets de travail*, éd. P.-M. de Biasi, Paris, Balland, 1988.

43. Fonds Jules Claretie (vol. LVII), Bibliothèque historique de la Ville de Paris, par exemple f° 31 r°, 131 v°.

44. Voir à ce sujet les commentaires judicieux de C. Barbillon, « Quand Van Gogh dessinait en écrivant... », dans *Lettres illustrées*, *op. cit.*

Fig. 6 : J. Claretie, *Voyage en Italie*, Notes et croquis (Bibliothèque historique de la Ville de Paris/cl. R. Smah, Fonds Claretie, vol. 57, 28 v°- 29 r°)

À Paris, de juin 1863 à février 1874, Claretie remplit ligne après ligne, d'une graphie posée, un cahier in-4° de vélin réglé de bleu, dont il a calligraphié la page de titre : « Le cahier vert », agrémentée d'une citation latine. Son journal consiste surtout en résumés de conversations et commentaires sur l'actualité politique ou littéraire, ponctués d'abondantes notes de lecture et d'extraits copiés. Quoique l'écrit domine, il campe au folio 21 en quelques traits de plume le profil d'un homme à lunettes coiffé d'un bonnet – portrait d'homme de lettres ou autoportrait ? – figure marginale, occasionnelle et isolée. Dans chacun de ces carnets, croquis et notes sont produits sur l'instant, en utilisant le même instrument – mais la posture d'écriture (aléatoire en déplacement, sédentaire en situation de lecture-écriture professionnelle), la fréquence et le rythme d'irruption des dessins déterminent deux options de mise en page nettement distinctes. Les formats, choisis pour d'évidentes raisons pratiques, s'avèrent inversement proportionnels au déploiement de l'enregistrement iconographique que suscite le voyage. Cependant Claretie employa au cours de ses déplacements de nombreux petits carnets, dont la mise en page devint au fil des ans moins chaotique, comme si la pratique

plus austère du « cahier vert » lui avait appris à gommer l'effet des circonstances sur la mise en page, tandis que diminuait la fréquence des dessins « documentaires », vraisemblablement relayés par l'achat de reproductions photographiques.

On rencontre un même souci d'économie et de maîtrise de l'espace graphique dans les carnets de relevés scientifiques qui se présentent comme des journaux de terrain, par exemple dans le cas d'expéditions archéologiques ou épigraphiques : ainsi les élégants petits carnets (160 100 mm) à couverture toilée ocre dotés d'un étui à crayon de cuir fauve qu'employait Bernard Haussoulier sur le site de Didyme (1895-1896) offraient un vélin quadrillé fort utile pour restituer, en dépit de l'échelle miniaturisée, les proportions des fragments de marbres répertoriés⁴⁵. Chaque pièce épigraphique, méticuleusement transcrite et numérotée, fait l'objet d'une représentation sommaire au crayon, dont les contours et hachures servent à localiser les coupures de lignes ou les manques. Les

45. Bernard Haussoulier (1852-1926), membre de l'Académie des Inscriptions, *Carnets de notes*, MS 4210-4211, Bibliothèque de l'Institut de France. Voir aussi *Un journal à soi*, p. 156-157.

dessins, qui apparaissent sur le même support (II 95, II et III 96), souvent sur la même page que la transcription littérale ou en vis-à-vis, permettent de vérifier celle-ci – d’abord inscrite au crayon, puis annotée à l’encre – et de la justifier. Ce travail de mise au net, exécuté sur place dans un second temps, semble préparer la publication. Le journal qui permet de suivre le déroulement des fouilles, émaillé de transcriptions partielles et de croquis hâtifs, a été consigné dans un autre carnet, utilisé du début à la fin du chantier annuel (I 95). On peut penser que c’est grâce aux dessins qu’il comporte que le carnet de terrain remplit une fonction essentielle de preuve de la chronologie du travail et de premier enregistrement des résultats ; mais il ne constitue qu’un support parmi d’autres aux yeux du savant, qui mobilise par ailleurs des techniques graphiques et plastiques variées (estampage, plans, photographie, calque) pour constituer ses données et garantir l’exactitude de ses relevés⁴⁶.

La maîtrise de l’espace graphique se manifeste donc sur plusieurs plans : au sein d’un même support, l’intégration d’éléments non scripturaux tels que griffonnages, plans, schémas ou dessins peut donner lieu à une structuration complexe, que le scripteur invente ou s’approprie, qu’il affine et fait varier, à l’échelle de la page comme à celle du volume relié. Lorsque l’activité se développe sur plusieurs supports, ce sont la répartition des fonctions et la diversité des mises en page adoptées qui attestent l’aisance acquise par le diariste. L’exemple remarquable du journal du prince de Joinville permet de suivre le processus qui conduit d’une écriture contrainte jalonnée d’infimes croquis marginaux à des albums de voyage remarquablement illustrés d’aquarelles dont la présence structure la mise en page, pour aboutir à la publication tardive d’une « autobiographie peinte⁴⁷ ». Lors d’un voyage d’initiation à la vie maritime que le prince fait à treize ans, en 1831, le journal de bord, supervisé par son précepteur M. Trognon, consiste surtout à recopier les lettres qu’il doit, à chaque étape, envoyer à ses parents. Pourtant la pratique du journal, relayée par une intense correspondance elle aussi ponctuée de croquis, deviendra pour l’officier de Marine et l’exilé politique une activité autonome où la part du dessin ira croissant : en témoignent six volumes autographes, reliés *a posteriori*, qui rassemblent son journal quasi quotidien de 1835 à 1858⁴⁸.

Le jeune prince emploie en 1835 des feuilles de vélin écru peu épais, non réglé, filigrané « J WHATMAN/1833 », qu’il plie in-4° et dont il marque la marge au moyen d’un pliage. Le mode de foliotation adopté (un feuillet sur deux) suppose qu’au lieu d’enchâsser les bifeuillets en cahier comme il était d’usage⁴⁹, Joinville les juxtaposait, pour en éliminer facilement au cas où un passage écrit, un dessin ou une aquarelle ne le satisferaient pas. Ce premier volume de cent quarante feuillets⁵⁰, consacré aux préparatifs d’une expédition au Moyen-Orient, ne comporte que très peu de dessins d’après nature, quoique la pratique du croquis relève de la préparation du voyage sous la direction du peintre Schaeffer, au même titre que la lecture du « Voyage en Orient de Mr de Lamartine » (f° 34). Un profil d’homme coiffé d’un turban et un palmier, inspirés par « les croquis que le cap[itaine] Leblanc a faits dans son voyage en Afrique » (f° 27), anticipent ainsi de plusieurs mois sur le départ effectif⁵¹. Cette formation académique laisse supposer que Joinville dessine d’abord sur un papier réservé à cette fin, séparé de son journal.

Toutefois un autre mode d’expression graphique se glisse dans ces pages que l’adolescent souhaite soustraire au regard de son précepteur : il s’agit de griffonnages minuscules, parfois à peine repérables, inscrits subrepticement le long du bord externe des feuillets, à partir du folio 6 v°, comme en marge des marges, à la limite de la tranche. Tandis que des caricatures lilliputiennes de M. Trognon ponctuent les mentions de ses remontrances,

46. Voir les relevés du R. P. Thédénat en 1884, *Carnets de voyages*, MS 2595, Bibliothèque de l’Institut de France. C. Bustarret et B. Fraenkel, « L’apparition du document photographique en archéologie », *Textuel*, n° 17, S. T. D., Université Paris VII, 1985.

47. Voir Philippe Artières et Bérénice Waty, « Du journal contraint à l’autobiographie peinte : le prince de Joinville », dans *Métamorphoses du journal personnel*, *op. cit.*, p. 29-44.

48. Manuscrits conservés au musée de la Marine, Paris (cotes J3305-J3309, J3755).

49. Les bifeuillets ont été dissociés en feuillets simples montés sur onglets lors de la reliure définitive. Des trous visibles indiquent l’existence d’une couture artisanale, restée mobile pendant le voyage.

50. Un type de papier Whatman différent suggère une intervention ultérieure à la fin de ce volume.

51. Joinville avait acquis un tableau de Marilhat, contre l’avis de son père selon lequel il convenait à la maison royale de suivre l’Académie (f°s 40-41), et des « albums magnifiques » de voyageurs.

Fig. 7 : Griffonnages en marge (F. d'Orléans prince de Joinville, *Journal oct. 1835-déc. 1836*, J3305, f. 6-33 v°) © Musée national de la Marine/A. Fux

des profils masculins stéréotypés émergent de hachures dont le rythme évoque les flots marins (voir fig. 7), en marge des passages concernant le projet d'expédition. Une telle pratique du griffonnage marginal existait-elle aussi dans les cahiers scolaires de cet élève peu discipliné, mais sensible et curieux du monde⁵² ? Quoi qu'il en soit, l'expérience du voyage va favoriser une synthèse entre cette expression personnelle non légitime, dont la fantaisie et l'humour sont sans cesse bridés par les exigences parentales et le contrôle du précepteur, et les magistrales capacités d'observation de Joinville, soutenues par une solide formation artistique.

Les deux volumes rédigés entre 1836 et 1840 au fil des voyages successifs reprennent le papier in-4°, cette fois réglé à l'encre : croquis ou plans topographiques, scènes et portraits figurent le plus souvent en marge non loin des descriptions, lorsqu'ils ne surgissent pas au détour d'une phrase, en plein corps du texte, faisant fi de la réglure (voir fig. 8). La mise en page varie, selon que le dessin contraint l'écriture à se répartir alentour, qu'il vient se superposer sur les lignes qui le précèdent (J3307, f° 31) ou qu'il déborde parfois d'un feuillet à l'autre par-delà la pliure centrale (f° 19). Le rapport avec la chronologie s'avère complexe car le support du journal se dédouble : les croquis ornant les lettres à sa famille,

qui sont rassemblées en fin de volume⁵³, sont recopiés presque à l'identique dans les pages du journal, et insérés face à un passage du texte parfois différent de l'épisode illustré dans la lettre (Gibraltar, J3306, f. 26 v° et 118 v° – la scène passant du 28 au 16 août).

Fig. 8 : Visite des Dardanelles, croquis à l'encre (F. d'Orléans prince de Joinville, *Journal. 1839-1840*, J3307, f. 21 r° bis) © Musée national de la Marine/A. Fux

Témoins de la genèse

L'excellence technique du croquis et de l'aquarelle servent le regard aiguisé de Joinville, nourri par les *Voyages pittoresques* de Taylor et Nodier : les touristes anglais (J3307, 1839, f° 13) sont voués à la caricature, sa propre figure (1840, f° 16 v°) à l'autodérision, tandis qu'il enjolie volontiers l'allure typique des populations locales. La part de l'autoportrait passe du profil caricatural griffonné en marge au personnage témoin dans les paysages, puis ici et là au dessinateur en action, voire dans une posture de personnage principal, en compagnie de sa femme. Cette évolution, qui culmine dans le volume de 1853-1854, suit la maturation de la posture énonciative du narrateur. Les mentions que fait le prince de son activité graphique sont souvent étroitement

52. Au folio 56 v°, Joinville dessine une minuscule guillotine légendée « hélas ! » en marge d'une note sur un recours en grâce refusé « par le ministère ».

53. Ces feuillets portant des marques de pliure dues à l'envoi postal attestent que la reliure des volumes a bien eu lieu *a posteriori*.

Fig. 9 : Entrée à Ronda, aquarelle (F. d'Orléans prince de Joinville, *Journal*. 1853-1854, J3755, f. 83 r°)
© Musée national de la Marine/A. Fux

corrélées à l'illustration présente sur la même page : par l'intermédiaire de déictiques, lorsqu'en Guinée par exemple il reçoit la visite « d'un chef nègre dont voici le portrait » (J3308, f° 18') ; par les termes « je dessine (*sic*) » qui initient la description d'une vue en contre-plongée à Gibraltar (voir fig. 9), de façon à renforcer l'effet d'immédiateté de la perception et, du même coup, de véracité du récit. Ce volume, le plus abouti du point de vue de la mise en page, crée ainsi un jeu rhétorique sophistiqué entre l'espace de la page et les espaces parcourus et décrits, entre la scène de lecture (l'auteur s'adresse fréquemment à un « vous ») et le moment de l'inscription (« je dessine »). L'alternance de vues panoramiques occupant l'espace de quelques lignes sur toute la largeur de la page et de vignettes en quart de page ou demi-page relève moins d'opérations ponctuelles, au fil de la plume, que d'une véritable expertise, celle d'un illustrateur.

Fig. 10 : Militaire français, croquis au crayon
(F. d'Orléans prince de Joinville *Journal*. 1857-1858, J3309, f. 33 v°)
© Musée national de la Marine/A. Fux

Ce résultat remarquable suppose en effet un tel effort de conception préalable – concernant notamment les espaces réservés au dessin, encadrés ensuite par une indentation du texte parfaitement calibrée –, que l'on est amené à douter d'une exécution de premier jet⁵⁴. Le dernier volume du « journal » (J3309) confirme ce doute. Resté inachevé, il présente en effet un dispositif d'illustration à divers stades d'élaboration : de la case vide laissée en attente, au croquis esquissé au crayon (voir fig. 10), puis repassé à l'encre et enfin rehaussé d'aquarelle. Ces témoins démontrent que l'insertion des dessins, probablement prévue à partir de croquis sur le

54. Ce cas n'est pas exclu, surtout dans le premier volume et peut-être dans les lettres. Mais la typologie des papiers employés laisse supposer maintes retouches et mises au net *a posteriori*. Voir le journal d'A. Roessler, dont la mise en page évoque celle des manuels de lecture : *Un journal à soi*, p. 90-91.

vif exécutés sur un autre support, ont pour la plupart été reportés dans un texte (lui aussi mis au net, du moins en partie) comportant des espaces prévus à cet effet.

L'accès aux documents d'archives conservés par ailleurs serait indispensable pour décrypter cette genèse, qui est celle d'un véritable livre de voyage illustré, venu se greffer sur la pratique initiale du journal et de la correspondance agrémentés de dessins. Le savoir-faire quasi professionnel de Joinville, notamment sa grande aisance à reproduire ses propres croquis, peut induire en erreur. Ce cas doit attirer notre attention sur la difficulté à interpréter un document isolé de tout contexte archivistique – et sur le biais de l'archive, qui présente le volume de 1853-1854 comme le seul de ces six volumes à être « illustré ». Or, sans la présence des cinq autres volumes, ce dernier prêterait à une totale confusion : loin d'être un simple carnet tenu pour soi, il s'agit bien d'un album conçu, prévu et organisé d'abord pour l'entourage, puis en vue d'une publication.

Tout journal abondamment illustré, en particulier lorsque la mise en page évoque un savoir-faire professionnel, devrait donc attirer le soupçon du généticien : l'unicité apparente du support, le caractère autographe ne constituent en rien des attestations d'une production d'un seul jet. Une analyse critique de l'archive, à laquelle la méthode codicologique peut contribuer, est requise. Les journaux en images produits par de nombreux artistes⁵⁵, notamment sous forme de bande dessinée, gagneraient beaucoup à être étudiés de ce point de vue, à condition d'obtenir un accès non restrictif aux documents témoins de leur élaboration.

Par ailleurs, et singulièrement dans le cas des voyages, les dispositifs du journal en images, qu'ils soient simples ou complexes, tendent à construire une relation spectaculaire incluant par avance d'autres lecteurs que le seul voyageur. Les carnets de François Delannoy, un capitaine de l'armée française qui participa à une campagne de « pacification » en Algérie au début des années 1870, présentent une structure régulière comportant récit d'événements et « description pittoresque des pays qu'[il a] parcourus » en page de gauche, tandis que la page de droite est tout entière consacrée à une vue dessinée au crayon et rehaussée d'aquarelle. Cette fois l'exécution malhabile et la rigidité du dispositif renvoient plus au modèle des livrets

d'instruction et à l'imagerie de la propagande militaire qu'à celui du livre illustré de voyage pittoresque. Tandis que l'officier revendique par son journal dessiné une fonction de témoin de l'Histoire, le prince prétend ne s'adresser qu'à ses proches, et se construit comme individu, puis comme auteur, en mettant à distance les tâches officielles qui lui incombent pour privilégier l'observateur s'adonnant à la passion du dessin. Ces exemples s'opposent à la notion d'espace clos et secret souvent associée à la pratique diaristique.

Espace pluriel, effets de preuve : autoportraits et collages

L'espace du journal, loin d'être réservé à la rituelle poursuite du « même », s'ouvre bien souvent sur une pluralité : de supports, d'intervenants et de pratiques. Les transferts d'un support à un autre, en particulier les réécritures entre journal et correspondance, ne sont pas rares et il arrive que la présence de dessins, nous l'avons vu chez Joinville, soit motivée par une adresse à autrui – comme c'est le cas dans les lettres de voyage au bord du Rhin de Victor Hugo, ou celles de Van Gogh à son frère. Mainte page du journal de Frida Kahlo s'ouvre sur une adresse à Diego, mentor, mari, amant et double puissant de l'artiste rivée à la maladie et à la souffrance : comme les autoportraits peints intègrent le collage, le journal incorpore la correspondance de l'artiste⁵⁶. Certaines pratiques particulières du journal comme espace partagé entre plusieurs auteurs font intervenir le dessin et l'écrit à deux mains sur une même page : parmi les « Diary Papers » des sœurs Brontë, feuillets rédigés à date fixe une fois l'an, un autoportrait d'Emily à sa table de travail, associé à une souscription marginale d'Anne, met en scène la

55. F. Neaud, M. Longuet, M.-C. Mitout, *ibid.*, p. 118, 161, 198, ainsi que F. Kahlo, G. Melinescu, David B. Voir aussi M.-D. Pot, « Jours d'artistes », *Revue de l'Institut de sociologie*, n° 3-4, Bruxelles, 1988, p. 329-365.

56. Adriana Dragomir, « Performing the Self in Frida Kahlo's Diary and Paintings », dans *Elective Affinities: Testing Word and Image Relationships*, Word and Image Interactions, 6, éd. C. McLeod, V. Plesch, Ch. Schoell-Glass, Amsterdam, Rodopi, 2009, p. 47-60.

fonction de preuve accordée à l'image dans une sorte de contrat rituel entre les deux scripteurs : écrit et dessin attestent une altérité et une coprésence⁵⁷.

Les fort nombreux dessins autographes qui ponctuent les cahiers d'écolier et carnets quadrillés sur lesquels Pierre Minet tint son journal montrent comment l'activité diaristique peut accueillir la revendication pathologique d'une fusion avec l'autre : le culte voué à la femme aimée, la représentation idéalisée du couple par le biais du dessin (voir fig. 11) y contrastent avec le retour obsédant des thèmes de l'abandon et du manque dans les entrées quotidiennes, que côtoient d'hallucinants autoportraits au visage difforme et au corps torturé. Un portrait de l'auteur d'un style beaucoup plus académique, attribué à sa compagne Lilian Fink, implique que l'espace du journal pouvait être soumis non seulement au regard de l'autre, mais à son intervention graphique, fût-elle ponctuelle⁵⁸. C'est aussi par le dessin que se manifeste la présence d'autrui dans le *Journal du Groënland* que Paul-Émile Victor rédigea d'août 1936 à août 1937 : le dossier de feuilles volantes écrites au crayon (en raison sans doute des températures négatives incompatibles avec l'emploi de l'encre) comporte de nombreux paysages, cartes et croquis techniques de la main de l'explorateur, auxquels s'ajoutent quelques dessins provenant de ses interlocuteurs eskimos, notamment des portraits du savant⁵⁹. Victor les a épinglés ou collés parmi ses relevés scientifiques, comme autant d'attestations des contacts occasionnés par la mission : le tracé allographe sert ici de preuve.

Les diaristes invoquent cette même fonction de preuve matérielle, parfois articulée à la présence d'autrui, afin d'expliquer leur pratique de collecte d'objets, de collage de pièces hétérogènes dans le support du journal personnel⁶⁰. Pour justifier le caractère autobiographique des « documents » qu'il a collés dans son « album », Leiris en donne dans *Biffures* une longue liste hétéroclite : « feuillets griffonnés au hasard », « portraits de femmes de théâtre », « prospectus publicitaires », « prière d'insérer » de l'*Afrique fantôme*, « photos d'une peinture de Masson », « feuille de papier à lettres où s'encadre une scène tauromachique dessinée à la plume », « couverture de programme du film *Les Hauts de Hurlevent* », « horoscopes de pacotille » illustrés de symboles ésotériques, « schéma »

Fig. 11 : Pierre Minet, Journal 1933 (MNT2-J2-03) © IMEC

des lignes de sa main dessinées par une voyante « sur un grand papier quadrillé », et enfin « dessin au crayon » qu'il a intitulé *Ma vie par moi-même*.

57. « Diary Papers » ou « Birthday Papers », New York Public Library, Berg collection.

58. Fonds Pierre Minet, IMEC, MNT2. J2.03, cahier 1930.

59. Fonds Paul-Émile Victor, Bibliothèque du Musée de l'Homme, t. II (365 f.), reproduit dans R. de Ayala, J.-P. Guéno, *op. cit.*

60. Voir A. Cauquelin, *op. cit.*, p. 13, sur le « scrap-book ». La question du support électronique déplace nécessairement cette fonction testimoniale, comme le souligne la blogueuse Éva : « Certes, on ne peut pas coller ses tickets de bus ou fixer des grains de sable sur l'écran de son ordinateur, mais avec les multiples possibilités de l'informatique ne peut-on retenir tous ces souvenirs de façon tout aussi puissante ? » (« Voyage autour des mots, des images et des terres », dans la revue en ligne *Claviers intimes. Regards sur le journal en ligne*, n° 1, avril 2002).

S'il a « inséré telles quelles » ces « pièces à conviction », c'est, écrit Leiris, en raison de la « valeur fétichiste » qu'il accorde aux supports originaux ; mais à travers ces pièces l'écrivain construit aussi un réseau de relations – actrices, chanteuses, peintres, écrivains ou metteurs en scène tels Damia, Jean-Louis Barrault, Masson, Desnos, Picasso – qui donne sens à sa vie. L'attention extrême que Leiris porte à la matérialité des documents souligne l'intensité de leur valeur indicielle, qui se substitue presque à la prévalence chronologique traditionnellement associée au journal. Motivé par la production d'un portrait de lui-même, le diariste se fait du même coup l'archiviste d'une vaste culture écrite et iconographique – il se définit par son environnement graphique. Parmi les différents dispositifs de preuve dont s'inspire le journal personnel, plus que le modèle surtout temporel du registre⁶¹, c'est celui de l'herbier qui semble ici approprié. Ces cahiers de collecte des botanistes, supports d'un exercice de dénomination savante, sont nourris de repères spatiaux, topographiques ou géographiques, comme le montre par exemple le recueil de spécimens collectés par Charles Lévêque en Grèce en 1848⁶² : comme la plante, la pièce collée fait preuve.

L'emploi de la photographie par les diaristes exploite de façon plus ou moins explicite la valeur indicielle de l'image mécanique⁶³. Un premier degré d'appropriation consiste à insérer ponctuellement, dans le support du journal, des tirages déjà reconnus par ailleurs comme supports d'identité (portraits individuels, portraits de groupe, photos de famille) pour en faire des garants de l'énonciation, en incipit comme le fit Jehan Rictus dès 1898⁶⁴, ou au fil des entrées comme c'est le cas dans les cahiers de Louise Weill dès 1914⁶⁵. Celle-ci défriche un terrain bientôt livré à une exploration plus systématique : produire des autoportraits photographiques motivés par une quête de l'identité personnelle devient pour certains une pratique périodique, inscrite dans le temps. La prise de vue peut aller jusqu'à se substituer à l'écriture du journal, quand la série d'images (notamment avec le polaroid dès les années soixante) devient en elle-même le support de l'inscription⁶⁶.

Les instantanés quotidiens, événementiels ou de voyage collés sur un support papier coexistent désormais à part égale avec l'écrit et le dessin dans les journaux

de praticiens amateurs, préfigurant le blog numérique et l'expression « multimédia ». De nombreux photographes ont depuis les années soixante-dix consacré leur œuvre à l'élaboration de formes oscillant entre autobiographie et journal. Longtemps indispensable à la définition du genre, mais soumis à la primauté de la série d'images, l'écrit y connaît un traitement extrêmement variable – depuis la légende autographe de Duane Michals jusqu'au récit fragmenté de Denis Roche, des pièges subtils d'Hervé Guibert aux mises en scène parodiques de Sophie Calle. Poussés à l'extrême, le désir qu'exprimait Alix-Cléo Roubaud de « tout inclure » dans ses cahiers, « les résolutions [...], les incidents, les photographies, tout » (14 juillet 1980), et son projet inverse « Écriture sur les épreuves aussi : *sur* les épreuves, *sur toute* la surface » (1^{er} janvier 1981) entrent radicalement en conflit – faute sans doute de trouver un support commun ? – comme en témoigne l'issue tragique du parcours créatif qu'a fort bien analysé Véronique Montémont⁶⁷.

Le procédé du collage photographique ou du photomontage, attesté dans les albums mondains dès le milieu du XIX^e siècle⁶⁸, peut offrir au diariste soucieux d'inclure l'hétérogénéité du monde dans ses cahiers des solutions étonnamment productives. Il en va de même pour des montages effectués non plus à partir de tirages originaux, mais de reproductions extraites de la presse écrite. Le journal tenu par une

61. Marc Eidelinger, Introduction aux *Rêveries du Promeneur solitaire* de J.-J. Rousseau, Fac-similé du manuscrit original, Genève, Slatkine, 1978, p. 4.

62. Bibliothèque de l'Institut, MS 2571.

63. Voir le journal de fouilles de Place en 1854 : C. Bustarret, « Les premières photographies archéologiques : Victor Place et les fouilles de Ninive », *Histoire de l'art*, n° 13-14, mai 1991, p. 7-21.

64. BnF, N.a.fr. 16097, *Un journal à soi*, p. 80-81.

65. *Journal 1914-1915*, Bibliothèque municipale de Lyon, *Catalogue*, n° 65 ; *Un journal à soi*, p. 92-93.

66. Voir V. et J.-L. Lovisa, *Catalogue*, n° 34, 85, 86, ou N. Parseihian, *Un journal à soi*, p. 202.

67. Véronique Montémont, « L'œuvre en souffrance : le journal 1979-1983 d'Alix-Cléo Roubaud », *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 39/40, « L'Autobiographique », 2006, p. 189-222.

68. Elizabeth Ziegel et al., *Playing with Pictures, the Art of victorian Photocollage*, The Art Institute of Chicago, 2009.

Fig. 12 : Agenda d'une Parisienne, 1^{er} trimestre 1915 [27-28 février, collages] (Bibliothèque historique de la Ville de Paris/cl. R. Smah, Ms 4127)

jeune femme parisienne entre 1911 et 1916 sur de petits agendas trimestriels (153 x 95 mm, couverture de papier brun moiré, vélin quadrillé et tranche dorée, une page par jour) en fournit un remarquable exemple⁶⁹. Tout en consignait d'un ton alerte ses « impressions au jour le jour », souvent inspirées par la lecture de la presse, la diariste intègre presque à chaque page une coupure de journal, dessin satirique, photographie tramée ou caricature, extrait d'article ou de tract, ainsi que divers éléments décoratifs (décalcomanies de fleurs, cocardes et insignes patriotiques). L'image ou l'extrait choisi (de deux lignes à une surface équivalente à la page du carnet), soigneusement « détourné » et collé, est parfois encadré d'un trait de plume, tandis que les notes autographes

se glissent alentour, s'insérant parfois dans d'étroites marges laissées par le collage (voir fig. 12). La jeune femme s'attache tantôt à justifier de telles insertions – ainsi le 28 octobre 1915 : « C'est aujourd'hui mon jour de naissance, voilà pourquoi je fleuris ce feuillet » –, tantôt elle se contente d'intégrer à son texte par une flèche ou au moyen d'un déictique « ce » nouveau modèle d'autobus apparu dans Paris. Parfois c'est la légende imprimée qui établit un lien demeuré implicite – l'« Uniforme d'officières » que représente l'image jouxte

69. *Journal d'une petite bourgeoise parisienne, 1910-1916* (C.P. 4111-4136), Bibliothèque historique de la Ville de Paris ; *Un journal à soi*, p. 16-17, 28-29.

Fig. 13 : Agenda d'une Parisienne, 3^e trimestre 1915 [14-15 juillet, collages] (Bibliothèque historique de la Ville de Paris/cl. R. Smah, Ms 4127)

le commentaire autographe : « Les suffragettes anglaises ont débarqué la semaine dernière sur le continent, elles forment trois régiments d'auxiliaires. Elles prennent le bon chemin pour devenir électriques » (28 février 1915 : voir fig. 12). L'image imprimée vient-elle se substituer à une médiocre compétence de dessinatrice ? Plusieurs croquis au crayon rapportés durant l'été 1916 de visites à Bagnolet ou à Clamart infirment une telle hypothèse : or ces dessins sont eux aussi détournés et collés, plutôt que recopiés, sur la page d'agenda. Celle-ci devient le support d'une pratique d'enregistrement par le collage dans un souci de « témoigner » de faits auxquels l'imprimé confère son autorité, et l'autographe sa prégnance subjective⁷⁰.

Au fil des pages se met en place une technique d'insertion de ces fragments visuels qui constituent le « clou » (voir fig. 13) du jour, l'événement prélevé dans l'environnement graphique de la presse quotidienne se juxtapose au récit de faits vécus par la jeune femme au quotidien (prix des denrées alimentaires, excursions en banlieue, nouvelles du front transmises par un

70. Pour Georges Didi-Huberman, l'impossible articulation discursive sur la guerre incite Brecht au montage d'éléments hétérogènes montrés, exposés et « dysposés » (*Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 25, 86, passim).

71. Voir C. Dumoulin ou E. Ryser, *Un journal à soi*, p. 182-183 et 108-109.

filleul de guerre, etc.). Elle procède par prélèvement et juxtaposition, et l'élaboration de la mise en page l'occupe sans doute autant que la rédaction⁷¹ : bien qu'elle s'inspire de la maquette d'un magazine illustré, ce qu'elle produit est tout autre. En transférant un extrait de la page du journal imprimé à celle de son agenda, la diariste procède en effet à un étonnant recadrage, du fait du changement d'échelle en relation au support : la largeur d'une unique colonne de texte calibrée pour le quotidien imprimé, celle d'une vignette au trait ou d'une photographie tramée, occupent dans son carnet une pleine page⁷². Tandis qu'elle revendique en avant-propos une modeste vision de l'histoire contemporaine « par le petit bout de la lorgnette », l'effort constant d'appropriation auquel se livre la diariste parisienne offre au lecteur futur (à qui elle s'adresse en avant-propos dès 1911) un inestimable « zoom » sur son environnement graphique – celui de la ville en guerre.

L'approche codicologique permet de distinguer à partir des caractéristiques matérielles d'un objet manuscrit, agenda, album, carnet, cahier ou feuilles volantes, divers modes d'intervention graphiques et plastiques qui sont d'autant moins revendiqués par le scripteur qu'ils échappent à la définition scolaire ou lettrée de l'acte d'écriture, la transposent ou la transgressent. Phénomène fort courant, l'insertion de griffonnages, de coloriage ou de dessins dans le journal personnel contribue à marquer un tel écart : produire un objet différent, valorisé comme singulier, suppose que l'on s'approprie l'espace dévolu à l'écriture en y incluant aussi *autre chose*. Plusieurs exemples attestent que l'alternance de l'écrit avec le griffonnage, le croquis, le portrait ou l'autoportrait permet d'articuler un processus de construction du sujet. Lorsqu'il s'agit de plans ou de tableaux à double entrée, du collage de photographies, d'objets de la vie quotidienne ou de coupures de presse, l'insertion vise souvent à classer les données ou fournir des preuves, ce qui implique la relation à autrui dans l'espace même du journal. Les multiples cas rencontrés dès le début du XIX^e siècle forcent à élargir

une conception trop restreinte de l'écriture diaristique : le journal serait, avec le brouillon et la correspondance, un lieu privilégié d'expérimentation de l'écriture multimédia (image, trace, écrit). Certes, la diversité des pièces insérées et l'élaboration des mises en page renvoient à de très nombreux modèles tirés de l'environnement graphique des diaristes : registre, almanach, herbier, *album amicorum*, livret d'instruction militaire, atlas scientifique, presse quotidienne, livre ou magazine illustré, affiche ou tract – que le scripteur reproduit, réinvente à sa façon, mais sans procéder nécessairement par imitation.

La mise au point d'un dispositif diaristique qui inclut l'image, dessinée ou collectée, peut être bricolée dès l'enfance ou requérir plusieurs années de pratique. Qu'il soit programmé ou sujet à l'improvisation, un dispositif viable suppose une adéquation entre la maniabilité du support, la maîtrise des instruments d'inscription et la capacité du scripteur à agencer ensemble les matériaux collectés et tracés en un espace partagé. Les arguments qu'utilisent les diaristes pour expliquer leur passage, plus ou moins satisfaisant, d'une pratique manuscrite à l'écriture électronique illustrent cette triple exigence. C'est pourquoi une bonne connaissance des pratiques mises en œuvre dans les journaux sur supports « papier » me semble indispensable pour aborder l'univers du journal personnel électronique en tant qu'innovation. Quoi qu'il en soit il paraît aujourd'hui nécessaire de considérer les explorations graphiques, la production ou l'intégration d'images, de croquis ou de plages de couleur, de photographies ou de pièces hétérogènes non comme des exceptions négligeables mais comme des composantes vivaces, créatives et structurantes du journal personnel. Et ce d'autant plus que s'y donne à voir le travail de montage et de démontage à l'œuvre dans toute écriture.

72. À la différence de R. Droguet, typographe, qui condense aux proportions de son cahier la maquette de la presse quotidienne, enrichie de documents personnels et hétérogènes, *Un journal à soi*, p. 96-97.

CLAIRE BUSTARRET est ingénieure de recherche au sein de l'équipe Anthropologie de l'écriture, IIAC (CNRS-EHESS). Formée en codicologie à l'ITEM, spécialiste des pratiques d'écriture modernes et contemporaines (XVIII^e-XX^e s.), elle a publié sur divers corpus, tels Roussel, Balzac, Zola, Montesquieu, Condorcet, Proust, et sur les dessins d'écrivains. Elle est membre de l'AFHEPP (Association française pour l'histoire et l'étude du papier et des papeteries) et déléguée de l'IPH en France (Association internationale des historiens du papier).

Claire Bustarret, Claire.Bustarret@ehess.fr

Résumés

Griffonnages, dessins, photos et collages dans l'espace graphique du journal personnel (XIX^e-XX^e siècle)

Un corpus en partie inédit de journaux personnels comportant divers éléments graphiques ou des collages permet d'aborder, par l'approche codicologique, une pratique fort courante mais encore peu étudiée. En tenant compte de leur interaction avec les supports (agendas, albums, carnets de voyage ou de terrain) et avec l'écriture quotidienne, il s'agit d'examiner les matériaux insérés ou ajoutés par les diaristes (griffonnages, croquis, photos, coupures de journaux, objets du quotidien) ainsi que les modalités d'une telle insertion : emplacement, rythme, mise en page. L'analyse matérielle permet de déceler des indices du *modus operandi*, et invite à repérer les enjeux « pour soi » mais aussi pour autrui qui motivent ce recours à des matériaux hétérogènes. Tout en déplaçant les limites conventionnelles de l'activité écrite, cette pratique fait de l'espace du journal, ainsi singularisé et valorisé, un lieu privilégié d'expérimentation de l'expression multimédia.

A partly unpublished corpus of diaries containing various graphic elements or collages allows us to study, with a codicological approach, a very common yet still rarely examined practice. Taking into account their interaction with the various supports (planners, albums, travelogues) and daily writing, the idea is to examine the materials inserted or added by the diarists (scribbles, sketches, photographs, newspaper clippings, everyday objects) as well as the modes of such insertions: position, rhythm, layout. Material analysis enables us to gain insight into the process and invites us to spot the stakes "for oneself" as well as those for others, stakes which lead to this use of heterogeneous material. While displacing the conventional limits of writing, this practice turns the diary's space, thus singled out and promoted, into a privileged place for experimenting multimedia expression.

Ein teilweise unveröffentlichtes Korpus von Tagebüchern, die verschiedene graphische Elemente oder Kollagen enthalten, erlaubt die kodikologische Annäherung an eine weit verbreitete Praxis, die jedoch noch wenig untersucht wurde. Unter Berücksichtigung ihrer Wechselwirkung mit den Trägermedien (Taschenkalender, Alben, Reise- oder Feldtagebücher) und mit der täglichen Schreibpraxis werden die Materialien, die von dem Diaristen eingelegt oder hinzugefügt wurden (Zeichnungen, Skizzen, Photos, Zeitungsausschnitte, Alltagsgegenstände) sowie die Modalitäten dieser Einfügung untersucht: Platzierung, Rhythmus, Seitenaufteilung. Die materielle Analyse erlaubt es, Hinweise auf den *modus operandi* aufzuspüren, und lädt dazu ein herauszufinden, welche Bedeutung der Rückgriff auf das heterogene Material für das „Selbst“, aber auch für den Anderen hat. Indem sie die konventionellen Grenzen der Schreibaktivität verschiebt, macht diese Praxis aus dem Raum des Tagebuchs, das auf diese Weise individualisiert und aufgewertet wird, einen privilegierten Ort des Experimentierens mit multimedialen Ausdrucksformen.

Un corpus en partie inédit de diários pessoais, com diversos elementos gráficos ou *collages*, permite abordar, a través del enfoque codicológico, una práctica muy corriente pero todavía poco estudiada. Tomando en cuenta su interacción con los soportes (agendas, álbumes, libretas de viaje o de terreno) y la escritura cotidiana, se trata de examinar los materiales insertos o añadidos por los diaristas (garabatos, croquis, fotografías, recortes de diarios, objetos de la vida cotidiana) así como las modalidades de esa inserción: ubicación, ritmo, diagramación. El análisis material permite percibir indicios del *modus operandi* e invita a desentrañar los motivos "para sí" o para los otros que explican esa utilización de materiales heterogéneos. Desplazando los límites convencionales de la actividad escrita, esta práctica convierte el espacio del diario -singularizándolo y valorizándolo- en un lugar privilegiado de experimentación de la expresión multimedia.

Um corpus inédito inédito de diários pessoais contendo elementos gráficos ou colagens permite abordar, pelo método codicológico, uma prática muito comum mas ainda pouco estudada. Tendo em conta a sua interacção com os suportes (agendas, álbuns, cadernos de viagem ou de campo) e com a escrita quotidiana, trata-se de examinar os materiais inseridos ou acrescentados pelos diaristas (rabiscos, esboços, fotografias, recortes de jornal, objectos do quotidiano), bem como as modalidades dessa inserção: colocação, ritmo, paginação. A análise material permite detectar indícios do *modus operandi*, e identifica os desafios "para si", mas também para outro, que fundamentam este recurso a materiais heterogéneos. Deslocando ao mesmo tempo os limites convencionais da actividade escrita, esta prática faz do espaço do diário, assim singularizado e valorizado, um lugar de privilégio para a experimentação da expressão multimédia.

Un corpus parzialmente inedito di diari corredati da elementi grafici o collages permette di affrontare, dal punto di vista codicologico, una pratica corrente ma ancora poco studiata. Tenendo conto della loro interazione con gli stessi supporti (agende, album, taccuini di viaggio o quaderni di campo) e con la scrittura quotidiana, si tratta di esaminare i materiali inseriti o aggiunti dai diaristi (disegni, bozzetti, foto, ritagli di giornale, oggetti quotidiani) e le modalità di tali inserimenti: posizione, ritmo, impaginazione. L'analisi materiale permette di rivelare indizi del *modus operandi*, e invita a individuare la posta in gioco, "per se stesso" ma anche per l'altro, che motiva questo ricorso a materiali eterogenei. Tutto ciò disloca i limiti convenzionali dell'attività scritta, questa pratica dello spazio del diario, così singularizzata e valorizzata, un luogo privilegiato di sperimentazione dell'espressione multimediale.