

LE JOURNAL INTIME EN LITTÉRATURE, EN PEINTURE ET AU CINÉMA

ÉCRITURE ET PLAISIR

Associer le journal intime au plaisir semble aller contre une idée répandue qui relie l'écriture diariste aux périodes de crises. Une tradition catholique liant le récit de soi à l'aveu des fautes¹ et aux phases d'inquiétude existentielle a été investie dans diverses formes littéraires et artistiques : la tradition picturale de l'autoportrait, la poésie romantique du 19^e siècle, le journal filmé moderne, entre autres, en témoignent. A l'opposé de cette tendance, je me propose d'étudier le plaisir de l'écriture diaristique dans trois œuvres appartenant à trois genres différents : la littérature, dans *Permis de séjour 1977-1982* de Claude Roy², le cinéma, avec *Journal intime* de Nanni Moretti³ et la peinture représentée par *Les Plus belles heures* de Marie Claire Mitout⁴.

Une idée commune relie les trois œuvres : le plaisir y constitue l'objet d'une quête, indice du besoin d'échapper à une douleur. La découverte d'un cancer du poumon amène C. Roy à l'expérience diaristique ; c'est ainsi qu'il présente le journal de 1982 - auquel je me borne dans cette étude : «*Je pris des notes sur ce qui m'arrivait, façon de prendre ses distances, et j'écrivis des poèmes, essayant d'éclairer la nuit plutôt que de chanter dans le noir*» (p.11). Au sortir d'une épreuve de maladie, N. Moretti décide également de tourner son film *Journal intime ou Caro diario*. Le film est divisé en trois chapitres indépendants dont le premier « En vespa » - objet de la présente étude - a été filmé après la rémission : Moretti, au gré de ses désirs, déambule, en vespa, dans une Rome vide, arpentant ses quartiers favoris et contemplant rues et façades. La troisième œuvre, *Les Plus belles heures*, présente «*une série d'images peintes fixant chaque matin, le meilleur moment de la veille*»⁵. Cet aspect plaisant de l'existence auquel se tient l'artiste dissimule pourtant un mal : «*Il s'avère qu'avec le temps, je lutte contre une*

¹ - Dominique Viart, « Un genre impossible », <http://www.cndp.fr/revueTDC/884-73409.htm>.

² - Paris, Gallimard, 1983.

³ - Film italien, sélection officielle, Cannes, 1994.

⁴ - Les peintures sont publiées sur le site de Marie-Claire Mitout : Marie-Claire MITOUT, <http://www.mcmitout.com>. L'étude va se limiter à la première série de peinture de l'année 1990-1991.

⁵ - Marie-Claire Mitout, <http://www.mcmitout.com/spip.php?rubrique3>

forte tendance dépressive»⁶ ; M. C. Mitout avoue que ses œuvres «travaillent à constituer des médicaments, des pansements.»⁷

La présente étude se propose donc de montrer comment s'écrit le plaisir, perçu dans sa double dimension en tant qu'objet de l'énoncé et en tant qu'instance de l'écriture diaristique en ce qu'elle a de plus spécifique : les caractéristiques du journal intime telles qu'elles ont été définies par les grands théoriciens du genre.

Visage souriant, visage caché

En littérature, la description qui reconstitue le visage, lieu « *des fonctions ... communicatives, intersubjectives et expressives* »⁸ est un choix de l'écrivain. En face à multiple détails à une schématisation ou à une abstraction. Loin de toute impression sur un visage, le plaisir dans *Permis de séjour* relève du mental et du psychologique, les descriptions physiques étant révélatrices d'un état de mutilation corporelle. L'occultation du visage correspond à une élision du pronom « je », forme linguistique typique à l'écriture diariste. En fait l'utilisation des nominalisations et des phrases infinitives sied parfaitement au désir d'évoquer un plaisir sans en montrer le bénéficiaire, usage systématique dans le chapitre intitulé «*Mémentos des choses bonnes de la vie*» :

«L'odeur d'un album neuf des bandes dessinées de jadis, Buster Brown, cadeau de Noël.» (p. 276)

« À six heures du matin, Pékin, beau temps, la jeune fille qui vocalise près des douves et du lac, aux remparts de la Cité interdite, et l'eau matinale fait ricocher son chant.» (p. 277)

Dans ces phrases nominales, on pourrait situer le JE à proximité de la source du plaisir dans la première citation (l'odeur des pages du livre), à distance dans la deuxième (le chant de la jeune fille) ; dans les deux cas, sa présence correspond à un foyer réceptif situé dans le hors-champ du texte.

Corrélativement, les vues de face marquées par un léger sourire du personnage, dans *Caro Diario* et *Les Plus belles heures*, sont peu fréquentes. En revanche, les

⁶ - Entretien personnel avec M. C. Mitout, le 27/ 8/2008.

⁷ - Ibid.

⁸ - Jacques Aumont, *Du visage au cinéma*, Paris, Editions de l'Etoile/ Cahiers du cinéma, 1992, p.14.

vues de dos, de trois-quarts et les plans lointains se multiplient posant ainsi un paradoxe : comment ces représentations visuelles à visée fondamentalement expressive créent-elles le plaisir avec un visage masqué ? Volonté de se détourner du plaisir de Narcisse ? Inscription dans une modernité, «ère de la constitution du visage, mais aussi [ère] de sa défaite» ?⁹ M. C. Mitout, dans l'une des toiles, nous donne une vue en plongée sur l'artiste de dos, assise à sa table de travail. Elle écrit : «*En quoi la vie d'un individu pourrait intéresser un collectif ?... Celui-ci n'est pas marqué par un signe particulier qui puisse l'extraire de l'anonymat...*» L'occultation du visage serait ainsi à comprendre dans le désir du diariste de communiquer avec son destinataire, lui permettre de se projeter plus facilement dans sa figure anonyme¹⁰ et l'appeler à goûter à ses propres moments de plaisir en s'effaçant.

Plaisir du fragmentaire

«*Il est certain qu'alliée à l'usage de la première personne, elle [la fragmentation] instaure souvent une dimension ludique ...*»¹¹ Le journal joue du lecteur en lui proposant des bribes que le diariste n'a pas travaillées : «*Pas la peine de souffrir pour trouver quoi dire : le matériau est là, tout de suite... je n'ai qu'à me baisser, je n'ai pas à le transformer.*»¹² Dans les trois œuvres, la fragmentation revêt deux formes : fragmentation du genre et fragmentation du récit.

L'auteur du journal se plaît à se promener librement entre les genres, à jouer des frontières et à brouiller les pistes. Le plaisir offert au lecteur serait de se trouver dans cette zone indécise située au seuil de plusieurs bords :

«*L'endroit le plus érotique d'un corps n'est il pas là où le vêtement bâille ? ... La peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.*»¹³

Entre journal de maladie, journal spirituel, prose et poésie, le champ est partagé dans ***Permis de séjour***. Le journal de maladie se présente comme un sous-genre de l'écriture diaristique : Plainte et bravade en sont les pôles, «entre eux, tout un

⁹ - Voir J. Aumont, *Du visage au cinéma*, op. p.16.

¹⁰ - Nadeije Laneyrie-Dage, *Lire la peinture : dans l'intimité des œuvres*, Paris, Larousse, 2002, p. 113.

¹¹ - Sébastien Hubier, *Littératures intimes*, Armand Colin, Paris, 2003, p. 31.

¹² - Roland Barthes, « Délibération », 1979, *Le bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1984, p.9.

¹³ - Voir R. Barthes, *Plaisir du texte*, op. p. 19.

*espace de vigilance et de méditation.»*¹⁴ Le journal de maladie s'apparente, en raison de l'espace occupé par la pensée de la mort, au journal spirituel : «*journal de prière et d'examen de conscience... [donnant] la parole au dialogue de l'âme avec Dieu et avec elle-même.»*¹⁵ C. Roy qui ne croit pas à Dieu, cède parfois à une sorte de prière. Ainsi, il emprunte à Y. Bonnefoy cette épigraphe : «*Dieu, qui n'es pas, pose ta main sur notre épaule.»* (p.272) Quant à la poésie, elle joue ce rôle de « bravade » dressée contre les maux du corps et de l'âme. Le passage à l'italique et la versification marque typographiquement les pages du journal. Voici ce que C. Roy écrit le 29 juin et qui montre cette fluidité du passage d'une description physiologique à la finesse d'une expression poétique :

«... Mauvaise nouvelle : j'ai aussi un calcul dans la vésicule, la grosseur d'une poix chiche. Bonne nouvelle : pas de métastase au foie. Enfin : pas encore.

L'ombre de l'ombre demande à l'ombre

Pourquoi suis-tu mes pas pas à pas ?

Quand je m'arrête tu fais halte

Va le demander au maître de l'ombre » (p.300)

Le projet de M. C. Mitout se situe de même à la lisière de différents genres picturaux et littéraires présents sous forme de fragments. D'un côté, l'histoire du journal peint se confond avec celle de l'autoportrait : une tradition tracée par les noms de Durer et Rembrandt, dont les autoportraits « *tiennent du journal intime et accompagnent toute une carrière* », ¹⁶ en témoigne. D'un autre côté, le journal peint est aussi témoin d'une tradition de l'écrit passée à la toile : sous chacune des 640 gouaches qui composent son œuvre, M. C. Mitout met une date suivie de cette notation : «*Série autobiographique "Les Plus Belles Heures" Trace du meilleur moment de la veille, peinture quotidienne* », genre de pacte lié avec le lecteur-spectateur. Toutefois, dans cette « écriture peinture » du moi, s'agit-il de journal ou d'autobiographie ? Datation, fragmentation, expression du moi sont autant de signes qui intègrent *Les Plus belles heures* au genre diaristique. M. C. Mitout insiste pourtant sur le rôle de la mémoire en présentant son travail comme « *exercice de reconstitution et de mémoire uniquement.* » ¹⁷ Peut-on parler de mémoire lorsqu'il s'agit d'évoquer la veille ? Serait-ce à partir de cette décision

¹⁴ - Philippe Lejeune, *Un journal à soi*, Edition Textuel, Paris, 2003, p. 164.

¹⁵ - Ibid., p. 56.

¹⁶ - *Connaissance de la peinture*, « Autoportrait », Paris, Larousse, In extenso, VUF, 2001, p.42

¹⁷ - Voir note 6.

ferme de ne peindre uniquement que du passé, ou de cette réflexion de Ph. Lejeune : « *Notre journal s'autobiographise progressivement derrière nous.* »¹⁸ ?

Quant à Moretti, en intitulant son film, *Mon cher journal*, il prend place dans une tradition fort ancienne où Amiel et Anne Frank saluaient leur « cher journal » avant de l'aborder quotidiennement. Mais *Caro diario* a hérité aussi de ses ancêtres cinématographiques : le journal filmé est né aux Etats Unis dans les années 50, dans le contexte d'un cinéma underground. Cette forme cinématographique est donc liée par naissance au cinéma expérimental : « *Je sais très bien que mes films ne s'adressent pas à beaucoup de gens, que beaucoup diront : « Mais qu'est ce que c'est que ça ? Je ne comprends pas, ce n'est pas un film. »* »¹⁹

D'autre part, le film ne manque pas de jouer sur les frontières mêmes du genre diaristique :

« *Le diariste, comme le documentariste, s'attaque à une réalité qu'il n'est pas question de (re)mettre en scène ; par conséquent, il ne pourra construire son film sur le mode classique du découpage des images, alternant les points de vue et les valeurs de plans.* »²⁰

Cette façon de filmer en direct suppose une absence de décalage entre le filmé et le vécu. L'auteur du journal filmé capte l'immédiateté de l'instant et emprunte au cinéma d'avant-garde sa brutalité dans le traitement du temps. Or, voici ce que Moretti déclare : « *A la mi-août, avec une troupe minuscule, j'ai retourné quelques scènes en vespa que j'avais déjà faites l'été précédent, en essayant d'obtenir une ville encore plus vide.* »²¹ Moretti vit-il sous l'œil de la caméra un plaisir en direct ou bien le reconstruit-il par un geste autobiographique ? Le cinéaste va encore plus loin et déconstruit les frontières du genre en brouillant le documentarisme du journal filmé et en insérant dans son film des éléments inventés qui le rapprochent du journal fictif.

¹⁸ - Ph. Lejeune, « Le journal comme "antifiction" », *Poétique*, n° 149, février 2007, p.9.

¹⁹ - Entretien Avec N. Moretti, par Gilles Verdiani, « Je suis un splendide quadragénaire », *Première*, juin, 1994.

²⁰ - Yann Beauvais, Jean Michel Bouhours, *Le Je Filmé*, Paris, Éditions du centre Pompidou, 1995, p.1986.

²¹ - N. Moretti, *Lista dialoghi del film Caro Diario*, Capitolo III, Medicit, p. 1, cité par Florence Gerbet, *Journal intime de Nanni Moretti entre autobiographie et journal*, Mémoire de maîtrise, Paris III, 2003 – 2004, p. 81.

Quant à la fragmentation du récit, elle revêt d'autres formes. C. Roy ne cache pas sa réticence vis à vis de l'écriture diaristique : «*J'ai ... un peu de méfiance à l'égard du journal intime grippe-jours, nœud au mouchoir et livret de caisse d'épargne du temps qui passe...*» Ce qui l'encourage pourtant à publier *Permis de séjour*, c'est justement que l'œuvre semble échapper à la fragmentation propre au genre.

«Je me suis aperçu d'une certaine constance dans la diversité apparente de mes préoccupations... Devant le cancer et devant la Chine populaire que j'ai retrouvée... en 1979, devant l'opération chirurgicale que j'ai subie en 1982 et l'opération de police qu'a fait subir à la Pologne le coup d'état... le même problème m'intéresse : comment connaître la vérité...?» (p.12)

Ceci vaut pour l'œuvre toute entière. Quant à l'année 1982, le récit de maladie et l'évolution de son état d'âme donnent une couleur encore plus unie aux six mois relatés. Le texte remplit les conditions principales d'un récit classique. Une situation initiale correspond aux premiers écrits de l'année : du 2 janvier au mois de mai, le journal s'avère être, comme dans les années précédentes, un carnet de pensées plutôt qu'un journal personnel. Un événement déclencheur suit : la découverte du cancer ; des péripéties : l'évolution de la maladie qui ne manque pas du plaisir du suspens provenant de l'attente des résultats (biopsie et autres...) La situation finale intervient, c'est la convalescence ; et enfin la résolution : le dernier jour qui a pour titre «*J'ai bien le temps.*»

Cette unité est rompue dans «*Mémentos des bonnes choses de la vie*» où s'alignent de petits paragraphes, exprimant chacun un moment de ravissement. La fragmentation du contenu est appuyée par une mise en page qui renforce l'effet du discontinu : des espaces blancs séparent les petits paragraphes et scindent davantage les moments de cet inventaire.

Le jeu de la fragmentation, Moretti va le mener beaucoup plus loin en pratiquant la juxtaposition et effaçant les connexions. Dans «*En vespa*» - chapitre qu'il qualifie du «*plus typique*»²² - «*il y a ce plaisir de raconter librement ... je ne veux pas... donner d'explication au spectateur.*»²³ Un flux d'images s'enchaîne au gré des désirs et pensées du cinéaste qui circule dans différents quartiers de Rome, il va au cinéma, fait des rencontres réelles ou imaginaires, danse et chante en plein air... L'image est accompagnée par une foire sonore de voix off, in, moments de

²² - Voir *Première*, p. 113.

²³ - N. Moretti, «*Entretien avec Nanni Moretti*», par Jean A. Gili, *Positif*, mai, 1994, p.10.

silence, extraits de chansons style « musique du monde » : rythmes africain, rai, latino, jazz...

Avec *Les Plus belles heures*, dans quelle mesure peut-on parler de récit ? À l'échelle de la toile²⁴, à travers l'enchaînement des différentes peintures ? Des éléments de récit sont à retrouver dans les deux lieux de l'énoncé : un personnage principal, des personnages secondaires, des rapports entre les personnages, des espace-temps du quotidien, des bribes de micro-événements présents parfois dans une seule toile et étendus d'autres fois dans la succession de deux ou trois toiles. Comme chez Moretti, la fragmentation se manifeste dans l'absence de rapports explicatifs ; un instant de plaisir coïncide avec un moment d'adieu sur le quai d'une gare : on comprend que le personnage s'apprête à voyager. A partir de quelle toile peut-on déduire son retour ? La réponse reste toujours flottante. Le plaisir de l'artiste serait dans cette liberté de se défaire des contraintes de la forme narrative et d'y puiser sans pour autant s'y soumettre. Un plaisir offert au spectateur : faire de ce flottement un jeu où, voyeuriste, il est essayé de nouer des parcelles, de créer du récit à partir d'une matière morcelée.

Plaisir du rythme

La temporalité du journal se construit par l'enchaînement des jours suivant un rythme régulier qui est à lui seul source de plaisir : se soumettre à une discipline, dominer le temps par la répétition est un « *moyen de gérer son angoisse face à l'accélération de l'histoire.* »²⁵ Plusieurs rythmes s'embrassent dans *Permis de séjour*, créant chacun un plaisir différent. Le premier procède de la répétition des jours, des pensées, des états d'âme, parfois de certaines phrases et donne lieu au plaisir de cette sécurisation recherchée dans la forme diaristique. Le second épouse la montée de la maladie et sa descente. Au début de l'année 1982, un rythme espacé : 8 pages pour la période de janvier à juin. A partir du 8 juin, il devient plus rapide, haletant, une écriture au jour le jour, plusieurs pages, plusieurs titres pour un même jour, des événements à suivre. Avec l'amélioration progressive, le rythme ralentit à nouveau et la datation se fait par mois. Il s'agit ici d'un plaisir plus classique, celui de raconter. Un troisième rythme, dans le « *Mémentos des bonnes choses de la vie* », suit l'écoulement « *des moments de joie aigue* » donnés pêle-mêle dans le brouhaha des souvenirs. La parenthèse ouverte

²⁴ -Voir Jan Baetens, « Récit et image fixe », conférence enregistrée sur le site Vox poetica : <http://www.vox-poetica.org/t/lna/baetens2.mov>.

²⁵ - Michel Maffesoli, *La conquête du présent*, Paris, PUF, 1979, p. 98.

et refermée sur la mémoire joviale se situe dans un non-temps, dans une présence qui dépasse son passage angoissant.

Le journal de Moretti quant à lui se libère de la contrainte de la datation. Toutefois, les images du film touchent un plaisir différent, celui d'un rythme intérieur fait «*de lenteur et de maturation.*»²⁶ La lenteur et la répétition des séquences de déambulation donnent lieu à un rythme lassant, malgré l'agilité des travellings et la dynamique de la bande son. Pourtant ce rythme finit par produire une certaine jouissance : Moretti allonge ses plans visant une «*maturation*» progressive du plaisir qui se construit dans le temps mort de l'image. Le dialogue entre l'œil du spectateur et l'espace cinématographique mouvant englutit le voyeur dans un état d'hypnose : «*Ce rythme endormeur – charmeur pour certains – ne vient pas de continuité, mais de la monotonie et de la répétition.*»²⁷ Pénétrer dans cet ensorcellement est cependant une question de lecture :

«*Lisez vite, par bribes, un texte moderne, ce texte devient opaque, forclos à votre plaisir : vous voulez qu'il arrive quelque chose, et il n'arrive rien, car ce qui arrive... se produit dans le volume des langages, dans l'énonciation, non dans la suite des énoncés.*»²⁸

Avec *Les Plus belles heures*, nous revenons au plaisir de la contrainte temporelle. M. C. Mitout s'impose une discipline draconienne : peindre six jours par semaine pendant toute une année, recommencer tous les cinq ans, peindre nécessairement la trace d'un moment heureux de la veille, pas de passé lointain, pas de présent, pas de futur, pas d'irréel. A l'intérieur des différentes toiles, des espaces, des personnages, des situations reviennent. A part cette temporalité répétitive qui se construit dans l'espace de «*l'entre-toiles*», peut-on trouver un rythme intérieur à la toile ? Par définition, le rythme est un rapport spécifique entre des unités temporelles. Est-ce qu'il serait possible, pour parler d'une image, de le considérer comme un rapport spatial entre les éléments d'un champ visuel ? Si le rythme répétitif rend possible de gérer son angoisse face au temps qui passe, corrélativement, la fermeture, comme forme plastique, aurait-elle le même rôle auprès du sujet figuré sur la toile ? Les peintures de M. C. Mitout obéissent en fait à un idéal de fermeture perceptible au niveau de la disposition des zones de plein et de vide : «*les éléments principaux du sujet (...) sont disposés dans la partie centrale, les personnages en particulier sont contenus entièrement dans ce secteur*

²⁶ - Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 66.

²⁷ - Ibid., p.169.

²⁸ - Voir R. Barthes, *Plaisir du texte*, op. , p.23.

*et un vide... circule entre eux et les bords.»*²⁹ Le plaisir de l'artiste semble provenir de ce double enfermement dans le temps et l'espace.

Plaisir de l'intime

«*S'il est un mouvement constant chez le diariste, c'est celui qui va d'un dehors à un dedans... L'extérieur c'est la dispersion, la multiplicité, le mal. Le dedans, c'est le moi retrouvé, l'unité, le bien....*»³⁰ Ce va et vient entre le dedans et le dehors se retrouve dans les trois œuvres de manières variées. Chez C. Roy, l'extérieur commence avec le corps malade et s'étend au monde. Le retour à soi s'effectue dans ce regain d'une intériorité psychologique et mentale, seul moyen de retrouver un certain bien-être. Dans une autre perspective, M. C. Mitout décide de placer le mal «hors-texte» en nous entretenant seulement de l'enchantement de son moi. *Les Plus belles heures* ignore ce conflit entre intériorité bienheureuse et extérieur accablant. Pour ce qui en est de Moretti, son chapitre «En vespa », se présente essentiellement sous forme d'inventaire des choses qu'il aime faire, même s'il ne manque pas de représenter quelques petits moments de tracas.

Chez C. Roy, la recherche du salut se fait tantôt au biais d'une focalisation sur son être : le diariste se scrute dans le présent de l'écriture et réussit à déceler une paix intérieure qui accompagne son état de maladie. D'autres fois cette recherche embrasse le parcours d'un regard rétrospectif qui retient uniquement les moments heureux du passé. Dans le premier cas, cette paix intérieure va dans le sens d'une progression : «*L'angoisse qui se répand en moi comme une fuite de gaz dans une cuisine*» (p.260) donne lieu à «*ce malaise n'est pas dénué d'une sorte de charme nauséux* » (p.263). Ensuite, nous avons «*cette étrange paix de la mort proche*» (p.333), puis «*depuis ma maladie, je vis une des périodes les plus heureuses de ma vie*» (p.350), et finalement, «*au dessus de cette marche au supplice, le don inattendu d'un calme extrême.*» (p.364) Dans le second cas, le regard rétrospectif reconstitue des moments disparates d'un passé indéfini. Ce qui rapproche cette seconde manière d'évoquer l'intime des œuvres de M. C. Mitout et de N. Moretti, c'est que l'expression du sentiment n'y découle pas d'une focalisation sur le sujet, mais d'une attention à ce qui le rend heureux : L'espace, le monde, l'emplacement dans l'espace et le rapport avec autrui comptent beaucoup plus qu'une psychologisation du sentiment. Dans ce sens, la ligne de séparation entre un dedans bienheureux et un dehors accablant se déplace et l'on va vers une appropriation du

²⁹ - Ibid., p.74.

³⁰ - Voir B. Didier, *Le journal intime*, op. , p. 87.

dehors par le sujet qui l'engloutit dans son espace intime. Trois lieux constitueront des pistes pour étudier le plaisir dans son rapport à l'espace, selon le degré d'intimité de celui-ci : le chez soi, l'entre soi et le lieu public.³¹

Chez C. Roy, la recherche du salut se fait le plus fréquemment dans un recueillement solitaire, souvent dans une nature communiant où l'auteur pratique sa passion de l'observation :

«Une journée de printemps déjà chaud et « variable », à haut –bout. L'impression que chaque brin d'herbe, le chat qui ronronne, le rayon de soleil à travers le feuillage et la pluie sur le visage sont entrain de me dire quelque chose de la plus haute importance, que je ne comprends pourtant pas clairement, et que je vais mettre une vie entière à essayer de traduire.» (p.281)

D'autres fois, les moments de bonheur naissent dans des situations de tête à tête, intimité de l'entre-soi qui se construit, comme dans cet extrait, entre le petit enfant et sa mère : *«Avoir envie de rire et rire dans le bain parce que maman me chatouille-caresse avec l'éponge douce qui mousse de savon.»* (p.276) Plus rarement, les moments de bonheur sont le lot d'une sociabilité qui éclot dans l'espace publique :

«Être rempli, en faisant le marché rue de Buci, d'une bonne humeur débordant en bienveillance, qui obtient en effet des marchands de légumes, des passants qui se bousculent un peu, et des «connaissances» rencontrées, la réciproque.» (p.282)

Par ailleurs, l'auteur décrit souvent des sensations qui relèvent du visuel, de l'auditif ou de l'olfactif, moyen de nous infiltrer sa sensibilité :

« Les trois premières notes qu'Armstrong souffle dans sa trompette à son premier concert à Paris, après la Libération, «en chair et en os». Comme une gorgée d'alcool très beau dans un grand froid hivernal.» (p.276)

³¹ - Dans son "Essai d'identification du quotidien", Georges Balandier définit ainsi ces trois lieux : *« Depuis les espaces les plus privés (le chez soi), les espaces les plus électifs (l'entre-soi), jusqu'aux espaces les plus ouverts (...) (les lieux publics...) le sujet individuel n'est situé en chacun d'eux ni de la même manière, ni avec la même durée de présence quotidienne»*, **Cahiers internationaux de sociologie**, vol. LXXIV, janvier-février, 1983, p. 9.

La focalisation sur le détail auditif, la transmission de l'effet musical, la description du goût fonctionnent comme un « zoom » sur la perception sensorielle de l'objet de plaisir.

Dans *Caro diario*, le plaisir de l'intime est évoqué déjà par le titre, plaisir de s'adresser à un être cher, «*prière à distance, presque magique*»³². Le premier plan introduit le spectateur dans un espace clos compris entre le stylo et la page blanche.³³ Sur l'image montrée en gros plan, l'on voit l'écriture progressive d'une phrase : «*Cher journal, la chose que j'aime faire par-dessus tout !*» Le plaisir de dire l'intime en franchissant le cadre de l'image procure au spectateur la jouissance de déflorer une privauté, de regarder le petit détail de l'autre. Le plan suivant nous fait passer à un extérieur urbain qui continue à isoler le personnage : Rome est une ville déserte au mois d'août. A la différence des deux autres œuvres, le plaisir dans *Caro diario* est exclusivement individuel, même vécu dans un espace public que le diariste s'approprie comme sa page blanche.

L'intimité dans le film est finalement une question de voix. La voix off de Moretti est une «voix-je»³⁴ appelant l'identification du spectateur. Selon M. Chion, elle résonne en lui comme sa propre voix. Deux critères techniques produisent l'effet d'intimité sonore : «*une proximité maximale par rapport au micro... [et] une matité, absence de réverbération enveloppant la voix.*»³⁵ Cette situation d'écoute nous introduit dans la chaleur d'une intimité sonore, elle n'est pas exempte d'un certain plaisir spectatoriel parallèle au plaisir visuel causé par le rapprochement sensoriel extrême d'un objet : l'effet zoom.

Pour ce qui concerne M. C. Mitout, l'artiste réussit à faire un journal de ce que B. Didier nomme des «moments rares» : «*Rares sont les moments où ne se manifeste cette opposition permanente du dedans et du dehors : ce serait la suprême volupté, mais bien rarement atteinte.*»³⁶ L'espace de la toile devient un lieu d'appropriation de l'autre et du monde. En effet, ce qui émerveille dans *Les Plus belles heures*, c'est cette harmonie entre intérieur et extérieur, cette sérénité qui enveloppe l'espace de la toile, que le personnage en occupe le centre ou qu'il soit un point perdu dans son étendue. A travers une gamme allant de la privauté de la salle de bain, de l'anonymat d'une galerie d'art à la retraite solitaire sur un

³² - Voir B. Didier, *Le journal intime*, op. cit., p.156.

³³ - B. Didier qualifie la page blanche de «*paradis perdu du dedans* », ibid., p. 91.

³⁴ - Michel Chion, *La voix au cinéma*, Paris, Editions de l'étoile/ Cahiers du cinéma, 1982.

³⁵ - Ibid., pp.54, 55.

³⁶ - Voir B. Didier, *Le journal intime*, op.cit., p.88.

sommet montagneux, l'espace est toujours subjectivé. Ceci est le fait d'une présence quasi inconditionnelle du personnage dans l'espace représenté, mais surtout à cause des rapports spatiaux tracés par les lignes, les distances, les zones de plein et de vide distribuées sur la surface de la toile. Ainsi, la représentation de l'espace privé se caractérise par la fréquence des formes rectangulaires et symétriques qui tracent des recadrages autour du personnage créant des espaces exigus et sécurisants.



Dans les lieux de l'entre-soi, la chaleur humaine des relations d'amour et d'amitié s'exprime dans la mise en place des personnages : des corps qui se rapprochent et des regards qui se croisent.



Dans les lieux publics, c'est souvent le plaisir esthétique éprouvé dans les galeries d'art. La présence de l'autre occupe parfois le vide des espaces nus, des droites froides et des masses blanches.



D'autres fois, c'est le plaisir du recueillement solitaire.



En outre, dans les paysages de nature, le vide qui entoure le personnage crée une sorte de délasserment visuel pareil aux silences qui ponctuent les moments d'une phrase musicale³⁷. L'expression de l'intime, à la différence des deux autres œuvres, ne se fait presque jamais par un effet de rapprochement : les plans varient entre les moyens et les très lointains, composition qui donne lieu au «*sentiment du sublime... mais aussi d'écrasement que produit le spectacle de l'immensité de la nature...*»³⁸



Au bout de cette étude, nous pouvons conclure que les trois œuvres témoignent d'un plaisir de vivre et d'une recherche minimaliste d'un instant de bonheur saisi dans le flux du quotidien. Cette recherche devient un moyen de gérer une angoisse latente, déclencheur de cette écriture diaristique. À ce plaisir se mêle un plaisir de l'écriture vécu dans l'examen des instants de ravissement et de leur reconstitution par l'art. Une dimension proprement diaristique du plaisir de l'écrit est perçue dans l'entretien intime avec soi, dans la liberté d'une forme hospitalière donnée à tous, dans cette écriture abri qui encadre la fuite du temps et enfin dans le partage de son propre plaisir avec autrui : le destinataire du journal.

Dans un second temps, l'usage de notions et d'outils élaborés dans le champ de la théorie littéraire du journal intime pour la lecture de journaux relevant du champ de l'image a permis de souligner un aspect des plus importants de la littérature comparée aujourd'hui. Il s'agit du rôle considérable joué par les transferts théoriques dans la valorisation du geste comparatif «comme opérateur critique (...) contre les cloisonnements disciplinaires»³⁹. La théorie littéraire s'avère être un point de départ prolifique dans ces déplacements jouant à créer un nouvel espace «méta-disciplinaire».

Salma MOBARAK
Le Caire

³⁷ - Voir N. Laneyrie-Dage, *Lire la peinture : dans l'intimité des œuvres*, op. cit., p.72.

³⁸ - Ibid., p.113.

³⁹ - Claire Joubert, «Le comparatisme comme critique », dans *Comparer l'étranger*, sous dir. Emilienne Baneth Nouailhetas/ Claire Joubert, PUR, Rennes, 2006, p. 30.

