



Vol. 7, no 2, Printemps-été 2012

ISSN: 1715-9261

Créée en janvier 2006 au département de français de l'Université d'Ottawa, la revue @analyses publie des études universitaires qui, par leur problématique ou leur approche, visent à renouveler le discours critique dans le domaine des littératures franco-canadiennes et québécoise et à étendre le champ des connaissances. Alliant les avantages du numérique en réseau avec les exigences scientifiques des revues imprimées, @analyses veut répondre aux attentes et aux besoins des professeurs et étudiants en facilitant la diffusion de la recherche en études littéraires. Ouverte aux études des corpus franco-canadiens et québécois d'hier à aujourd'hui, la revue ne rejette a priori aucun courant théorique et accueille des dossiers composés d'articles abordant un même thème à partir de points de vue variés.

<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/index>

L'envoûtement. Principes du processus figural

Bertrand Gervais
Université du Québec à Montréal

Mirella Vadean
Université Concordia

La figure suscite l'envoûtement. Ce dossier part de cette constatation toute simple et entreprend de l'exploiter de la façon la plus exhaustive possible. Qu'entend-on par envoûtement? Comment opère une figure? Quels sont ses modes de constitution? Quels sont les fondements de son efficacité symbolique? La littérature, le cinéma et les arts ont exploité les ressources narratives et symboliques de la figure, non seulement par la voie de la rhétorique et de procédés de

composition, mais aussi sur le plan de l'imaginaire. Les figures sont des objets de pensée, des signes complexes qui, s'ils se déploient de multiples façons, s'inscrivent de façon nécessaire dans une relation de projection, dont ils représentent la part la plus visible ou tangible.

Attrait, domination irrésistible, l'envoûtement marque le sujet, qui se révèle souvent impuissant face aux figures qui l'ensorcellent. Se laisser envoûter signifie pouvoir être touché. L'envoûtement, comme manière de penser la figure, de penser *avec* la figure, engage une épistémè singulière. Il implique de penser les relations d'appropriation et de projection d'une figure en fonction des affects et des passions qu'elle peut susciter et qui finissent par la définir. La figure, quand elle apparaît pour le sujet en tant qu'objet de désir, avoué ou redouté, s'impose comme une révolution. C'est bien ce que dit l'envoûtement. Du radicalement nouveau apparaît au sujet, mais du nouveau qui semble avoir été composé explicitement à son attention et pour répondre à ses attentes. Il est difficile d'y résister. La figure ouvre l'être à ce qui le dépasse et le transcende.

Les quatre articles qui constituent ce dossier explorent des formes de l'envoûtement, les uns dans des textes littéraires, les autres en fonction du cinéma ou des mangas. On verra ainsi se décliner quelques modalités de l'envoûtement par le biais de l'analyse de figures diverses, allant de l'éphèbe aux figures littéralement défigurées d'un film d'animation ou tout simplement les figures stéréotypées des mangas et des animés japonais. Il y sera question de figures et de l'envoûtement qu'elles peuvent susciter, mais aussi, et de façon tout aussi importante, des rapports de lecture et de spectature que ces

figures suscitent. Quel rapport au texte l'envoûtement figural implique-t-il? Le lecteur ou le spectateur reste-t-il indemne face à une figure ou subit-il lui aussi une forme de fascination et d'envoûtement? Et le critique? Prendre la mesure d'un texte ou d'un film, est-ce prendre la mesure des figures qu'il offre au regard, ou n'est-ce pas plutôt une façon tacite de céder à son charme? L'envoûtement dépasse-t-il l'espace artistique d'où il se donne à voir comme processus, pour se rendre maître aussi de la parole et du geste critique de cet espace?

Explorer les formes de l'envoûtement et du processus figural, c'est non seulement comprendre les mécanismes de la fascination, mais encore mettre en jeu les stratégies que prend un sujet lorsqu'il entreprend de se doter d'un objet d'étude et d'en explorer les limites.

Figures de l'envoûtement. L'exemple de *La Mort à Venise* de Thomas Mann

Bertrand Gervais

Université du Québec à Montréal

Envoûtement et figure sont étroitement liés. Le *Larousse historique* nous apprend que le terme vient du latin « vultus », visage, puis de l'ancien français, « volt ou vout », « visage, image et en particulier les figures de cire représentant une personne à qui on veut nuire par une opération magique ». L'envoûtement est lié à la notion de figure et de figurine. La première acception du terme, dans le *Grand Robert de la langue française*, nous apprend qu'« envoûter », c'est « [r]eprésenter (une personne) par une figurine de cire, de terre glaise, etc. dans le dessein de

faire subir à la personne représentée l'effet magique des invocations que l'on prononce devant la figurine ou des atteintes qu'on lui porte ». Au figuré, on obtient l'usage contemporain du verbe, qui est d'exercer sur quelqu'un un attrait, une domination irrésistible.

Fait intéressant, les verbes par lesquels on parle de l'envoûtement ont tous une double dimension cognitive et relationnelle : assujettir, captiver, charmer, dominer, ensorceler, fasciner, séduire, subjuguier. On y trouve en effet une relation de domination ou de subordination et un état cognitif altéré. La leçon est simple : on ne reste pas intact face à ce qui nous envoûte. La figure qui nous ensorcelle nous propulse dans des états d'esprit qui n'ont rien d'usuel. Et, très précisément, la figure nous incite à nous perdre dans sa contemplation. On peut comprendre cette action de façon mineure, comme le fait de s'égarer, de sortir temporairement de sa voie ou, de façon majeure, comme d'entrer en état de perte, qui conduit à la ruine de l'âme par le péché.

Des situations d'envoûtement apparaissent en toutes lettres dans des romans aussi divers que *La Mort à Venise* de Thomas Mann, *Nadja* d'André Breton, *Lolita* de Vladimir Nabokov, *The Body Artist* de Don DeLillo, certaines des nouvelles les plus perturbantes d'Edgar Allan Poe (« William Wilson », « Ligéa », « L'homme des foules »), les récits de revenants et de fantômes, etc. On pourrait aussi ajouter que tout texte où figure un objet de désir — du roman d'amour populaire aux métaphictions contemporaines —, tout texte qui met en scène une figure de l'imaginaire offre les prémices, par le biais d'une structure désirante, d'une situation d'envoûtement.

En fait, tout peut servir de base à une figure ; tout peut ensorceler. Que ce soit une femme aperçue à une fenêtre ou dans le cadre d'une porte, un objet fétichisé, une partie de sa propre anatomie, son nez ou sa main. Dès l'instant où un objet est doté de signification, cette transfiguration lui attribue une aura qui n'est autre que le signe de sa désirabilité. Quand une figure apparaît, elle envoûte littéralement le sujet qui commence à la contempler. Le mouvement se déploie en trois étapes distinctes : apercevoir, imaginer et manipuler une forme (voir Gervais 2007, p. 31 et *passim*).

Dans *Poétique du possible*, Richard Kearney signale la même chose : « La figuration se divise en trois modalités principales de conscience : perception, imagination et signification. » (p. 53) Trois gestes donc, au cœur d'une dynamique qui voit à l'apparition de signes complexes, d'autant plus irrésistibles qu'ils ont été construits de toutes pièces par le sujet qui s'y projette tout entier. Ainsi, premier geste, quelque chose est aperçu qui est d'emblée identifié comme objet de désir, prétexte à un investissement émotif et symbolique. Ensuite, deuxième geste, ce quelque chose, saisi comme figure, s'inscrit au cœur d'un travail de l'imagination qui l'orne et l'anime, lui fournit des traits et une histoire. Puis, troisième geste, cette figure ainsi constituée est manipulée, transformée, intégrée à des fictions et à des discours multiples qui en explorent les significations possibles. Cette figure n'est pas qu'un simple objet de pensée, facile à manier et à écarter ; au contraire, au fur et à mesure qu'elle s'impose comme figure, elle subjugué et envoûte. Le sujet se laisse prendre dans les rets d'une fiction qu'il a lui-même inventée, incapable de se séparer de ce qui le hante et finit par lui procurer une identité.

La relation au jeune Tazio, dans *La Mort à Venise* de Thomas Mann, en est l'exemple idoine. Je m'y arrêterai ici. Je me servirai des trois modalités proposées par Kearney (perception, imagination et signification) et des trois gestes qu'elles permettent de distinguer (percevoir, imaginer et manipuler une forme) afin de montrer le processus par lequel Tazio devient une figure. Je ne m'arrêterai pas à tous les aspects de ce processus, ayant longuement développé l'hypothèse dans *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire* (2007; voir aussi Gervais, 2009, 2006); je chercherai surtout à assurer le lien entre envoûtement et processus figural. Comme le signale la fin tragique du roman de Mann, l'envoûtement se manifeste comme un désir exacerbé qui, lorsqu'il est porté à son paroxysme, peut entraîner la mort du sujet désirant. Ce développement sur l'impact de la figure sur le sujet désirant, en ce qu'elle convoque des pulsions refoulées, permettra de revenir brièvement sur la notion de figure-matrice, développée par Jean-François Lyotard (1978).

L'ouverture Tazio

Gustave Aschenbach, le grand écrivain que Thomas Mann met en scène, tombe sous le charme d'un jeune homme qui l'envoûtera, sans jamais se douter du rôle que celui-ci joue dans ce drame. Car l'obsession pour Tazio ira jusqu'à entraîner Aschenbach dans un état de perte totale, l'écrivain se laissant mourir dans une Venise infestée par le choléra asiatique. C'est l'une des grandes ironies de ce roman que de mettre en scène une passion qui n'est jamais consommée. Elle est purement intellectuelle, purement figurale. Nous sommes, sur ce plan, aux antipodes de *Lolita* de Nabokov, autre grand récit de perte,

où la jeune Dolores Haze est littéralement enlevée par son père adoptif et consent à une relation sexuelle qui n'est jamais pour elle rapport amoureux, mais stratégie de survie. D'ailleurs, dès qu'elle en a l'occasion, elle se sauve avec le premier venu. En fait, si un roman comme *Lolita* parvient à représenter l'envoûtement et les affres qu'il implique sur un mode personnel, par le biais d'une narration homodiégétique et sciemment vulgaire, *La Mort à Venise* réussit avec la même précision, malgré sa narration omnisciente et un style moins débridé, à couvrir l'étendue des ravages causés par la fascination pour une figure et à rendre compte des états morbides qu'elle peut susciter. Même si c'est une version intellectualisée de l'envoûtement qui est offerte, elle n'en perd pas pour autant sa pertinence.

Percevoir. Une figure se présente souvent comme une révélation, ce quelque chose qui surgit à l'improviste et qui apparaît d'emblée pour le sujet comme une vérité, un secret longtemps caché. Pour Georges Didi-Huberman, « [n]'apparaît que ce qui fut capable de se dissimuler d'abord. Les choses déjà saisies en aspect, les choses paisiblement ressemblantes jamais n'apparaissent. » (p. 15) C'est dire que l'apparition représente un événement violent, un choc qui perturbe le monde et change littéralement le cours des choses. Cela n'a rien de paisible. C'est dire aussi que l'apparition se fait sur fond de refoulement. N'apparaît que ce qui est déjà là, mais sous une forme latente, obscurcie.

L'apparition d'une figure exprime en ce sens un ébranlement, un véritable bouleversement. Elle implique une ouverture. Comme se le demande Didi-Huberman,

[q]ue faut-il donc à l'apparition, à l'événement de l'apparaissant ? [...] Il faut une *ouverture*, unique et momentanée, cette ouverture qui signera l'apparition comme telle. Un paradoxe va éclore, parce que l'apparaissant se voue, dans l'instant même où il s'ouvre au monde visible, à quelque chose comme une dissimulation. (p. 15)

Ce jeu de la révélation d'un dissimulé, de la rupture causée par l'irruption d'une latence est au cœur de *La Mort à Venise* (tout comme de *Lolita* de Nabokov).

Le bref roman met en scène un écrivain intellectuel, distant du monde, une sorte d'Emmanuel Kant, préoccupé avant tout par sa gloire et par son statut. C'est un écrivain pédant, conservateur, trop affairé par ses tâches, nous dit Mann, « trop peu enclin à se distraire pour goûter en dilettante le chatolement du monde des apparences » (p. 39). Et c'est cet être rigide, avant tout cérébral (p. 47), formel et sentencieux (p. 49), fermé au monde et à ses possibilités, qui connaîtra, à l'apparition du jeune Polonais, un effondrement complet de ses certitudes.

Dès l'instant où il entre dans son champ de vision, le jeune s'impose à Ashenbach comme l'expression du beau. Dans le hall où il attend l'heure du repas, l'écrivain remarque une famille de Polonais, composée de trois filles et surtout d'un « adolescent aux cheveux longs qui pouvait avoir quatorze ans. Celui-ci était d'une si parfaite beauté qu'Aschenbach en fut confondu. » (p. 64 et *passim*) La relation figurale s'établit dès le premier contact, dès l'instant où les yeux de l'écrivain se portent sur cette figure juvénile. Tout s'ébranle au même instant.

L'apparition d'une figure, d'un être ou d'une chose en tant que figure est le contraire d'un trompe-l'œil. Ce n'est pas un

faux qui se laisse prendre pour de l'authentique, c'est du vrai qui apparaît dans toute la pureté de sa vérité. C'est du vrai dont les effets de présence sont d'une surprenante portée, car elle ne laisse pas le sujet intact. Ainsi, à peine aperçue, la figure de Tazio est soumise à une intense inspection et à un travail d'interprétation et de construction imaginaire. On comprend sans peine que ce n'est pas Tazio en lui-même qui est une figure ; ce n'est pas en n'importe quelles circonstances non plus qu'il en devient une. Il ne le fait que dans un espace-temps singulier, où se nouent les prédispositions d'un sujet : ici un écrivain sur le déclin, à observer et à chercher les signes d'un ébranlement. De fait, tout peut devenir figure. Celle-ci n'est pas, en tant que telle, la propriété d'un objet ou d'un être. Elle est le résultat d'une projection, celle faite par un sujet qui attribue à un être quelconque une valeur, un sens. Et cette transfiguration est le résultat d'un processus d'appropriation qui ne laisse pas l'objet intact, mais le convertit en forme signifiante, en objet d'un investissement affectif et symbolique. S'il y a bel et bien un garçon qui joue sur la plage avec ses amis, la figure de Tazio n'apparaît qu'à la suite d'une recherche singulière de sens d'Aschenbach. Elle survient comme réponse à une question qui s'ignore peut-être elle-même, mais qui n'en reste pas moins effective.

L'effet Tazio

Imaginer. La figure est une construction imaginaire. Il faut qu'elle soit identifiée, aperçue par conséquent, mais elle ne s'actualise véritablement qu'à partir du moment où elle s'insère dans un processus de construction symbolique, soumise à de multiples manipulations. Ainsi, toute figure doit avoir un nom,

sans lequel le travail de figuration demeure incertain. Humbert Humbert, dans *Lolita*, s'empresse de baptiser Dolores Haze du nom de Lolita, qui devient ainsi le signe de son appropriation de la figure de la nymphette. Aschenbach fait la même chose en désignant du nom de Tadzio le jeune polonais, même si ce nom n'est pas nécessairement le sien. Quand ses amis ou sa famille appellent l'adolescent, Aschenbach écoute « avec une certaine curiosité sans parvenir à saisir quelque chose de précis : c'étaient deux syllabes mélodieuses, comme "Adgio" ou plus souvent "Adgiou" » (p. 72) L'écrivain se met à deviner quel nom peut bien ressembler à ce qu'il entend et il finit par conclure qu'il doit s'agir de Tadzio, abréviation de Tadeus. C'est Aschenbach qui donne un nom à l'éphèbe, et c'est grâce à ce baptême que la figure peut enfin se déployer.

Aschenbach ne fait pas que reconnaître la beauté du jeune éphèbe ; il réfléchit sur les formes que peut prendre le beau. Il soumet son expérience à une comparaison et finit par se laisser aller à un musement désordonné (Gervais, 2007, chap. 1 et 2). Comme le dit le texte,

[a]vec un mélange de lassitude et d'excitation cérébrale, il fut occupé pendant toute la longueur du repas d'idées abstraites, métaphysiques ; sa pensée cherchait le mystérieux rapport devant relier le particulier au général pour que naisse de l'humaine beauté, puis passa aux problèmes de l'art et du style, jusqu'à ce qu'il finisse par s'apercevoir que ses idées, ses trouvailles ressemblaient à ces inspirations du rêve qui sont d'un bonheur tout apparent, et au réveil se révèlent plates et sans valeur. (p. 67)

C'est le propre des figures de susciter un musement, voire une errance de l'esprit, un jeu d'associations libres ou d'écoute flottante, signe par excellence du dessaisissement qui s'empare du sujet confronté à leur apparition. Mann le saisit

parfaitement, qui compare les élucubrations de son écrivain sous l'influence de Tazio à un rêve sans ordre ni signification. Mais ce dessaisissement n'est que le premier mouvement d'un enchaînement complexe, qui engage aussi au ressaisissement. C'est qu'une figure n'est pas qu'un simple objet de pensée. Une fois lancée, elle devient aussi un générateur de pensées. Tazio se transforme en muse. Il suscite chez Aschenbach des idées exaltées et désordonnées, mais il devient aussi source de création littéraire, un chant, voire un réenchantement. Aschenbach se met à l'écriture sous la poussée de sa passion pour Tazio :

Jamais il n'avait senti la volupté du Verbe plus délicieusement, jamais si bien compris que le dieu Éros vit dans le Verbe comme il le sentait et le comprenait pendant les heures dangereuses et exquises où [...] il façonnait à l'image du beau Tazio sa brève dissertation, une page et demie de prose raffinée, dont la pureté, la noblesse et la vibrante énergie allaient à bref délai susciter nombre d'admirateurs. (p. 91)

Aschenbach prend Tazio comme modèle. Il laisse son écriture suivre les contours de sa figure et, sous son impulsion, parvient à traduire son expérience intime en forme accomplie.

Se perdre en Tazio

Être envoûté par une figure, c'est musser et se perdre dans sa contemplation. Aschenbach le fait indubitablement. Le jeune Tazio l'obsède et on apprend que l'écrivain « n'avait plus, dans son égarement, d'autre pensée ni d'autre volonté que de poursuivre sans relâche l'objet qui l'enflammait, de rêver de lui quand il était absent, et à la manière des amants, d'adresser des mots de tendresse à son ombre même » (p. 104). Le roman multipliera les scènes d'envoûtement et de musement d'Aschenbach. Et chaque apparition de Tazio éveillera ce qui,

depuis trop longtemps, était dormant. Sous le charme de la figure, l'écrivain se libèrera peu à peu de la sphère purement intellectuelle pour replonger dans le monde des choses matérielles :

[...] avec un ravissement exalté il crut comprendre dans ce coup d'œil l'essence du beau, la forme en tant que pensée divine, l'unique et pure perfection qui vit dans l'esprit, et dont une image humaine était érigée là comme un clair et aimable symbole commandant l'adoration. C'était l'ivresse ! et l'artiste vieillissant l'accueillit sans hésiter, avidement. Son imagination prit feu, le tréfonds de sa culture bouillonna, sa mémoire fit surgir des pensées très anciennes [...]. (p. 88)

Ce refoulé qui est convoqué, c'est, dans les termes de Jean-François Lyotard, la figure-matrice. Dans sa triade figure-image, figure-forme et figure-matrice, la dernière, invisible par principe, rend compte de « l'objet de refoulement originaire, immédiatement mixtée de discours, fantasme "originaire" » (p. 271). La figure qui apparaît est en fait un refoulé qui cherche à se faire voir ou connaître et qui surgit sous les espèces d'une figure, d'autant plus fascinante et mystérieuse qu'elle se présente comme une énigme, une vérité sur le point d'être retrouvée, puisque déjà dans les faits présente. Ce refoulé, dans le roman, est le retour du corps et de ses impératifs. C'est le retour à la vie dans ce qu'elle a d'incontrôlé et de mortifère tout autant que de beau.

L'envoûtement causé par la figure ne laisse pas le sujet intact. Envoûter, c'est chercher à faire subir, même si le sortilège est uniquement à la charge du sujet qui s'ensorcelle par ses propres moyens, par la force de la figure-matrice qui agit en lui, dirait Lyotard, dictant quel objet désirer et quelle figure composer. Ainsi, Aschenbach se transforme au contact de Tadzio, même si cette relation n'est jamais qu'un pur fantasme. Il pourrait dégriser, comme nous dit le texte, entrer en contact avec l'adolescent et, ainsi, s'assurer que le charme soit rompu,

mais il ne le veut pas. C'est dans l'absence que se construit la figure et que le lien entre la beauté juvénile et le divin peut perdurer, c'est dans l'imaginaire et non dans le réel. Aschenbach n'en veut aucune part. Ce qui l'attire, ce n'est pas la vie, mais le beau et sa part de mort. Le sublime, qui ne peut jamais être expérimenté que dans l'ébranlement et la perte.

Manipuler une forme. En tant que figure, Tadzio est un objet auratique, pour reprendre le terme de Didi-Huberman, et il apparaît pour Aschenbach proche et distant à la fois. Toute figure requiert, de la part du sujet qui l'appréhende, « une façon de balayage ou d'aller et retour incessant, une façon d'heuristique dans laquelle les distances — les distances contradictoires — s'expérimenteraient les unes les autres, dialectiquement » (Didi-Huberman, 1992, p. 102). Walter Benjamin avait expliqué que l'aura est une « singulière trame de temps et d'espace » (p. 144), où le proche et le lointain, le présent et l'absent, le presque palpable et le toujours déjà évanoui s'imbriquent pour constituer un objet de pensée dont l'effet de présence est garant de ses forces et valeurs. La fascination d'Aschenbach pour Tadzio se déploie selon cette chorégraphie. Lorsqu'il suit l'éphèbe dans le labyrinthe de Venise, s'approchant pour s'en éloigner dès que l'autre sent sa présence, ou lorsqu'il le surveille sur la plage dans ses jeux adolescents, il s'immerge dans la singularité d'une expérience presque transcendante où convergent temps, espace et perceptions dont les interactions produisent chez lui une étonnante révolution.

Comme le roman progresse, Aschenbach délaisse le rôle de l'écrivain austère et retiré du monde pour plonger dans un univers de sensations. Il commence à se parer. Il ajoute à ses

vêtements de quoi les égayer, il porte des pierres précieuses, soigne sa toilette et fréquente la boutique du coiffeur. Il cache ses cheveux gris sous une teinture noire, se met du fard sur le visage et se grime comme pour une mascarade. Or, ce moment où il porte le plus attention à sa personne, cherchant à se refaire une jeunesse pour plaire à son Phèdre, est aussi le moment où, paradoxalement, il se rend le plus vulnérable à la maladie, au choléra asiatique maintenant répandu. Aschenbach ne se protège pas : au contraire, il s'offre sans précautions, et le masque qu'il se met à porter, fait de teinture et de maquillage, n'est autre que le visage de la mort qui bientôt l'emportera.

Aschenbach mourra de son envoûtement. Il se laissera atteindre, et l'imaginaire de la fin, présent dès le début de ce périple, submergera le texte comme une marée que rien ne retient. Lui « qui avait su croître en dignité », qui avait « abjuré la bohème et le trouble des bas-fonds, dénoncé toute sympathie avec les abîmes, réprouvé le répréhensible » (p. 125), rejoint enfin ce qu'il a longtemps nié, ce qui se déchaîne quand l'émotion n'est plus réprimée, mais consentie et son bouleversement, accepté. Lui qui a longtemps été le symbole du contrôle et de la maîtrise perd tous ses moyens, ce qui le fait passer du dessaisissement au déclin et à la décadence, pour finir avec son décès. L'envoûtement est irrémédiable et Aschenbach se perd au sens fort dans la contemplation de sa figure.

Le principe Tadzio

Selon J. Hillis Miller, la figure possède cette

capacité mystérieuse, source de toute production et lecture de signes, de toute organisation distincte de matière, de marques

sur la matière ou de marques laissées par la matière elle-même — la forme d'un corps humain ou des lignes tracées dans le sable — d'être appréhendée comme renvoyant à autre chose qu'elle-même, la forme de ce corps pour une personne, le chiffre cinq pour le concept de "cinquièmeté", et ainsi de suite (p. 227, je traduis).

Pour Aschenbach, dans *La Mort à Venise*, la figure de Tadzio semble renvoyer à la fragilité de toute émotion, de tout sujet ému. Et son apparition transforme un monument, fait pour résister au temps, en une barque fragile, susceptible d'être renversée à tout moment. Cet être qui s'est cru à l'abri de tout sentiment et qui pensait « pouvoir cacher aux regards du monde, jusqu'à la dernière minute, le mal qui le mine et sa ruine physiologique » (p. 45-46), cet homme devient un pantin incapable de se contrôler et soumis aux dictats de ses mouvements passionnels enfin réintroduits dans sa relation au monde.

De façon plus large, ce paradoxe de la figure, d'être à la fois elle-même et autre chose, se trouve à la source de l'envoûtement qu'elle est dite susciter. Comme une figurine, dotée de propriétés magiques et apte à subjuguier quiconque y est lié, la figure tire son aura du secret auquel elle renvoie. L'envoûtement vient de ce qui se trame en filigrane.

Elle est fonction des affects en présence et de leurs interprétants, surtout si leur part n'y est pas révélée. L'envoûtement n'implique aucune tierce personne capable de tirer les ficelles ou de ficher une aiguille dans les muscles endoloris ; c'est le sujet lui-même qui multiplie les rôles et qui se découvre une figurine qui viendra lui faire subir, lui faire comprendre ce qu'il n'ose se dire à lui-même.

La figure est un révélateur, c'est-à-dire, comme en photographie, ce qui rend visible une image latente. Elle est donc aussi ce qui rend présent ce qui est absent de la scène du

langage. Si elle apparaît comme une révélation, c'est le sujet qui en fixe le sens, même si ce sens est d'emblée un scandale, un interdit. Même s'il signe sa mort. L'envoûtement a de funestes conséquences quand rien ne l'arrête. Si aucun ressaisissement ne survient, le processus suit son cours et le musement entraîne le sujet qui s'y est perdu aux limites de ses résistances, là où le petit oublié rejoint le grand.

Bibliographie

- BENJAMIN, Walter. (1991), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », dans *Écrits français*, Paris, Gallimard.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1992), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (1998), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit.
- GERVAIS, Bertrand. (2007), *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, t. I, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais ».
- . (2009), « Le son du trombone qui tombe. Lecture et imaginaire », dans Rainier Grutman et Christian Milat (dir.), *Lecture, rêve, hypertexte*, Ottawa, Les Éditions David, p. 69-79.
- . (2006), « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure », *Intermédialités*, n° 7, printemps, p. 67-87.

KEARNEY, Richard. (1984), *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne.

LYOTARD, Jean-François. (1978), *Discours, figure*, Paris, Klincksieck.

MANN, Thomas. (1971 [1922]), *La Mort à Venise*, traduit par Félix Bertaud et Charles Sigwalt, Paris, Fayard.

MILLER, J. Hillis. (1992), *Ariadne's Thread. Story Lines*, New Haven, Yale University Press.

Résumé

Tout peut servir de base à une figure, tout peut envoûter. Que ce soit une femme aperçue à une fenêtre, un objet fétichisé, une partie de sa propre anatomie, son nez ou ses mains. Dès l'instant où un objet est doté de signification, cette transfiguration lui attribue une aura qui n'est autre que le signe de sa désirabilité. Il s'agira dans cet article de s'arrêter à un exemple d'envoûtement, celui mis en scène dans *La Mort à Venise* de Thomas Mann. Gustave Aschenbach, l'écrivain mis en scène, tombe sous le charme de Tadzio, un jeune homme qui l'envoûtera, sans jamais se douter du rôle qu'il joue dans ce drame. Cet envoûtement ne sera pas passager, mais mortifère, car l'obsession pour Tadzio ira jusqu'à entraîner Aschenbach dans un état de perte totale, l'écrivain se laissant mourir dans une Venise infestée par le choléra asiatique. Je me servirai de cet exemple pour illustrer les mécanismes par lesquels nous nous dotons de figures.

Abstract

Anything can serve as the basis for a figure, anything can be spellbinding. Whether a woman seen at a window, a fetishized object, part of our own body, our nose or our hands. The moment an object has acquired some meaning, this transfiguration gives it an aura that is just the sign of its desirability. In this article, I will look at an example of bewitchment, the one staged in Thomas Mann's *Death in Venice*. Gustav Aschenbach, its hero, a writer in decline, falls under the spell of Tadzio, a young man who never suspects the role he plays in this drama. This obsession with Tadzio will lead Aschenbach to a state of total destruction, leaving the writer dying in a cholera-infested Venice. I will use this example to illustrate the mechanisms by which we create and give life to figures of the imagination.

Sarraute : Cette puissance d'envoûtement. Possession, conjuration, figuration

Anne-Élaine Cliche

Université du Québec à Montréal

Dans *Enfance* (1983), récit autobiographique qu'elle écrit à l'âge de quatre-vingt-trois ans, Nathalie Sarraute raconte, en fragments dialogués, des souvenirs qui se rapportent presque toujours à des paroles, à des mots qui ont déclenché en elle des effets puissants, corporels. La reconstruction des souvenirs se fait par bribes ordonnées de manière chronologique, mais surtout commentées immédiatement par la voix d'une conscience critique qui instaure un rythme, une scansion interdisant la fluidité illusoire de la mémoire. La narration est

celle d'un sujet dédoublé, scindé, partagé entre un désir « d'évoquer [s]es souvenirs d'enfance » et la crainte « que ce soit fixé d'avance une fois pour toutes, du *tout cuit*, donné d'avance » (Sarraute, 1983, p. 7 et 9).

Le texte se construit donc dans une alternance entre la voix narratrice évoquant ses souvenirs et celle de l'écrivain, gardienne de ce qui échappe aux images et risque toujours d'être trahi par elles. Les souvenirs remontent par morceaux et trouvent dans cette double énonciation un dispositif de cadrage qui révèle, dès l'ouverture, le statut analytique ambivalent de cette écriture. Dans ce petit livre, il ne s'agit pas de tropismes, ces mouvements intérieurs clandestins dont l'écrivain a fait son matériau. Et la crainte qui s'énonce en ouverture provient justement de la tentation soudaine, tardive, d'écrire quelque chose qui, peut-être, ne tremblera pas assez et risquera de se laisser saisir, mettre en images avec trop de complaisance. Car c'est bien un interdit de représenter qui constitue en quelque sorte la loi de l'écriture sarrautienne et qui, pour une fois, appelle sa transgression. « Oui, et cette fois, on ne le croirait pas, mais c'est de toi que me vient l'impulsion, depuis un moment déjà tu me pousses... — Moi? — Oui, toi par tes objurgations, tes mises en garde... tu le fais surgir... tu m'y plonges... » (*ibid.*, p. 9-10).

Ainsi, la mise en garde qui ouvre le livre — « Alors, tu vas vraiment faire ça? *Évoquer tes souvenirs d'enfance* » —, prononcée par la loi intérieure de l'écrivain, fait revenir à la mémoire de la narratrice un autre interdit, très ancien, appartenant à la toute petite enfance ; un interdit transgressé lui aussi par une atteinte faite à la surface des choses. Ce « premier » souvenir d'enfance est celui d'un *crime* jamais

sanctionné qui apparaît comme l'exacte figuration, pour ne pas dire la subjectivation, de ce dont l'enfant qui commet cet acte est l'objet : une pénétration, une déchirure, une blessure, une atteinte perpétrée par les mots, les paroles de l'Autre.

« Faire ça » désigne en ouverture l'évocation des souvenirs, mais surtout leur écriture; mais « faire ça », c'est-à-dire le livre que nous allons lire et qui se présente déjà en défaut dans ce commencement, reçoit un écho immédiat quelques lignes plus loin, alors que surgit le premier souvenir :

« *Nein, das tust du nicht* »... « Non, tu ne feras pas ça »... les voici de nouveau ces paroles, elles se sont ranimées, aussi vivantes, aussi actives qu'à ce moment, il y a si longtemps, où elles ont pénétré en moi, elles appuient, elles pèsent de toute leur puissance, de tout leur énorme poids... et sous leur pression quelque chose en moi d'aussi fort [...] s'élève... les paroles qui sortent de ma bouche le portent, l'enfoncent là-bas... « *Doch, Ich werde es tun.* » « Si, je le ferai. » (*ibid.*, p. 10)

Ce dialogue lointain remontant lentement à la mémoire met en scène la gouvernante suisse et la petite Natacha qui tient dans sa main de grands ciseaux dont la pointe est tendue « vers le dossier d'un canapé recouvert d'une délicieuse soie à ramage [...] *Ich werde es zerreißen* » :

« Je vais le déchirer »... le mot « *zerreißen* » rend un son sifflant, féroce, dans une seconde quelque chose va se produire... ce sera une atteinte... un attentat... criminel [...]. « Non, tu ne le feras pas... » dans ces mots un flot épais, lourd coule, ce qu'il charrie s'enfonce en moi pour écraser ce qui en moi remue, veut se dresser... [...] Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe de la fente... (*ibid.*, p. 11-13)

Là s'entend la réversibilité d'un enfoncement par moi en moi...

Il y a donc, à l'ouverture du livre à écrire, un principe d'enfoncement, de déchirure, une violence criminelle qui saccage la surface délicate et satinée du corps. Quel corps? Quel est ce corps à fendre, à marquer, à atteindre, dont le dossier ou la page sont les tenants lieux? Corps au devant de moi qui, pourtant, semble n'être que l'invagination d'un corps en moi, prisonnier, pulsant sa charge aimantée au-delà du miroir.

Enfance est pour ainsi dire le récit morcelé d'une sorte de névrose obsessionnelle infantile qui permet de donner corps fictif à la genèse d'une écriture qui sera d'abord écriture ensorcelée par des mots venus d'ailleurs et que la petite fille ne parvient pas à s'approprier. Sarraute écrit, parlant de son premier *roman* rédigé à l'encre rouge dans un cahier d'écolier :

[...] j'ai beau essayer, il n'y a rien à faire, [les mots] restent toujours pareils, leurs surfaces glissantes miroitent, scintillent, ils sont comme ensorcelés. À moi aussi un sort a été jeté, je suis envoûtée, je suis enfermée ici avec eux, dans ce roman, il m'est impossible d'en sortir... (*ibid.*, p. 88)

Elle sera libérée de l'ensorcellement par un oncle à qui elle accepte de montrer le cahier :

L'oncle ouvre le cahier à la première page... les lettres à l'encre rouge sont très gauchement tracées, les lignes montent et descendent... [...] il a l'air mécontent... il referme le cahier, il me le rend et il dit : « Avant de se mettre à écrire un *roman*, il faut apprendre l'orthographe... » [...] Et voilà que ces paroles magiques... [...] rompent le charme et me délivrent. (*ibid.*, p. 86-88)

Cette première écriture d'envoûtée, qui n'est pas sans liens avec les imagos de la mère écrivain (la brillance, le scintillement sont les termes qui, presque toujours, accompagnent les images de la mère dans ce livre), si elle ne correspond certainement pas à ce qu'est devenue l'écriture de Nathalie Sarraute, constitue malgré tout un temps inaugural

dont on peut suivre un certain ressouvenir dans tous les textes de Sarraute, essentiellement occupés par le pouvoir toxique des mots.

L'enfance que raconte Sarraute semble en effet s'inscrire, au commencement, dans une rumination maniaque que l'abandon définitif de la mère viendra interrompre, mais qui restera gravée au cœur de son rapport au langage.

L'enfant, provisoirement élevée par une mère centrée sur elle-même, belle et indifférente, reçoit les paroles que celle-ci lui adresse comme des formules sacrées. Lors d'une des toutes premières séparations d'avec la mère qui l'envoie rejoindre le père à l'étranger, la petite est frappée comme par un charme (au sens magique) par la phrase suivante : « Tu dois mâcher les aliments jusqu'à ce qu'ils deviennent aussi liquides qu'une soupe... Surtout ne l'oublie pas quand tu seras là-bas sans moi ». La formule devient un impératif de rétention et de rumination des aliments qui seront mastiqués et gardés en bouche un temps considérable; l'injonction et son accomplissement agissant comme un substitut de la mère absente :

C'est la salle à manger des enfants où ils prennent leurs repas, sous la surveillance de leur bonne [...] aucun effort de persuasion, aucune supplication ne pouvait m'inciter à ouvrir la bouche pour permettre qu'y soit déposé le morceau de nourriture impatientement agité au bout d'une fourchette [...] Quand je les desserre enfin pour laisser entrer ce morceau, je le pousse aussitôt dans ma joue déjà emplie, enflée, tendue... un garde-manger où il devra attendre que vienne son tour de passer entre mes dents pour y être mastiqué jusqu'à ce qu'il devienne aussi liquide qu'une soupe... [Maman] seule peut savoir ce qui me convient, elle seule peut distinguer ce qui est bon pour moi de ce qui est mauvais [...] je résiste... je tiens bon sur ce bout de terrain où j'ai hissé ses couleurs, où j'ai planté son drapeau [...]. Si [ma mère] était avec moi, il y a longtemps que j'aurais pu n'y plus penser, avaler sans mâcher

comme j'avais l'habitude de le faire. [...] mais elle n'est pas ici, elle m'a fait emporter cela avec moi... « aussi liquide qu'une soupe »... c'est d'elle que je l'ai reçu... elle me l'a donné à garder, je dois le conserver pieusement, le préserver de toute atteinte. (*ibid.*, p. 17)

Plus tard, vivant encore pour quelques mois avec sa mère, la petite fille entre dans une nouvelle phase d'obsession, cependant marquée par un certain développement puisque, cette fois, les formules incantatoires surgissent de l'intérieur et révèlent une ambivalence à l'égard de la mère. L'enfant est en effet envahie par toute une série d'idées obsédantes dont la mère est l'objet. Ces idées surviennent comme autant d'agressions qui attendent à l'image de la mère et dont le moi refuse de se reconnaître l'auteur. Par exemple, la fillette pense tout à coup, devant la beauté d'une poupée de coiffeur : « la poupée est plus belle que maman » ; ou encore, à une autre occasion et tout aussi brusquement : « maman a la peau d'un singe » ; ou bien, en observant sa mère servir le repas : « maman est avare ». Dans ce récit où elle dialogue avec elle-même pour reconstruire ses souvenirs, Sarraute raconte longuement les effets dévastateurs de ces surgissements impitoyables :

Maintenant cette idée s'est installée en moi, il ne dépend pas de ma volonté de la déloger. Je peux m'obliger à la repousser au second plan, à la remplacer par une autre idée, mais pour un temps seulement... elle est toujours là, blottie dans un coin, prête à tout moment à s'avancer, à tout écarter devant elle, à occuper toute la place... On dirait que de la repousser, de trop la comprimer augmente encore sa poussée. [...]. Les idées arrivent n'importe quand, piquent, tiens, en voici une... et le dard minuscule s'enfonce, j'ai mal... [...] Je veux essayer ça, l'effacer... ce n'est pas vrai, je ne le crois pas... *ce n'est pas moi* qui ai pensé ça. (*ibid.*, p. 97-99; je souligne)

L'angoisse que suscite cette division intérieure laisse l'enfant désemparée, qui n'entrevoit d'issue à son mal que dans l'acte de transmettre, d'adresser ses « idées » à sa mère, dans l'espoir

d'un secours, d'un apaisement ne pouvant venir que de sa parole à elle; une parole d'amour, sourde à l'agression, seule capable de rompre l'envoûtement. Mais la mère, justement, ne supporte pas une telle atteinte à son narcissisme. Elle accuse son enfant et la livre du coup sans défense aux idées : « Un terrain propice sur lequel [les idées] pouvaient faire tout ce qu'elles voulaient, elles s'ébattaient, s'appelaient entre elles et il en venait toujours d'autres... » (p. 100)

Dans *Enfance*, c'est la Mère qui vient au devant de l'atteinte, comme porteuse elle-même de petites lames qui sont autant de phrases où s'énoncent les noms obscurs de son désir, morceaux détachés du monde, qui viennent, dirait-on, s'enfoncer dans la chair de l'enfant, une chair qui est une surface d'inscription d'où le tranchant, à tout moment, semble devoir faire retour. L'image en miroir est ici insaisissable, car elle passe par un entre-deux qui la perd, l'effracte, la dissémine et la reprend, le temps de se repérer dans un jeu à trois où la parole, le mot, est une trace, un creusement, une fissure, un enfoncement. Si le désir, dans la mère, demeure irrepérable et la maintient « au-delà », préservée, « loin de toute comparaison » (*ibid.*, p. 95), inatteignable, l'enfant se voit choir, expulsée de la scène où elle tentait de s'immiscer.

Comment la mère parle-t-elle, dans quelle langue, selon quelles lois? Il y a comme un hiatus entre son désir réservé, dérobé à l'enfant, et l'impératif d'une demande qui prend la forme d'un discours anonyme dont la mère se fait la gardienne. « Les mots qu'elle avait employés la masquaient » (*ibid.*, p. 96) Chez Sarraute, les mots sont des incises, des brûlures, des traumatismes. Devant la vitrine du magasin où se trouve la « belle » poupée, quelque chose se produit dans l'enfant, un choc : « Je sens soudain comme une gêne, une légère douleur... on dirait que quelque part en moi je me suis cognée contre quelque

chose, quelque chose est venu me heurter... ça se dessine, ça prend forme... une forme très nette : *Elle est plus belle que maman.* » Cette phrase surgit comme une atteinte à la mère dans l'enfant, à la mère dont la beauté n'était pas une question puisque la Beauté en soi vient de surgir pour la première fois :

En tout cas, il m'apparaît maintenant clairement que je ne m'étais jamais demandé si maman était belle. Et je ne sais toujours pas ce qui m'a poussé ce jour-là à m'emparer de ce « Elle est belle » qui adhérerait si parfaitement à cette poupée de coiffeur [...] et à essayer de le faire tenir aussi sur la tête de maman. [...] Maintenant que c'est en moi, il n'est pas question que je le lui cache, je ne peux pas à ce point m'écarter d'elle [...] Je dois absolument m'ouvrir à elle, je vais lui montrer... comme je lui montre une écorchure, une écharde, une bosse... Regarde maman, ce que j'ai là, ce que je me suis fait... « Je trouve qu'elle est plus belle que toi »... et elle va se pencher, souffler dessus, tapoter [...]... Mais maman lâche ma main, ou elle la tient moins fort, elle me regarde de son air mécontent et elle me dit : « Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle. » (*ibid.*, p. 93-95)

Le vertige traumatique de l'idée est une double atteinte, à l'enfant et à la mère, et s'impose comme un impératif à dire comme pour voir jusqu'où le désir de la mère (dans tous les sens du terme) peut s'atteindre. Le souhait de l'enfant est que sa mère panse l'écorchure, autorise en la cautérisant cette jouissance d'elle. Mais la réponse de la mère est une déclaration où l'enfant ne se reconnaît pas; lieu commun, cliché, dogme qui étouffe dans l'enfant l'outrage. Mais plus encore, la parole de la mère est une demande qui exige l'abolition. La mère n'entend pas ce qui se dit sous les mots et entraîne par sa réponse toute faite une folie chez la petite fille, une sorte de sérialisation dans laquelle la mère est emportée. Sérialisation d'idées-appels devant lesquelles la mère n'a pas la force de rire, de tenir, livrant l'enfant à leur toute-puissance. Sans rempart, les idées parviennent à destituer la mère — « maman est avare », « maman ne traite pas bien Gacha [la

domestique] », « maman n'est pas reconnaissante, maman est mesquine » (*ibid.*, p. 102) — et seul le réel, le hasard, l'arbitraire peut brusquement la restaurer dans sa souveraineté : « ah quel bonheur... maman tout occupée de la conversation a pris deux morceaux tout à fait pareils à ceux qui restent dans le plat. J'ose regarder l'assiette de Gacha, j'exulte... l'idée vaincue s'éloigne... Je sens comme se répand en moi la douceur, la fraîcheur de l'apaisement... les autres fois aussi, maman ne pensait pas à ce qu'elle faisait. »

Le corps réel de la mère peut ainsi provisoirement faire taire les mots devenus fous dans lesquels l'enfant cherche sa propre consistance.

Un moi pas moi. La possession

Avec Sarraute, on apprend entre autres que l'expérience de l'écriture, comme celle de la vie d'ailleurs, débute par une agression venue du dehors. La notion d'envoûtement que propose ce dossier m'invite à relire l'œuvre de cet écrivain à travers l'écriture, la figuration recherchée de cette agression originaire, quelque chose comme l'envoûtement constitutif du sujet et de son rapport à l'autre. L'enfant, en effet, — tout enfant — rencontre d'abord le langage comme assignation identitaire que les mots de l'autre induisent en lui. La parole, les mots, sont d'abord au dehors, dans l'Autre, et reçus par l'enfant comme signifiants de sa valeur, de ce qu'il est pour autrui. Ce que Sarraute appelle tropismes, elle l'a souvent rappelé, ce sont les mouvements psychiques imperceptibles, inaccessibles à l'énoncé mais non pas au corps de la parole. Ils sont peut-être aussi, ces mouvements, les restes primaires des motions d'incorporation et de rejet, restes d'où nous parvenons encore les impératifs d'une existence aliénée à l'autre¹. *Tropisme* signifie

¹ Sarraute revendique elle-même le statut universel des « voix » qu'elle met en action. Dans un entretien fait à l'époque de *L'Usage de la parole* (1978), elle affirme : « Je reconnais volontiers le caractère autobiographique de mon

bien dépendance, mouvements clandestins commandés du dehors.

L'envoûtement nous situe d'emblée dans le registre de la contrainte et de l'aliénation. Penser ce phénomène au « principe du processus figural » m'apparaît particulièrement intéressant. L'envoûtement suppose un « autre » au sein même du moi; un dehors au dedans, ce *prochain* en moi-même agissant comme puissance hostile et maléfique, si ce n'est comme une causalité. Qu'est-ce que le moi? Le moi est corporel. Il n'est pas le sujet de la parole et de la connaissance, mais un objet libidinal narcissique. C'est du moins ce que la psychanalyse a mis au jour et d'où nous pouvons provisoirement penser cette notion d'envoûtement.

Passons rapidement par un mythe freudien : Au commencement, le nourrisson ne se distingue pas du monde extérieur d'où lui proviennent les excitations. Ce qui se révèle très tôt à son expérience, c'est que certaines excitations — plaisir, douleur — lui sont à tout moment accessibles, alors que d'autres se soustraient à sa portée et ne lui sont ramenées que par les cris. Dans les sensations qu'il retrouve à tout moment, il apprendra à reconnaître ses organes du corps. Dans celles qui lui échappent ou nécessitent un appel — dont les excitations provenant du corps maternel sont les plus chargées en intensité —, le nourrisson discerne bientôt un dehors. C'est dans cette épreuve différentielle de la proximité et de l'écart que le corps-moi éprouve sa limite d'avec le monde. Ainsi, le moi surgit dans le monde à partir du dehors et par la douleur.

Dans ce premier temps mythique de la rencontre avec le dehors, ce dehors est en effet inévitablement perçu comme

œuvre, à condition, aussi, que vous me permettiez d'ajouter que nous nous ressemblons tous comme deux gouttes d'eau. » (Sarraute, 1996, p. 1934)

source de déplaisir, agression, du fait de l'écart, du délai que le cri cherche à réduire. Ce dehors est chargé, perçu comme hostile. Freud va jusqu'à dire que, dans cette perception par laquelle le moi corporel émerge, l'extérieur — le dehors — est identique au mauvais et à l'étranger. (Freud/Kremer-Marietti, 1982, p. 227). Là se remarque le principe de plaisir dont la domination sans borne commande de supprimer et de jeter à l'extérieur douleur et déplaisir. Le moi-réalité du début, qui a distingué intérieur et extérieur à l'aide d'un bon critère objectif, se transforme ainsi en un *moi-plaisir* purifié qui place le caractère de plaisir au-dessus de tout autre. Le monde extérieur se décompose pour le moi en une partie plaisir qu'il s'est incorporée, et un *reste* qui lui est étranger. Le moi a extrait de lui-même une partie intégrante, qu'il jette dans le monde extérieur et ressent comme hostile. (Freud, 1968, p. 37)

De cette découpe entre dedans/dehors émerge donc un moi-plaisir déduit d'un premier jugement qui, s'il s'énonçait, pourrait se dire ainsi : ce qui est bon, je l'incorpore, il est moi; ce qui est mauvais, je l'expulse, il n'est pas moi. Si les frontières de ce moi-plaisir primitif, on le devine, devront subir des rectifications imposées par l'expérience — parce qu'il est certain que de nombreuses excitations qui proviennent du dehors sont des sources de plaisir que l'on ne veut pas abandonner et que maintes douleurs et souffrances que l'on veut jeter au dehors restent inséparables du moi —, les vestiges de ce moi-plaisir n'en restent pas moins présents dans la vie psychique ultérieure et détermineront nos rapports au monde.

Ce qui ressort de ce mythe, c'est la portée remarquable d'aliénation et d'hostilité qui se traduit par l'opposition entre dedans et dehors, sans pour autant que la limite entre les deux s'effectue de manière simple. Le moi-plaisir, s'il est bien corporel, ne se superpose pas aux contours du corps réel; il n'est pas non plus une sphère close sur elle-même. C'est une corporalité par laquelle ce qui est exclu à l'intérieur du moi est projeté au dehors. Cette sortie au dedans est bien une

corporalité qui inscrit une altérité à l'intérieur d'elle-même. Une *extériorité interne*. Seule la captation de son image *au dehors* permettra au moi de s'unifier par anticipation, jubilation, et dans le plus grand leurre.

Il y a donc deux scansion d'un même rythme au commencement, qui marquent aussi, il me semble, le temps de l'envoûtement : celui d'une captation, incorporation, aliénation qui est introjection du corps de la mère; et celui d'une abjection, projection au dehors de cette puissance aliénante quand ce n'est pas une puissance d'intoxication.

Le récit que fait Sarraute de l'enfant envahie par les idées obsédantes montre bien comment cette projection au dehors s'effectue *dans le moi* et apparaît au sujet comme une agression par un *non-moi en moi*.

Il est par ailleurs important de souligner que la fascination pour l'imago maternelle telle qu'elle est décrite dans *Enfance* rejoint tout à fait ce que Freud décrit dans les phénomènes d'hypnose collective comme une régression à un moi plus originaire où il se confondait avec l'omnipotence maternelle (Freud, 1981). À quatre-vingt-trois ans, Sarraute écrit, parlant de sa mère : « Jamais aucune parole, si puissamment lancée qu'elle fût, n'a eu en tombant en moi la force de percussion de certaines des siennes. ». (Sarraute, 1983, p. 27)

La dynamique de l'envoûtement telle qu'on la trouve dans les expériences de sorcellerie n'est pas différente de ce processus selon lequel ensorceler et désorceler procèdent aussi de cette réversibilité.

Le gant retourné. La conjuration

Dans l'univers des tropismes, tout est réversible. La faille qui s'ouvre dans l'adversaire et me signale sa faiblesse est aussi le lieu d'où surgit la menace. Or ce moi-corps troué est bien celui qui peut se trouver « pris » par les sorts. Dans son ouvrage déjà ancien et intitulé *Les mots, la mort, les sorts*, Jeanne Favret-Saada décrit les affaires de sorcellerie qui ont cours secrètement dans le Bocage de l'Ouest, en France (entre 1969 et 1972). Elle note, parlant de l'ensorcelé : « C'est comme si son corps et celui des siens, son domaine et l'ensemble de ses possessions constituaient une même et unique surface criblée de trous par où la violence du sorcier fait irruption à tout moment » (Favret-Saada, 1977, p. 24). Retourner l'agression à sa source constitue alors, en quelque sorte, l'acte même de désenvoûtement :

Je soutiens [...] qu'une attaque de sorcellerie peut se résumer à ceci : une parole prononcée dans une situation de crise par celui qui sera plus tard désigné comme sorcier est interprétée après-coup comme ayant pris effet sur le corps et les biens de celui à qui elle s'adressait, lequel se dénommera de ce fait ensorcelé. Le désenvoûteur prend sur lui cette parole autrefois adressée à son client et la retourne à son émetteur initial, le sorcier. [...] : en sorcellerie, l'acte, c'est le verbe. (*ibid*, p. 25)

Cet acte, Sarraute ne cesse d'en décrire les puissances dans ses romans. L'accent n'est pas mis sur les rapports entre les phrases, le contexte, mais sur la charge des mots, leur choc : à tout moment, un mot peut provoquer une crise, comme le raconte ce petit passage d'*Entre la vie et la mort* : « Des mots comme celui-là s'enfonçaient en moi. Ils me faisaient mal. Il fallait les extraire et les examiner. Ils révélaient un danger. Une présence inquiétante. Oui, certains mots. Ou certaines façons de les prononcer. » (Sarraute, 1996, p. 637)

Les mots sont, chez Sarraute, dotés d'un pouvoir qui arrive du dehors; ils pénètrent, se plantent dans l'épiderme et agissent tel un poison. Il y a dans cette figuration de la parole comme atteinte, blessure et possession une érotique indéniable.

C'est de là qu'il faut partir pour saisir cette puissance d'envoûtement que manifestent et ressentent les personnages de Sarraute aux prises avec une jouissance à faire reconnaître au dehors comme une identité en attente d'approbation. Si l'envoûtement par les mots est le signe et le signal de ces mouvements obscurs que sont les tropismes agissant dans la matière vibrante des romans, ces mots sont aussi propulsés, projetés au dehors par l'œuvre, l'écriture qui les reprend, les examine et les répète en une figuration/a-figuration qui fait sans doute la signature de Sarraute.

Mais c'est dans le théâtre que Sarraute semble parvenir, par le dialogue, à la mise en lumière la plus directe de cette pratique toujours réversible que constituent l'envoûtement et son appel à la conjuration. Dans le théâtre de Sarraute, l'emprise se déploie dans une réciprocité qui est théâtre de la spécularité en impasse. Théâtre du miroir.

Dans cette logique où parler est un combat, une lutte sans issue pour la reconnaissance, un jeu de renvois entre agression et défense, le mot adressé est une force qui attaque, comprime, s'enfonce dans la chair; il est aussi un piège dans lequel le sujet se voit capté, possédé par l'autre.

Les personnages du théâtre de Sarraute n'ont en effet pas d'autre identité que celle que leur confèrent les traits nécessaires à l'échange qu'ils soutiennent, traits que le locuteur présente au dehors, pour l'autre, dans l'attente d'une parole qui

lui donne sa valeur et qui toujours suscite sa dépendance, son aliénation à l'égard d'autrui. Dans ces joutes, qui sont des montages en forme de litiges, la captation imaginaire opère comme une violence mortifère.

Dans son dernier livre intitulé *Désorceler*, Jeanne Favret-Saada revient sur son expérience dans le Bocage français et expose de manière cette fois très analytique les modalités du désorcellement qui consiste à retourner à l'envoyeur la violence et l'agression, même si c'est en niant lui vouloir le moindre mal :

Les ensorcelés se présentent comme des innocents accablés de malheurs répétés et incompréhensibles [...] Ils sont honnêtes, travailleurs, serviables, bons chrétiens, ils ne veulent et ne font que le bien: pourquoi ne leur arrive-t-il que du mal [...]. Puisque la caractéristique principale des ensorcelés est de n'avoir plus de force, l'objectif [du désorceleur] est de leur en redonner. [Tout désorceleur] sait bien où il faut aller chercher cette force : du côté de qui jouit d'un surplus de force, du côté de ce qu'incarne la figure du sorcier, c'est-à-dire du côté de la haine, de la violence, de l'agressivité. Mais bien sûr, si [le désorceleur] exposait cela à ces phobiques du mal que sont les ensorcelés et leur déclarait : « Vous voulez être forts? faites comme les sorciers, soyez mauvais, salauds, envieux », [il] recevrait des tomates. Son travail consiste donc à rebrancher les ensorcelés sur leur aptitude à la violence et au mal, mais malgré eux, [...] sans jamais le leur dire explicitement, et sans exiger d'eux qu'ils le reconnaissent. (2009, p. 80-81)

Les rituels commandés par le désorceleur sont donc des « embrayeurs de violence » qui fonctionnent en miroir. Dans ce monde où le dehors, le non familier ou non familial est toujours potentiellement hostile, de nombreuses légendes qui alimentent l'imaginaire populaire racontent, en plusieurs versions d'une histoire toujours semblable, comment cette hostilité est retournée à l'envoyeur : l'ensorcelé est malade ou « pris de mort » et le procédé employé pour désorceler consiste à transpercer de mille épingles un cœur de bœuf ébouillanté.

Une fois le rituel accompli, le sorcier accourt, « fou du mal d'épingles » et meurt tandis que l'ensorcelé reprend bientôt les « couleurs vermeilles de la santé » (*ibid.*, p. 63)

Nous sommes là au principe de l'imaginaire tel que la psychanalyse et en particulier Lacan l'a dégagé. L'image surgit toujours en avance sur la perception du corps propre découpé par le moi-plaisir, en avance sur l'incoordination motrice; et cette assumption anticipée d'un moi-corps unifié à la surface continue est jubilatoire du fait de produire un corps « comme un » qui vient couvrir le morcellement ressenti. Assumption paradoxale : l'imaginaire produit le moi au dehors comme un autre. Scène dominée par l'agressivité où la dualité se formule en « ou toi, ou moi ».

On retrouve cette violence dans la rencontre entre les deux amis de Pour un oui ou pour un non :

H2 dit : « Je le savais, je l'ai toujours su. [...] Su qu'entre nous il n'y a pas de conciliation possible. Pas de rémission... c'est un combat sans merci. Une lutte à mort. Oui, pour la survie. Il n'y a pas le choix. C'est toi ou moi. » (Sarraute, 1982, p. 44-45)

Devenir sujet. Défiguration, a-figuration et refiguration

Sarraute est l'écrivain de l'envoûtement imaginaire qui place le moi dans l'alternative du tout ou rien. Chaque scène est une scène duelle dans laquelle les locuteurs rencontrent l'urgence d'un ajustement à partir d'un jugement qui les met en devoir de répondre de leur différence. Différence insoutenable au regard de l'autre puisque, dans ce combat, il s'agit de deux camps ennemis qui s'affrontent et ne peuvent coexister sans s'anéantir. Dans ce théâtre, c'est toujours une jouissance qui réclame son droit à l'existence *au regard* de l'autre, sur le mode de la demande de reconnaissance ; registre imaginaire où le

face-à-face produit à lui seul l'emprise. La violence en miroir demeure sans issue :

H1 : Tiens, moi aussi, puisque nous en sommes là, il y a des scènes dont je me souviens... il y en a une surtout... tu l'as peut-être oubliée... c'était du temps où nous faisons de l'alpinisme... dans le Dauphiné... on avait escaladé la barre des Écrins... tu te rappelles? [...] Nous étions cinq : nous deux, deux copains et un guide. On était en train de redescendre... Et tout à coup tu t'es arrêté. Tu as stoppé toute la cordée. Et tu as dit, sur un ton... : « Si on s'arrêtait un instant pour regarder? Ça en vaut tout de même la peine... »

H2 : J'ai dit ça? J'ai osé?

H1 : Oui. Et tout le monde a été obligé de s'arrêter... Nous étions là, à attendre, piétinant et piaffant... pendant que tu « contemplais » [...] Tu nous forçais à nous tenir devant ça, en arrêt, que nous le voulions ou non... Alors je n'ai pas pu résister. J'ai dit : « Allons, dépêchons, nous n'avons pas de temps à perdre... Tu pourras trouver en bas, chez la papetière, de jolies cartes postales... »

H2 : Ah oui. Je me souviens... J'ai eu envie de te tuer.

H1 : Et moi aussi.[...] D'un côté [il y a] le camp où je suis, celui où les hommes luttent, où ils donnent toutes leurs forces... ils créent la vie autour d'eux... pas celle que tu contemples [...] mais la « vraie », celle où tous vivent. Et d'autre part... eh bien... [...]

H2 : Je vais le dire pour toi... Eh bien, de l'autre côté il y a les « ratés » (*ibid.*, p. 45-46)

L'espace est ici réglé par la symétrie et l'inversion, l'absorption de l'autre en moi ou la haine. Univers passionnel où les mirages de la complétude, l'envie, la terreur mortelle de l'abandon tiennent lieu de rapports (entre amis, entre père et fils, entre parents et enfants, entre générations, entre un seul et le groupe). Dans la mesure où ces litiges mettent en jeu l'être même du sujet confondu avec sa jouissance (un trait de sa

jouissance : la contemplation vs l'action), amour et haine y sont des questions de vie ou de mort.

Mais c'est précisément de là, de cette scène d'aliénation, que s'accomplit l'écriture de Sarraute, et avec elle, la mise en lumière d'une sortie de l'image par la figuration. Le processus figural propre à l'écriture de Sarraute inscrit ces captations imaginaires dans un parcours où l'image en tant que telle est toujours niée, renvoyée qu'elle est au mouvement qui la fonde, la fabrique, l'historicise et la relance dans le circuit d'une diction qui agit par le rythme, la répétition, et déconstruit le visible au profit d'une révélation de *l'usage de la parole* comme fonction symbolique d'assomption.

Dans ce théâtre, envoûtement et conjuration fonctionnent réciproquement. Il s'agit de faire reconnaître à l'autre sa force mortifère.

On le comprend peut-être mieux, la véritable entreprise de désenvoûtement, au sens où l'entendait Artaud, la sortie de l'aliénation à l'autre, au-delà du pur et simple désorcellement, ne saurait se situer dans le renvoi de l'agressivité à l'envoyeur, mais bien plutôt dans l'assomption d'une énonciation enfin reconnue dans sa fonction symbolique qui oblige le sujet au *Je* plutôt qu'au moi.

Pourtant, cet envoûtement originaire est la condition du processus figural ; il est la condition de l'accès au dire et à sa symbolisation. C'est l'illusion de sa complétude dans l'image du miroir qui fait du moi le lieu enfin possible de l'énonciation et du sujet. Mais ce sujet n'apparaît pas dans l'image. Or toute l'œuvre de Sarraute met en exergue les pouvoirs magiques de l'énonciation, insaisissable dans la représentation et toujours sujette à dénégation.

Ainsi l'envoûtement premier, omniprésent, dont les personnages se font les réceptacles et les écrans de projection au point de ne se définir plus que par la place qu'ils occupent dans le corps à corps avec le verbe, suscite chez Sarraute une revanche qui consiste en la révélation du processus, la mise en lumière de ce conflit incessant entre le dit et le non-dit, le dehors et le dedans, la dynamique de ce qui passe entre les deux. Revanche prise sur un envoûtement non pas psychotique, mais trivial, universel, fondateur du sujet, et dont le sujet doit parvenir à se dégager pour entrer dans la parole créatrice.

En ce sens, le processus figural que constituent les tropismes ne saurait s'arrêter à la construction de l'image du moi comme l'éprouvent les « personnages » sarrautiens; ce processus, devenu fiction littéraire, échappe à la fixation parce qu'il est mise en scène du mouvement de l'énonciation, trace du sujet en cours.

Enfance ne raconte pas seulement l'enfance. Il tente de construire une scène à la mémoire d'avant l'histoire et invente ainsi une causalité à l'écriture. Si le corps de la Mère est ce terrain miné où les mots ne font jamais retour mais s'enfoncent dans la chair indécidable entre Elle et Moi, c'est pour dire que l'œuvre dessine hors du corps ce que, d'une certaine manière, le symptôme creuse, écrit, grave sur l'organe. Et le récit de l'apprentissage de la lettre qui, dans ce récit, passe par le Père — « lieu de vérité » (Sarraute, 1983, p. 45-46), lieu de la « parole vraie » (*ibid.*, p. 26) avec qui le pacte secret se noue comme une trahison de la mère (au double sens de l'expression) —, construit une autobiographie qui est fonction d'une causalité à l'acte d'écrire. L'écriture de Sarraute, on le sait, ne cesse de faire apparaître ce que l'enfance n'a fait

qu'apercevoir : *Tropismes*, affirme-t-elle, c'est-à-dire champ mouvant et fluctuant de l'Autre qui est son désir, sa cruauté, son exigence et sa demande. L'accession à la juste parole que, dans *Enfance*, le Père a pour rôle d'incarner — Idéal du Moi porté ici par le souvenir qui mythifie et « couvre » la part de violence symbolique — se fera dans l'invention, la création de mots-sensations dont le matériau premier est celui de la langue maternelle. *Enfance* raconte l'effort de la lettre pour accéder à la vérité, à la justice et à la Loi. Travail de l'élève appliquée qui clôt en quelque sorte le livre sans dire le travail ultérieur de retour que l'acte de l'écrivain — celui de Sarraute — met en œuvre. Car cette accession à la place du Père n'était pas le but et n'est pas non plus l'aboutissement. Il n'est sans doute que le moyen. De là, c'est encore à la jouissance de la Mère, jouissance interdite, inabordable, inaccessible, qu'il faut atteindre et que le tropisme a pour fonction de mettre en scène. Un champ de forces.

L'écriture est une profanation assumée qui ressemble à l'inceste, s'autorise de l'acte et cherche le corps perdu en sa béance brusquement révélée; corps à retrouver pour s'en faire, comme à rebours, la loi; ou par réverbération, la cause et l'effet : la signature.

Bibliographie

- FAVRET-SAADA, Jeanne. (1977), *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- . (2009), *Désorceler*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. « Penser/rêver ».
- FREUD, Sigmund (1968 [1915]), « Pulsions et destins des pulsions », *Métopsychole*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- /KREMER-MARIETTI, Angèle (1982 [1925]), « La (dé)né-gation », traduit par Angèle Kremer-Marietti, dans *La Symbolicité*, Paris, P.U.F.
- SARRAUTE, Nathalie (1996), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- . (1983), *Enfance*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (1982), *Pour un oui ou pour un non*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre ».

Résumé

Dans *Enfance*, Nathalie Sarraute raconte des souvenirs qui se rapportent presque toujours à des mots qui ont déclenché en elle des effets puissants, corporels. *Enfance* est le récit morcelé

d'une sorte de névrose obsessionnelle infantile qui permet de donner corps fictif à la genèse d'une écriture. Les tropismes sont les mouvements psychiques inaccessibles à l'énoncé, mais non pas au corps de la parole. La notion d'envoûtement que propose ce dossier m'invite à relire l'œuvre de cet écrivain à travers la figuration recherchée de cette agression originaire, quelque chose comme l'envoûtement constitutif du sujet et de son rapport à l'autre.

Abstract

In *Enfance*, Nathalie Sarraute recounts memories of her childhood which are almost only memories of words that triggered in her powerful effects tangible. As we know, tropisms are movements psychic inaccessible to the statement but not to the body. The notion of *envoûtement* invites me to reread the work of this writer.

Ryan : une rencontre dans l'espace figural de la souffrance

Audrey Lemieux

Université du Québec à Montréal

Par essence, la figure scintille. Non pas qu'elle jette de l'éclat par intervalle, comme le suggère la définition du mot « scintiller » : la figure scintille parce qu'elle ondoie et chatoie à la surface des choses, des mots, des images, avant de sombrer, pour ré-émerger aussitôt et replonger, et ainsi de suite, en un mouvement incessant. J'emprunte l'image du scintillement à Barthes qui, dans *Le Plaisir du texte*, s'en sert pour décrire la fascination qui nous prend devant la « peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise ouverte, le gant et la manche) ». Il ajoute que « c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène

d'une apparition-disparition » (1973, p. 19). À la fois absence et présence, la figure semble se donner et s'esquiver dans un mouvement analogue : impossible de la fixer, de la figer, de l'empoigner; elle se dérobe sans cesse. Et pourtant, on peut l'approcher d'assez près pour la nommer, pour la dire; on pourrait même penser qu'elle nous appelle, qu'elle nous exhorte à la suivre, qu'elle nous somme de la prendre en filature. La figure fascine. Mais parfois, il arrive que le fil qui nous lie à elle ne se dévide pas et que la filature n'ait pas lieu, car, comme l'écrit François Aubral, « la figure ne se livre pas d'emblée : elle se présente, le plus souvent, sous des airs protéiformes » (1999, p. 198). Elle est donc soumise à notre attention, à notre reconnaissance surtout. La figure se donne, quoi qu'il arrive; mais pour apparaître, elle nécessite que nous suivions son mouvement, que nous la saisissions sous ses aspects les plus divers.

Au cinéma, ce processus est complexe : comment parvenir à saisir, à travers les images mouvantes, le mouvement même de la figure? Avril Dunoyer, dans une analyse consacrée à la figure de la frontière chez Jean Eustache, note que « le film n'est pas soumis à l'immobilité du tableau, et [que] les figures qui s'y dégagent [...] peuvent se constituer de plusieurs éléments dispersés aux natures différentes, qu'ils soient de l'ordre de la texture [...], de la narration, de la forme [...] » (Aubral/Chateau, 1999, p. 284). Dans *Ryan*, court métrage d'animation désormais célèbre de Chris Landreth, la figure de la souffrance apparaît avec une force telle qu'elle éclipse les autres figures : elle surgit, en effet, de toutes les composantes du film, c'est-à-dire tout autant des corps et des visages des protagonistes que de la composition de la bande-son, du traitement graphique des lieux, du contenu des dialogues. En fait, la figure de la souffrance est tant et si bien

prégnante, dans *Ryan*, qu'elle ne fait pas seulement éclipser les autres figures, elle les engouffre. Elle serait ainsi plus que figure : elle deviendrait espace figural.

Michel Guérin, dans un texte intitulé « Idée d'une figurologie », décrit la figure comme un « complexe dynamique de métaphores » (1990, p. 23), ce qui m'amène à définir l'espace figural comme un espace où se déploierait un « complexe dynamique » de figures. On pourrait croire cet espace confiné à l'œuvre même, mais il la déborde : il s'agirait plutôt d'un espace de l'entre-deux, à mi-chemin entre un espace d'« expression¹ » — celui de l'artiste — et un espace de réception² — celui que nous ménageons en nous lorsque nous entrons en contact avec une œuvre. L'espace figural serait ainsi espace de relation, espace de rencontre. Nous ne pourrions toutefois y accéder qu'à la condition de suivre le fil ténu, mais tenace, qui relie, dans une œuvre, les figures les unes aux autres. C'est d'ailleurs ce fil que j'entends suivre ici : je ferai le parcours du film *Ryan* en cheminant d'un motif à l'autre, d'une figure à l'autre, pour m'arrêter, enfin, sur ce que j'appelle l'espace figural de la souffrance.

Motifs de la blessure et de l'agression

Si on voulait simplifier à l'extrême le propos du film *Ryan*, on dirait qu'il relate la rencontre de deux cinéastes d'animation,

¹ Reprenant les termes de Jean-François Lyotard, Olivier Schefer définit l'espace figural comme étant l'« espace même de l'expression, [qui] exprime et désigne l'événement a-logique et a-discursif par excellence du désir » (1999, p. 919).

² Michel Guérin souligne que la figure « appartient à la création aussi bien qu'à la réception et l'on peut dire avec autant de raison qu'on la découvre et/ou qu'on l'invente » (1986, p. 136).

l'un se trouvant au début de sa carrière, l'autre ayant autrefois connu une telle déchéance qu'il en est désormais réduit à mendier dans les rues de Montréal. Mais il s'agit de bien plus que cela; il s'agit plus que d'une « histoire ». Ce qui se donne d'emblée à voir, dans *Ryan*, n'est pas autre chose que l'« espace du dedans » des corps, espace qui a été retourné comme un gant et dont on peut apercevoir non pas les coutures et les fils mal coupés, mais diverses incarnations du motif de la blessure : déchirures, béances, autant de marques laissées par les drames intimes vécus par chacun des protagonistes. Ainsi, les lacérations colorées et lumineuses qui marquent le visage de Chris lui ont été infligées, nous explique-t-il, lorsque sa « vision romantique et débridée du monde a été définitivement démolie³ ». Quant au trou béant et souriant qui lui déforme la tête et dans lequel la caméra nous fait chuter, il lui vient, d'une part, de ce qu'il s'est un jour trouvé dans l'incapacité de gérer ses affaires et, d'autre part, de la peur de l'échec qui s'est emparée de lui dès son plus jeune âge. Le corps et le visage de Ryan sont plus ravagés encore. Son corps est si maigre, si décharné, qu'on voit l'espace qu'il y a entre les os de ses mains, de ses bras. Sa tête est tant et si bien entamée, perforée, éclatée, qu'il ne lui reste plus qu'une portion de visage, à laquelle se ramifient des lambeaux de peau qui semblent se tenir, comme par eux-mêmes, dans le vide. Tel est le récit qu'ont tracé dans sa chair la dépendance à la cocaïne et à l'alcool, la déchéance, la dépossession, la colère.

Sur le plan pictural, le motif de la blessure altère, défait, déshumanise les corps : celui de Ryan n'a plus rien d'un

³ Citation tirée des sous-titres français du film. En anglais, Chris dit : « when unbridled romantic world view was permanently shattered ».

organisme vivant, c'est un « corps sans organes » (Deleuze, 2002 [1981], p. 47), semblable aux anatomies distordues peintes par Francis Bacon. Assemblage de chair et de nerfs, ou plutôt de toile râpeuse et de câbles entortillés, le corps de Ryan est une machine usée, rafistolée tant bien que mal avec de la broche et des tiges de métal. De la même façon, le corps de Chris, en apparence moins brisé, n'en est pas moins une chose, au sens où l'entend Foucault :

Et puis ce corps, il est léger, il est transparent, il est impondérable; rien n'est moins chose que lui [...]. Mais jusqu'au jour où j'ai mal, où se creuse la caverne de mon ventre, où se bloquent, où s'engorgent, où se bourrent d'étope ma poitrine et ma gorge [...]. Alors, alors là, je cesse d'être léger, impondérable, etc. ; je deviens chose, architecture fantastique et ruinée. (2009 [1966], p. 14)

Choses, machines, *architectures fantastiques et ruinées* : voilà qui pourrait également décrire la demi-douzaine d'éclopés qui apparaissent ponctuellement tout au long du film. Leur aspect physique n'est pas moins évocateur que ceux de Chris et de Ryan : l'un boite, l'autre a la tête difforme, un autre encore est démembré et ses jambes et ses bras ont été remplacés par des béquilles, sans compter ce personnage tout hérissé de poils, rébarbatif à tout contact avec autrui, et cet autre personnage, anéanti, dont le corps en déliquescence s'aplatit sur une table comme s'il avait été vidé de sa substance. La souffrance se livre donc sans équivoque à travers ces figures humaines certes marginales, mais surtout amoindries et meurtries. Or, l'une des singularités du film *Ryan* réside en ceci que la souffrance non seulement investit les corps et les visages par l'entremise du motif de la blessure, mais se matérialise, se montre en pleine action.

Le motif de l'agression fait ainsi pendant au motif de la blessure : tantôt convoquée par les souvenirs de Chris et de Ryan, tantôt suscitée par le dialogue qu'ils entretiennent, la

souffrance assaille littéralement leurs corps. Elle apparaît sous la forme de liens colorés qui les attaquent par surprise, s'enroulent autour de leur visage et de leur corps; elle les bâillonne, les étouffe et, par le fait même, elle se donne dans son impossibilité d'être dite. La première occurrence de ce motif survient lorsque Chris nous explique, au début du film, l'origine de ses blessures. Dès l'instant où il énonce sa peur de l'échec, des bandes de couleur fondent sur son visage, dans un claquement. Le motif se répète à l'identique dans le plan suivant, qui consiste en une photo de Chris à l'âge de deux ans : de pareils liens colorés se jettent sur son visage d'enfant tandis que retentit de nouveau un bruit de claquement : l'enfant sur la photo ouvre alors la bouche et se met à pleurer.

L'une des manifestations les plus saisissantes du motif de l'agression survient sans doute au moment où Ryan se met en colère, après que Chris lui a suggéré de ne plus consommer d'alcool et de reprendre ses activités créatrices. Un long silence s'ensuit; il n'est rompu que par l'exclamation outrée de Ryan, si violente que le mur même, derrière lui, sursaute, comme s'il était fait d'une matière organique et qu'on lui avait porté un coup. La colère de Ryan s'enfle à mesure qu'il réalise qu'il lui serait impossible de se remettre à créer, ne serait-ce qu'en raison de la pauvreté matérielle dans laquelle il vit désormais. En arrière-fond, le bruit du ventilateur s'amplifie. Parvenue à son paroxysme, la colère de Ryan surgit violemment hors de son corps : lui faisant éclater la peau, de longs pics rouges lui transpercent de part en part la tête. Au même moment, tout ce qui prend place dans l'espace pictural réagit à la colère de Ryan : les éclopés se sont tus et le regardent; l'un d'entre eux se dissimule derrière une chaise, effrayé. Le mur, derrière Ryan, se distord et se brouille : une affiche qui y était épinglée se déforme,

se liquéfie. Le micro, placé au-dessus de la tête de Ryan, perd également de sa substance, et sa couleur se mêle au magma de l'arrière-plan. En arrière-fond, le bruit du ventilateur a été remplacé par des voix déformées, torturées. Puis, tandis que Ryan s'apaise et que Chris se ressaisit, d'étranges ramifications jaillissent de leurs têtes et se dressent, comme sous le coup de leurs émotions : on dirait qu'il s'agit là de leurs nerfs, non plus à fleur de peau, mais littéralement à vif. Cette séquence exemplifie la façon dont la souffrance, dans *Ryan*, se donne : elle y est d'autant plus prégnante qu'elle s'exprime dans le double mouvement de la blessure et de l'agression, et qu'elle déborde les corps et les visages pour affecter les objets, le lieu, la bande-son.

L'entrelacs des figures : l'espace figural de la souffrance

Si la souffrance se montre sans cesse, dans *Ryan*, suivant la dynamique de la blessure et de l'agression, elle n'est pourtant jamais nommée en tant que telle. Le dialogue qu'entretiennent Ryan et Chris serait ainsi semblable à la forme de leurs corps : troué, ponctionné, il est essentiellement construit autour de non-dits et de silences. Mais deux témoignages viennent combler certains des espaces vides laissés dans la trame de la vie de Ryan. Derek Lamb, ancien producteur exécutif des films de Ryan, raconte comment le cinéaste est passé d'une créativité débordante à la déchéance la plus totale, en raison de sa dépendance à la cocaïne. Le témoignage de Derek Lamb se termine tandis que l'on voit Ryan, bâillonné et ligoté par des liens de couleurs, précipité dans une chute sans fin, jusqu'à n'être plus qu'un point de fuite au centre de l'image. En guise de raccord avec le plan suivant, la main de Ryan s'abat sur la table, écrasant, du même coup, le point de fuite, son propre corps

réduit à néant. L'air désemparé, il murmure : « ah, Jeez », puis il garde le silence jusqu'à la fin de la séquence. Le silence compense peut-être ici pour le trop-plein de ce qu'il y aurait à dire, le surcroît d'une souffrance criante. Il est peut-être aussi une façon de signifier l'impossible à dire.

L'autre témoignage nous vient de Felicity, que Ryan décrit comme l'amour de sa vie. Elle nous apprend que Ryan a toujours été instable et fragile sur le plan émotionnel. Elle raconte que le père de Ryan était un homme violent; elle raconte également que Ryan a perdu son frère dans des circonstances tragiques, quand il était jeune, et que cela l'a beaucoup affecté. Pendant que Felicity parle, le visage de Ryan est figé. Or, tout de suite après que Felicity a dit combien Ryan avait été troublé par les événements survenus dans sa jeunesse, l'image se défige, mais seul l'œil de Ryan bouge : il se ferme, accompagné d'un bruit sourd, qui nous laisse entendre combien tous ces souvenirs sont lourds de sens, lourds à porter. Puis, très rapidement, Ryan amène la conversation ailleurs : il révèle à Felicity qu'il regrette de n'avoir pas eu d'enfant avec elle. Le coq-à-l'âne semble ici jouer le même rôle que le silence dans l'exemple précédent : il masque la souffrance, l'évacue complètement.

De ces exemples se dégagent deux figures constitutives de l'espace figural de la souffrance. Dans un premier temps, la façon dont le film est construit nous incite à rapprocher les silences et les non-dits du discours non seulement des trous creusés dans les corps et les visages des personnages, mais également des manques évoqués dans l'histoire personnelle de Ryan, notamment ce vide laissé, dans son existence, par l'incapacité de créer — Ryan parle d'ailleurs de l'interruption

de ses activités créatrices comme d'un long silence. Quand on considère, au surplus, la récurrence du motif de la chute, ce néant dans lequel sont happés tour à tour Chris et Ryan, il y a tout lieu de dire que la figure du vide est l'une des figures importantes du film. Dans un second temps, le procédé du coq-à-l'âne, en tant qu'il masque autre chose, brouille la piste engagée par une idée principale, semble se donner de la même façon que ces lieux et ces corps à moitié effacés, brouillés, que présente le film à différents moments. Comme si, sous le régime de la figure de la disparition, l'effacement du discours, tout comme la quasi-dématérialisation des corps, pouvait enrayer momentanément la souffrance. Comme si, en effaçant le lieu, un ailleurs plus apaisant pouvait apparaître.

Mais parler des figures du vide et de la disparition, dans *Ryan*, ne peut se faire sans considérer une autre figure, celle de la mort, qui ne devient saillante que vers la fin du film et qui a elle-même pour corollaire une autre figure, celle de l'échec. Il a déjà été fait mention de cette scène où Ryan se met en colère à la suite d'une suggestion de Chris. Une fois l'explosion de colère passée, on entend la voix de Chris, en focalisation interne, qui se demande pourquoi il a fait part à Ryan de son désir de le voir renoncer à sa consommation d'alcool et recommencer à créer. On voit Chris lever les yeux vers Ryan : de son point de vue, Ryan nous apparaît sous la forme d'un squelette. La voix de Chris, encore en focalisation interne, dit : « Je te regarde et je vois plein de choses de ma mère.⁴ » Une série de photos de Barbara, mère de Chris, défilent alors; plusieurs voix s'entrechoquent pour dire ce qui est arrivé à Barbara : son

⁴ Citation tirée des sous-titres français du film. En anglais, Chris dit : « I look at you and I see a lot of things about my mother. »

alcoolisme, son échec personnel, ses peurs, sa colère, sa mort. Un fondu enchaîné nous fait ensuite passer de l'œil de Barbara à l'orbite du squelette de Ryan. Dans le plan suivant, Chris se trouve de nouveau devant le squelette de Ryan. Sa voix, toujours en focalisation interne, dit : « Je vois bien comme elle a baissé et je vois comment tu en es arrivé là.⁵ » Cette révélation ne fait que confirmer ce dont nous avons été témoins tout au long du film : Ryan prend, pour Chris, figure de l'échec, figure de la mort. Il met Chris en contact tout à la fois avec sa propre peur — celle de l'échec — et sa propre douleur, associée à l'échec personnel de sa mère qui s'est soldé, comme on l'apprend, par sa mort. Suivant cette lecture, on réalise à rebours que la mort est partout présente dans *Ryan*, à commencer par les blessures qui marquent les corps et qui ne sont pas autre chose que le signe d'une disparition à venir, ou plutôt d'une disparition en train d'advenir et qui creuse sa place, à même la chair, instant après instant. Quant à la figure de l'échec, intrinsèquement liée, par son caractère mortifère, à la figure de la mort, elle est aussi lisible à travers les autres figures dont il a été question : régissant les motifs de la blessure et de l'attaque, elle pousse à la chute, elle invite au vide, elle incite à la disparition. Mais on peut difficilement considérer chacune de ces figures séparément. Elles forment plutôt un entrelacs, un réseau duquel elles sont inextricables; elles ne peuvent être saisies autrement que dans leur totalité, c'est-à-dire, dans ce cas-ci, l'espace figural de la souffrance.

Le figural, écrit Olivier Schefer, « *fait sens sans faire histoire* : quelque chose est à voir et à comprendre qui ne peut

⁵ Citation tirée des sous-titres français du film. En anglais, Chris dit : « I see the way that she went downhill and I see the way that you've come to this point. »

se dire mais seulement se montrer » (1999, p. 916). Dans *Ryan*, la souffrance n'est jamais nommée en tant que telle, mais certains motifs, tels ceux de la blessure, de l'agression et de la chute, nous la font reconnaître. Cependant, les figures principales du film, c'est-à-dire celles du vide, de la disparition, de l'échec et de la mort, se livrant dans un mouvement continu, dans un entrechoquement perpétuel, ne nous permettent, à aucun moment, de dire : « voici de la souffrance ». Pour reprendre les propos de François Aubral, la figure — et, par extension, l'espace figural — « ne se limite [pas] à une simple extériorité révélant et constituant la forme des choses, leur dehors, mais prend la dimension de l'intériorité, du dedans » (1999, p. 199). Qui plus est, la figure, selon Michel Guérin, est « irréductible au percept comme au concept » (1990, p. 13). Par conséquent, la souffrance, ni directement perceptible, ni même pensable, ne peut être que ressentie. Ce n'est donc pas du dehors qu'elle surgit : elle nous empoigne de l'intérieur, à la condition, toutefois, que nous acceptions d'être touchés, émus par elle.

Et comme l'espace figural est un espace de relation, son existence repose sur une autre condition : il faut, préalablement, que la démarche de l'artiste ait été traversée par le désir de toucher, d'émouvoir. On pourrait dire qu'il s'agit là d'un terrain quelque peu glissant. Or, parler du désir de toucher, d'émouvoir qui traverse une œuvre, ce n'est pas présumer de l'intention de l'artiste ou du « message » qu'il cherche à livrer, mais plutôt être attentif aux traces de son investissement affectif dans l'œuvre même. Dans *Ryan*, ce désir est sensible, ne serait-ce que dans cette séquence adressée aux spectateurs, au tout début du film : sous prétexte de nous fournir quelques explications, Chris Landreth nous ouvre alors,

tout simplement, l'espace figural de son film. C'est donc à la fois une attention et une invitation ; il ne nous reste plus qu'à y répondre, c'est-à-dire consentir — ou non — à être fasciné par cet espace figural dont nous entrevoyons déjà les motifs et les figures. Et si jamais nous hésitions à y répondre, il se pourrait bien que ce soit par la suite l'investissement affectif du cinéaste qui nous y gagne, investissement tel qu'il transparait dans la façon même dont Chris regarde Ryan : à travers le jeu des champs/contre-champs, sa sollicitude, son empathie, en même temps qu'elles s'adressent à Ryan, s'adressent à nous et empreignent notre propre regard.

L'expérience figurale

Trop souvent, nous avons tendance à occulter la « communauté » (Audi, 2003, p. 170) qui existe entre l'artiste et l'amateur d'art (lecteur, spectateur, visiteur) pour ne considérer que le phénomène de la création ou, à l'inverse, (le plus souvent) le phénomène de la réception. Comprendre l'expérience figurale ne peut être possible si l'on maintient ce clivage entre les pratiques; une telle perspective implique nécessairement d'imaginer, à l'instar du philosophe Michel Henry, que « celui qui regarde une forme éprouve le même pathos que celui qui l'a conçue » (Audi, 2003 : 170). Devant *Ryan*, ce que nous voyons nous fait mal.

L'espace figural n'est pas, on l'aura compris, l'espace où se déploient les formes, l'espace où elles se détachent du fond pour s'offrir à notre vue. Espace de relation, espace de rencontre, l'espace figural est le lieu d'un partage (sans objet), d'un dialogue (muet), lieu où l'on répond silencieusement à une

parole lancée sans espoir de réponse. Selon François Aubral et Dominique Chateau, il faut envisager toute figure comme un « fort activateur de pensée et de création » (1999, p. 3). Au contact d'une œuvre, ce n'est donc pas ce que le récit relate ou ce que la forme montre qui compte, mais bien ce que nous avons à dire à propos de ce qui émerge de ce récit ou de cette forme. La figure fait éprouver et, conséquemment, elle fait dire, elle fait écrire. L'expérience figurale, au delà de la réception d'une œuvre, est donc une expérience de création au sens où l'entend Heidegger : « être réceptif à l'art, c'est revivre l'expérience du créer » (Audi, 2003, p. 74).

Le fil que j'ai suivi jusqu'à présent, je me rends compte que je n'ai pas fait que le laisser se dévider, je l'ai tissé, je l'ai laissé prendre forme, devenir autre chose qu'un fil. Toute lecture est ainsi faite, trame singulière, à laquelle je peux seule, en tant que lectrice, donner une épaisseur, un motif. Cette trame est nécessairement celle d'un ouvrage incomplet, car chercher à comprendre les images par l'entremise d'une analyse figurale, c'est en accepter le mouvement même, accepter que subsiste toujours en chaque œuvre et en son entour une part d'absence et qu'il n'y ait pas de mots pour combler le néant qui l'entourne et qui, parfois, l'envahit. La saisie des figures qui traversent une œuvre serait ainsi toujours partielle (et partiale). Barthes, dans *Le Plaisir du texte*, rappelle que « nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture » (1973, p. 20). Peut-être en va-t-il de même devant un film, peut-être ne voyons-nous pas tout avec la même intensité de regard. C'est sans doute pourquoi certaines figures nous fascinent tandis que d'autres nous aveuglent, et que d'autres encore passent sous nos yeux inaperçues. Mais il importe surtout de retenir que, lorsque les figures fascinent,

l'envoûtement qu'elles exercent ne nous pétrifie pas. Au contraire, il nous mobilise : les figures ne nous font pas seulement éprouver leur séduction, elles nous donnent envie, à notre tour, de la *faire* éprouver.

Bibliographie

- AUBRAL, François et Dominique Chateau (dir.). (1999), *Figure, Figural*, Paris, L'Harmattan.
- AUDI, Paul. (2003), *L'«Ivresse de l'art : Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche : biblio essais ».
- BARTHES, Roland. (1973), *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
- DELEUZE, Gilles. (1981), *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».
- FOUCAULT, Michel. (2009 [1966]), « Le Corps Utopique », dans *Le Corps Utopique, suivi de Les Hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éditions Lignes, p. 9-20.
- GUÉRIN, Michel. (1986), « La figure de l'œuvre », dans *Qu'est-ce qu'une œuvre?*, Arles, Actes Sud, p. 112-143.
- GUÉRIN, Michel. (1990), « Idée d'une figurologie », dans *La Terreur et la pitié, 1- La terreur*, Arles, Actes Sud, p. 11-42.
- LANDRETH, Chris. (2004), [Ryan](#), 13 minutes 57 secondes, son, couleur, v.o., s.t.f.

SCHEFER, Olivier (1999). « [Qu'est-ce que le figural?](#) », *Critique*, n° 630, novembre, p. 912-925.

Résumé

Je me propose, dans cet article, de suivre le fil ténu — mais tenace — qui relie, dans une œuvre, les figures les unes aux autres. L'œuvre que j'entends parcourir de cette façon est le court métrage *Ryan*, de Chris Landreth : j'y cheminerai en passant d'un motif à l'autre (la blessure et l'agression), d'une figure à l'autre (figures du vide, de la disparition, de l'échec et de la mort), pour m'arrêter, enfin, sur ce que j'appelle l'espace figural de la souffrance : espace intersubjectif où la souffrance, ni directement perceptible, ni même pensable, ne peut être qu'éprouvée.

Abstract

In this paper, my purpose is to follow the fine but strong thread that links, in an artwork, figures together. The artwork I will explore in that way is a short film from Chris Landreth, *Ryan*. From a pattern to another (injury and aggression), from a figure to another (figures of emptiness, disappearance, failure and death), my analysis will finally end on what I call a “figural space of suffering”: intersubjective space where suffering, neither perceptible to us, nor thinkable, may only be felt.

Les personnages *kawaii* et *moé* : Figures ou figurines ?

Valérie Cools
Université Concordia

Les mangas et dessins animés japonais constituent un courant populaire de masse, aussi bien au Japon que dans de nombreux pays occidentaux : il s'agit d'un flot culturel volumineux, identifiable et s'adressant à un large public. Comme pour tout phénomène de masse, la question de la relation intime entre le lecteur ou le spectateur et l'œuvre se pose : quand un aussi grand nombre d'œuvres partagent des traits communs, sont régies par des codes similaires et font appel au lecteur de manières apparemment semblables, qu'advient-il de la possibilité pour le lecteur de se sentir touché, attiré, fasciné par une œuvre, un personnage, une figure unique ? Y a-t-il une place pour

l'envoûtement à l'intérieur de la culture otaku¹, c'est-à-dire pour une relation intime et potentiellement transcendante entre l'œuvre et le sujet? Telle est la question que cet article examinera. En partant des jeux de regards présents dans les mangas et animés, j'explorerai la possibilité de l'existence de figures envoûtantes à l'intérieur de ces ouvrages, ce qui constituera une première manière d'aborder la question de l'esthétique collective dans le cadre d'une culture de masse. Dans un deuxième temps, je me concentrerai sur deux esthétiques particulières, liées mais distinctes, et très présentes dans le paysage otaku actuel, le *kawaii* et le *moé*, ce qui permettra de préciser la problématique. Pour terminer, je montrerai comment le collectif peut, d'une manière bien précise, participer de l'envoûtement, non pas par le biais de personnages-figures individuels et distincts, mais par le biais d'une méta-figure évasive et impossible. Cet article prendra certes en compte le contexte économique de la production du *kawaii* et du *moé* ainsi que leurs portées commerciales évidentes, car il serait difficile de mettre ces dernières entièrement de côté. Cependant, je me préoccuperai principalement des réactions que ces esthétiques cherchent à susciter auprès du lecteur/spectateur et sur la relation qui peut s'établir lors du processus de réception.

La place du regard

Lorsqu'un lecteur ouvre un manga pour la première fois ou qu'un spectateur visionne son premier animé japonais, il n'est

¹ Dans son premier sens, le terme otaku désigne des fans de mangas, d'animés et de jeux vidéo dont l'intérêt est poussé jusqu'à l'obsession et au dysfonctionnement social. Cependant, on peut considérer que la culture otaku, c'est-à-dire celle véhiculée par les mangas, les animés, les jeux vidéo et leurs produits dérivés, est également consommée par des fans plus modérés.

pas rare qu'une de ses premières remarques concerne les yeux des personnages, qui le surprennent par leur grand diamètre et leur forme arrondie. Beaucoup se demandent pourquoi ces personnages, même lorsqu'ils sont explicitement d'origine japonaise, possèdent des yeux ronds et démesurément grands, forme que l'on associe plutôt à la physiologie occidentale. Cependant, ces yeux ne sont pas agrandis dans le but d'« occidentaliser » les personnages (contrairement à ce que certains présument), mais sont plutôt magnifiés dans un but expressif : comme l'explique Frederik Schodt, les yeux sont les premiers à manifester les émotions et les sentiments (1983, p. 92). Le fait d'attirer l'attention sur eux en les agrandissant permet ainsi de souligner la dimension affective en la mettant au premier plan (Schodt, 1996, p. 61).

Les mangas n'ont certes pas l'exclusivité de la pratique d'agrandir les yeux, qui est en réalité assez commune dans l'art de la BD et des dessins animés en général : à l'origine, Tezuka Osamu² (1928-1989), le mangaka³ qui fixa une grande partie des conventions encore en vigueur dans les mangas aujourd'hui, s'est d'ailleurs inspiré des dessins animés américains sur plusieurs plans, dont celui de la représentation des yeux (Davis et *al.*, 2010, p. 284). Cependant, il est certain que les personnages de mangas et d'animés exploitent à un tout autre niveau l'art de « faire de l'œil » au lecteur ou spectateur. Non seulement leurs yeux sont sur-dimensionnés, mais leur physiologie est réarrangée afin de souligner encore davantage ces derniers :

² Les noms japonais sont inscrits dans l'ordre japonais, avec le patronyme en première position.

³ Dessinateur et auteur de mangas.

Les visages minimalistes du *shōnen* et du *shōjo* manga^[4] ont été conçus afin de faciliter au maximum l'expression graphique des sentiments et des émotions inscrits dans leurs immenses yeux ronds. Ils sont triangulaires pour que ces yeux puissent y trouver leur place, blancs et lisses comme un écran de cinéma. (Bouissou, 2010, p. 158)

De plus, les détails des yeux eux-mêmes et leurs caractéristiques renforcent encore le phénomène. Plus que le diamètre du globe oculaire, c'est celui de l'iris et de la pupille qui attire l'attention ainsi que le jeu de reflets et la courbe des paupières : ainsi naît le regard. Les mangaka parviennent à faire passer beaucoup d'informations relatives à un personnage donné simplement par le design de son œil. Si l'on compare les visages appartenant aux personnages d'une même série — la série manga *Emma* (2006-2008⁵) de Mori Kaoru constitue un exemple particulièrement éloquent à cet égard —, on peut voir qu'un œil grand ouvert, aux contours arqués, possédant un large iris et un grand reflet donne une impression d'ouverture, de naïveté, et de vulnérabilité. À l'inverse, un iris et un reflet plus réduits ainsi qu'un contour plus droit contribuent à fermer le personnage, à rendre moins accessibles ses pensées, voire à suggérer une certaine froideur. Ou encore, un regard dessiné avec des traits moins nets, plus brouillés, signifie la rêverie, montre que le personnage s'égaré à l'intérieur de lui-même. L'esthétique du dessin des animés est sensiblement similaire à celui des mangas, car ces derniers sont souvent adaptés et portés au petit écran sous forme d'animation; il s'ensuit que les particularités oculaires mentionnées à l'instant

⁴ Également orthographiés *shōnen* et *shōjo*, ces deux termes désignent des genres populaires de mangas, respectivement destinés aux garçons et filles adolescents.

⁵ Dans le présent article, les dates de parution de mangas se réfèrent à la première publication dans des périodiques japonais.

s'appliquent également aux animés, bien qu'il ne soit pas rare que certaines nuances graphiques soient perdues ou légèrement altérées⁶. Mon but ici n'est certes pas de dresser un catalogue des différents schémas oculaires ni de mener une analyse sémiotique des yeux dessinés, mais de souligner, en guise d'ouverture, l'importance expressive de chaque élément oculaire.

Ainsi, nous lisons dans les yeux des personnages et c'est par leur biais que nous pensons pouvoir pénétrer les pensées, découvrir l'âme des êtres de papier ou de celluloïd : leurs yeux nous attirent, nous y plongeons, et pour peu que la contemplation se prolonge, elle conduirait à la fascination, à l'envoûtement. Peu importe que nous ne soyons pas toujours la cible officielle de ce regard, notamment lorsque celui-ci est porté sur un autre personnage, nous pouvons toujours les contempler. Mais le regard des personnages s'adresse-t-il jamais réellement à nous? Y trouvons-nous vraiment matière à nous envoûter? Pour le penseur japonais Azuma Hiroki, la réponse serait plutôt non.

Cette conclusion est le résultat d'une réflexion que je me permettrai de résumer rapidement, d'autant que le présent article s'appuie beaucoup sur les travaux de ce penseur (Azuma,

⁶ Certes, les deux supports (manga et animé) ne sont pas équivalents, chacun disposant de son propre arsenal de techniques et d'outils, par exemple la mise en page expressive pour le manga, le son et le mouvement pour l'animé. De plus, dans les cas très fréquents où un manga est adapté en animé (et vice versa), il est certain que le processus d'adaptation affecte la manière dont le contenu est livré, même lorsque les faits narratifs sont fidèlement relatés. Les nuances qui s'ensuivent seront explorées plus en détail lorsque seront abordés le *kawaii* et le *moé*. Néanmoins, on constate une certaine continuité esthétique d'une version à l'autre, notamment en ce qui concerne les représentations des yeux, même si, comme il est mentionné dans le texte, de légères différences peuvent s'incruster.

2000). Azuma puise dans la pensée de Lacan pour affirmer que le sujet ne peut devenir un être complet et social que lorsqu'il reconnaît le regard de l'autre, lorsqu'il renonce au sentiment original d'omnipotence pour se reconnaître lui-même comme objet du regard coexistant avec d'autres sujets. Ce phénomène, base de la castration lacanienne, constitue un stade du développement de tous les individus. Or, pour Lacan, ce processus affecte également notre relation avec les représentations visuelles, nous faisant passer du monde des images à celui des symboles, qui sont chargés d'idéologies et de significations pré-existantes. Ainsi, la reconnaissance du regard d'autrui ne se déroule pas uniquement lorsque nous identifions le regard d'un autre sujet, mais aussi celui d'un être représenté sur un tableau. Plus concrètement, la castration est entraînée par tout tableau ou toute image qui joue sur la perspective afin de créer un point de fuite et de situer le spectateur dans une position bien précise, de lui attribuer un point de vue fixe, ce qui peut être accompli notamment par le biais du regard des personnages représentés. Ces derniers, en nous regardant, nous établissent et nous définissent, et ce faisant, nous limitent. Il en découle que l'espace auquel ils appartiennent et dans lequel ils nous entraînent est, comme l'explique Thomas Lamarre dans son analyse de la pensée d'Azuma, un espace cartésien, clairement défini et structuré (Lamarre, 2009, p. 269).

Mais Azuma argumente que les animés japonais ne possèdent justement pas de point de fuite, que tout se déroule en surface. Il faut préciser que l'auteur écrit cela dans le cadre d'une analyse de l'œuvre de l'artiste visuel Murakami Takashi, particulièrement le mouvement Superflat fondé par celui-ci, mouvement qui s'inspire ostensiblement de la culture otaku et qui se définit entre autres par la mise en surface de tous les

éléments et par l'absence de perspective structurante (Murakami, 2000; Schimmel, 2008; Looser, 2006). De plus, la série de tableaux DOB, sur laquelle Azuma se penche, fait justement figurer une multitude d'yeux, peints dans le style des animés et des mangas. Mais ces yeux, pour Azuma, sont « ambigus » : ce ne sont pas des yeux, mais des signes représentant des yeux, qui n'appartiennent ni au monde des images ni à celui des symboles. Ainsi, toujours selon cet auteur, ce sont des yeux « spectraux » au sens de Derrida : ni morts ni vivants, mais seulement étrangement inquiétants. L'absence de perspective est évidente dans les œuvres de Murakami, mais elle constitue également une caractéristique des mangas et des animés japonais: Thomas Lamarre consacre en effet une grande partie de son dernier ouvrage à l'analyse de la « planéité » (*flatness* en anglais) des animés japonais. L'œuvre de Murakami évoque donc délibérément un procédé similaire à celui qui existe dans les animés, une absence de profondeur créée par la compression des différentes couches d'animation. Lamarre démontre ainsi que les animés, tout comme les œuvres de Murakami, encouragent un regard en zig-zag, qui parcourt la surface complexe de l'écran (Lamarre, 2009, p. 6-7 et 111).

On peut avancer, sans entrer dans une analyse longue et détaillée qui nous éloignerait trop de notre sujet, que cette affirmation concerne également les mangas, ce que Lamarre lui-même suggère. En effet, la majorité des vignettes de mangas sont caractérisées par une absence d'arrière-plans complexes, ce qui entraîne le plus souvent un manque de profondeur. Par ailleurs, il existe, dans les mangas populaires du moins, une certaine fragmentation du contenu, à plusieurs niveaux : par exemple, les corps des personnages sont souvent coupés, tranchés de manière insolite par les cadres; ou encore, des

changements brusques de points de vue interviennent ainsi que des mises en pages chamboulées par leur propre expressivité (Cools, 2011). Cela encourage le lecteur à considérer la page comme un tout plutôt que comme une série linéaire de vignettes, et ce, même si, dans les faits, le récit conserve sa linéarité (Lamarre, 2009, p. 288-289). Certes, il est rare qu'une page de bande dessinée autre que japonaise possède un point de fuite autour duquel s'organise toute la page; mais il est tout aussi rare que le dispersement visuel soit poussé dans une BD aussi loin que dans les mangas⁷. Ainsi, l'absence de perspective des animés et des mangas signifie une absence de point de vue fixe et donc, toujours selon Azuma (2000), équivaut à une impossibilité d'échange réel de regards. Les yeux des personnages regarderaient dans notre direction sans nous voir et sans nous situer, car ils n'existent qu'en surface.

Je pense néanmoins que cette affirmation serait à nuancer. En effet, comme le fait remarquer Lamarre, une absence de perspective n'équivaut pas toujours à une impossibilité de point de vue : elle peut tout aussi bien signifier une multiplication des points de vue possibles (Lamarre, 2009, p. 107-108). Le spectateur peut toujours choisir de prendre une position ou de jouer un rôle par rapport à l'image; le fait que ce

⁷ Il faut cependant être conscient qu'une certaine influence des mangas sur les bandes dessinées européennes et américaines semble se manifester depuis quelques années déjà, notamment en ce qui concerne la fragmentation et la tabularité des pages ou encore des éléments stylistiques : voir par exemple (Cools, 2011) la série *Scott Pilgrim* de Bryan Lee O'Malley (2004-2010) ou les albums de *Spirou et Fantasio* réalisés par Morvan et Manuera (2004-2008). Ainsi, les particularités comparatives du manga tendraient à s'effacer au fil du temps. Néanmoins, ce sont très vraisemblablement ces particularités, qui se ressentent nettement dans la première vague de mangas traduits, qui contribuèrent au succès des mangas dans les pays occidentaux au début des années 2000.

rôle ne lui soit pas imposé ne le condamne pas nécessairement au flottement et à l'anonymat. De même, les images de mangas et d'animés, même si elles ne nous déterminent pas comme le font les images possédant un point de fuite, peuvent néanmoins nous orienter. J'ajouterais que la « planéité » n'équivaut pas à l'absence d'intensités : les mangas et animés possèdent leurs propres codes et techniques pour faire ressortir certains éléments, scènes ou personnages. Arrière-plans expressifs, cadrages évocateurs, mise en page imbibée de sensibilité (Schodt, 1983, p. 89; Bouissou, 2010, p. 144-149) : tout cela contribue à faire ressortir un sens, à le suggérer sinon à l'imposer, et permet ainsi à un champ de profondeur de se greffer à la surface. Il s'ensuit que les yeux « spectraux », ambigus des personnages ne sont pas pour autant totalement vides, comme l'admet Azuma lui-même : ces yeux peuvent susciter de l'empathie. Leur ambiguïté ne les ferme pas totalement, car ils sont portés par leur contexte : pour peu que le lecteur-spectateur prenne l'initiative de s'y plonger, ces regards peuvent l'envelopper.

Il me semble, en effet, que les affirmations d'Azuma s'appliquent mieux à l'œuvre de Murakami, qui exploite sciemment les ambiguïtés et problématiques latentes de la culture populaire japonaise, qu'aux mangas et animés eux-mêmes. En effet, chez Murakami, les yeux sont volontairement quasi vides de sens, car ils sont retirés de tout contexte et constituent un motif, un signifiant dont la relation avec son signifié a été brouillée. Par exemple, chez Murakami, les yeux peuvent se trouver multipliés jusqu'à l'excès, jusqu'au grotesque (*The Castle of Tin Tin*, 1998), parfois même jusqu'à l'abstrait (*Superflat Jellyfish Eyes 1 & 2*, 2005), tout comme son personnage fétiche, DOB, dont les clones et les déformations

pullulent. Il n'y a plus de personnage ni de regard, uniquement des formes qui évoquent une réalité fictive tout en s'en détachant.

De plus, ce sont la répétition, la sérialisation qui contribuent aussi à empêcher l'envoûtement par le regard chez Murakami : lorsque notre attention est attirée par le fait que l'objet de notre fascination est loin d'être unique, il est certainement plus difficile de se laisser séduire ou fasciné (mais pas impossible, comme nous le verrons plus loin). Lorsque nous nous retrouvons face à une série d'yeux ambigus, il est difficile de se laisser croire qu'il existe un personnage bien défini, une âme unique derrière ces pupilles. Comme l'écrit Bertrand Gervais, la figure ne peut exister que lorsqu'elle est appropriée par le lecteur ou, le cas échéant, par le spectateur : son l'existence nécessite que le sujet s'ouvre à elle, entre en relation avec elle (2007, p. 34-35). Ici, la relation est compromise, et l'envoûtement avec.

Il est donc nécessaire de distinguer l'œuvre de Murakami de la culture otaku dont elle s'inspire. En effet, il faut garder à l'esprit que, dans le cas des mangas et des animés, le lecteur-spectateur croise ces regards dans le cadre de récits bien spécifiques, à l'intérieur d'univers qui ont été développés et mis au point en détail. Si les yeux de Murakami sont décontextualisés au point d'en devenir quasi abstraits, ceux des personnages de séries appartiennent à des êtres fictifs, donc intégrés dans un récit, avec tout ce que cela implique : l'équivalence entre les deux types d'yeux ne peut donc pas se faire directement.

Et pourtant, malgré tout, force est de constater que la multiplication et la sérialisation des yeux chez Murakami sont

bien fondées sur un phénomène similaire qui s'opère à l'intérieur de la culture otaku : la multiplication de personnages dont l'apparence finit par importer plus que l'histoire et l'univers diégétique censés les porter. En effet, si les yeux des personnages constituent un chemin vers leurs pensées, leur design conventionnel les sérialise au risque de leur faire perdre leur identité et, donc, leur possibilité d'accéder au stade de figure. Ces mêmes yeux, lorsqu'ils sont associés à d'autres éléments visuels, participent également à accroître la portée d'une esthétique encore plus conventionnelle. Cette esthétique, le *kawaii* et le *moé* en constituent les exemples principaux, qui problématissent davantage la relation entre l'envoûtement et la culture otaku.

Kawaii et moé

On peut définir le *kawaii* comme un style esthétique que l'on pourrait traduire par « mignon », « adorable », voire « mièvre », selon les points de vue. Le terme lui-même serait une abréviation du langage courant du mot *kawaisa*, signifiant « doux » ou « gentil » (Pellitteri, 2010, p. 178). D'un commun accord, la figure emblématique du *kawaii* serait Hello Kitty, la petite chatte blanche anthropomorphe lancée par Sanrio en 1974 (Allison, 2006, p. 16); les petites créatures de la franchise multimédia *Pokémon*, l'un des succès internationaux de la culture populaire japonaise qui fit couler le plus d'encre, constituent un exemple plus contemporain. Mais l'adjectif *kawaii* se voit aussi souvent attribué à des personnages humains ou humanoïdes. Pour Marco Pellitteri (2010, p. 186), la créature *kawaii* (humaine ou non) se caractérise par des courbes douces, des couleurs pastel et une apparence juvénile, voire infantile. C'est donc en partie le physique qui détermine le degré de *kawaii* : de grands yeux, toujours, évoquant

l'innocence par-dessus tout, et un corps et des vêtements plus enfantins que sexy⁸. Le comportement y contribue aussi : une bonne humeur quasi perpétuelle, beaucoup de naïveté, une certaine transparence aussi bien dans la joie que dans la tristesse. De ce fait, les personnages kawaii éveillent chez le spectateur l'envie de les protéger et de les cajoler.

La série manga *Fruits Basket* (1999-2006) de Takaya Natsuki fait figurer plusieurs entités *kawaii*, particulièrement les personnages de Momiji et Kisa. Le premier, en effet, est un adolescent au physique de gamin et au caractère enjoué et affectueux, de surcroît souvent habillé de manière coquette (dans le chapitre 19 du quatrième tome, il insiste même pour porter au lycée un uniforme de fille, sous prétexte que cela lui va bien), tandis que Kisa est une jolie petite fille d'une grande douceur, qui souffre d'être persécutée par ses camarades de classe; les deux personnages suscitent ainsi l'attendrissement du lecteur, par leur pureté de caractère et leur vulnérabilité physique et/ou psychologique. De même, la petite Shinobu, dans le manga *Love Hina* (1998-2001) d'Akamatsu Ken, avec son caractère timide et ses larmes faciles, mérite elle aussi cet adjectif (bien qu'elle puisse également mériter celui de *moé*, comme on le verra). On trouve une illustration particulièrement éloquent du phénomène *kawaii* dans la série animée *Paranoia Agent* (2003) de Satoshi Kon. Le récit de cette dernière est trop complexe pour être résumé ici, mais on y trouve une création *kawaii* qui occupe une place importante dans la série : Maromi, un petit chien en peluche rose, qui, dans le récit, est la dernière coqueluche des Tokyoïtes. Dans le premier épisode de la série,

⁸ La coexistence du juvénile et du désirable existe certes dans la culture otaku, ce qui soulève nombre de controverses qui dépassent le cadre de cet article. Voir à ce sujet Galbraith (2011).

on entend différentes personnes expliquer que le fait d'avoir toute la journée cette peluche sur elles les rassure, les aide à ne plus penser à leurs soucis. En d'autres termes, Maromi est la définition même de l'objet transitionnel sur lequel écrit Winnicott, un objet dont le but est de soulager « la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et du dehors » en formant une « aire intermédiaire d'expérience, qui n'est pas contestée », donc en se plaçant entre le monde et le sujet (Winnicott, 1975, p. 47).

Il est plus difficile de proposer des exemples concrets de *moé*. En effet, on pourrait dire qu'il s'agit d'un concept plutôt que d'un style ou d'un genre. Plus exactement, Patrick Galbraith précise que le terme *moé* se réfère à la réaction suscitée par un personnage plutôt qu'au personnage lui-même. Tout comme le *kawaii*, il s'agit d'un mot du langage courant, issu du verbe japonais *moeru*, qui signifie « s'enflammer », mais c'est également l'homonyme d'un verbe signifiant « bourgeonner » (Galbraith 2009); la première et principale acception sous-entendrait qu'une réaction *moé* chez un lecteur ou un spectateur serait passionnée et trempée d'affect. En effet, dans sa définition la plus générale, le *moé* consiste en une réaction affective intense (sexuelle ou non) par rapport à un personnage fictif. Cependant, Galbraith reconnaît que certains personnages ou aspects de personnages sont plus susceptibles de susciter une réaction *moé*. Par ailleurs, dans le langage quotidien, le mot est souvent employé pour qualifier les personnages eux-mêmes. Cela dit, les caractéristiques *moé* demeurent subjectives et difficiles à énumérer de manière exhaustive. On peut, de ce point de vue, les comparer aux fétichismes et, en effet, dans de nombreux cas, les deux termes semblent se confondre. Néanmoins, nous verrons que le *moé* demeure une forme

particulière de fétichisme, de surcroît bien ancrée dans la culture otaku et dans le processus de consommation de cette dernière.

Pour certains, les personnages *moé* sont des personnages exclusivement féminins, au physique enfantin (ou au seuil de la puberté, « bourgeonnants », donc), créés pour maintenir un équilibre entre la pureté et la suggestion sexuelle; ce type de *moé* serait conçu pour inciter le lecteur-spectateur masculin à simultanément désirer et vouloir protéger la fille sur la page ou à l'écran (*ibid.*; Thompson, 2009). Cela constitue sans doute la définition du *moé* la plus répandue dans l'imaginaire de la culture otaku. Il faut d'ailleurs noter que les caractéristiques de ce type de *moé* sont assez proches du *kawaii* : juvénilité, fragilité et douceur (bien que parfois masquée) sont présentes dans les deux cas. Les deux esthétiques ne sont certes pas identiques : les réactions dites *moé* sont potentiellement, voire souvent teintées de désir sexuel, et sont à la fois plus intenses et plus complexes. Comme le démontre Galbraith, le *moé* est fondé sur le désir du potentiel virtuel, désir d'un personnage que l'on reconnaît comme bi-dimensionnel, donc irréel (Galbraith, 2009); il s'agit donc d'une réaction qui apparaît comme plus compliquée et auto-réflexive que le *kawaii*, qui consiste à se rassurer par le biais d'objets mignons. Cependant, *kawaii* et *moé* demeurent historiquement et esthétiquement liés, comme si le dernier était une complexification du premier.

En tant que courant esthétique, le *kawaii*, comme le montre Sharon Kinsella (1995), s'est manifesté bien au-delà des mangas et des animés dans les années 1980, touchant des aspects de la vie quotidienne tels que la nourriture, les vêtements et même les canons de la beauté humaine. Ainsi, s'il

demeure vrai que le *kawaii* est toujours très présent dans les mangas et les animés et qu'il continue de jouer un rôle dans l'attrait de ces derniers, cette esthétique a toujours été plus générale que la culture otaku; d'une manière similaire, le *moé*, bien qu'il puise son origine dans les mangas, les animés et les jeux vidéo, devient lui aussi plus répandu, comme nous le verrons plus loin. S'il est vrai que les deux esthétiques divergent quant au genre de réaction recherché, elles se recoupent néanmoins sur plusieurs points; de ce fait, on peut constater qu'un glissement peut s'opérer de l'un à l'autre et qu'au final, la différence est déterminée par le spectateur. En effet, étant donné que le *moé* demeure avant tout subjectif, un personnage *kawaii* peut facilement être détourné, ce qui complique la tâche de cerner le *moé* en tant que genre. De fait, certaines séries, telles que *Love Hina* ou encore *Sailor Moon* de Takeuchi Naoko (1991-1997), peuvent être qualifiées de *moé* avant l'heure, car elles mettent en scène des personnages correspondant aux critères mentionnés plus haut, mais sont parues bien avant que le terme ne soit entré dans le lexique courant. Quant aux œuvres contemporaines, il existe certes des séries qui semblent expressément créées pour susciter une réaction *moé*, telles que le manga *K-On!* (2001-2010) de Kakifly, qui se caractérise par une absence relative de contexte narratif, ce qui permet de mettre encore plus en valeur ses jeunes héroïnes. Mais on trouve également des séries possédant des intrigues plus complexes et des thèmes plus profonds, mais dont les protagonistes deviennent l'objet de réactions *moé* malgré tout, telles que *Gunslinger Girl* (2002-2011) de Aida Yu. On voit donc que le *moé* s'insère dans le mainstream de manière parfois insidieuse, sans que l'on puisse clairement

déclarer que telle série est totalement *moé* et que telle autre ne l'est pas du tout.

Ainsi, même en s'en tenant à la définition limitée du *moé* comme l'amour des jeunes filles fragiles, la délimitation du phénomène demeure difficile. Mais contrairement à l'opinion populaire, le *moé* ne se limite pas à ce phénomène précis de fétichisme lolitesque. Pour commencer, Galbraith montre bien que les femmes peuvent éprouver des réactions *moé* pour des personnages masculins. Souvent, ces réactions naissent autour de personnages d'œuvres *yaoi*, mettant en scène des jeunes hommes androgynes dans des situations homosexuelles. Ici, les personnages sont classés par genre : cruel, passif, narcissique, etc., et c'est de la dynamique entre les personnages que surgit le *moé* (Galbraith, 2009). Cette idée de classification nous ramène à Azuma, pour qui le *moé* est en réalité issu d'un système qui consiste en ce qu'il appelle des « éléments d'attraction ». En effet, Azuma se penche sur la culture otaku et y voit une manifestation extrême de la postmodernité japonaise⁹. Selon l'auteur, ce ne sont pas uniquement les grands récits qui se sont effondrés lors de la postmodernité, mais aussi les personnages. Plus exactement, les otakus ne se passionneraient plus pour les récits en images, mais plutôt pour les personnages; cependant, ils n'apprécient pas ces derniers dans leur intégralité, mais les décomposent plutôt en éléments-attracteurs, dans lesquels Azuma semble situer le vrai moteur du *moé* (2008, p. 62-80). Ces éléments peuvent être de natures très différentes : il peut s'agir d'accessoires (des oreilles de chats, des lunettes) tout comme de types de personnalités (par exemple la *tsundere*,

⁹ Ses observations ne se limitent pas exclusivement aux otakus : on peut en effet considérer que ces derniers se comportent comme tout fan en général, simplement à un degré plus extrême.

personnage féminin qui commence par être très agressive avant de faire preuve de douceur). On retrouve ici le lien avec le fétichisme, bien qu'il faille rappeler que le *moé* n'est pas foncièrement et uniquement sexuel, mais fortement relié à l'affect et aux émotions. Cependant, malgré la dimension très personnelle de cette relation particulière aux personnages, il faut garder à l'esprit que les éléments relèvent en grande partie de codes et de conventions collectives, et non pas intimes. Ces éléments constituent ainsi une « base de données », pour reprendre le terme d'Azuma, un réservoir d'images collectif dans lequel piochent aussi bien les créateurs que les consommateurs.

Le phénomène *moé* et ses particularités sont illustrés dans la série manga *Genshiken* de Shimoku Kio. Cette série tourne autour d'un groupe d'otakus étudiants, qui ont formé une association, le Genshiken (la Société pour l'étude de la culture visuelle moderne). Leur obsession vis-à-vis des mangas, des animés et des jeux vidéo (obsession qu'ils assument complètement) les empêche pour la plupart d'avoir une vie sociale et romantique normale. Dans une scène du premier tome (p. 88), on les voit se livrer précisément au type de déconstruction qu'Azuma décrit. Un personnage assemble une figurine de jeune fille et l'analyse par rapport aux normes et critères qu'il reconnaît en tant qu'otaku : il la met dans la catégorie des filles accessibles et ordinaires (la « fille d'à côté »), tout en reconnaissant qu'elle possède aussi des attributs du type « petite sœur ». On voit, dans cette méta-analyse des mangas et des animés, comment les personnages fictifs sont classés par types, et que ces catégories sont entre autres déterminées par les accessoires et les éléments de personnalité. Cela dit, si ce passage se concentre plus sur les aspects

physiques et sexuellement suggestifs du personnage, plusieurs autres scènes s'attardent sur l'importance de la réaction émotive et affective qu'un bon personnage *moé* doit susciter.

Le *kawaii* et le *moé* sont donc, au bout du compte, deux courants assez différents, mais qui posent le même problème par rapport à l'envoûtement : tous deux sont créés expressément pour attirer le lecteur/spectateur et pour susciter des réactions bien précises. De ce fait, les personnages relevant de l'une ou de l'autre de ces esthétiques peuvent être à juste titre considérés comme de purs produits commerciaux, même lorsqu'ils font à l'origine partie d'un univers narratif. En effet, rien de plus facile que de séparer un personnage de son univers et de capitaliser dessus, de le décliner en posters, cartes, jeux, figurines et autres dérivés, tous plus profitables les uns que les autres, particulièrement lorsque le personnage possède des traits que l'on peut identifier et catégoriser aisément. Libéré du carcan que constitue le récit, le personnage est libre de prendre de multiples formes, de changer d'accessoires, de poses, d'attitudes, donc d'être consommé et re-consommé à souhait. D'ailleurs, le *moé* semble à présent se retrouver bien au-delà de la culture otaku : des sociétés d'électroniques (telles Sony), d'alimentation, et même le métro de Tokyo se sont mis à afficher des mascottes *moé* (dans le sens le plus répandu du terme), tout comme le *kawaii* s'était inséré dans différents domaines dans les années 1980 ; seulement, au lieu de petits animaux mignons, ce sont des jeunes filles typées (ou des garçons, dans le cas d'une ligne de métro en particulier) qui sont représentés¹⁰. On voit donc que le *moé* fait bel et bien

¹⁰ Voir : <http://www.animenewsnetwork.com/interest/2011-12-22/kyoto-subway-creates-moe-character-to-boost-ridership>

partie de la culture populaire de masse et ne concerne pas seulement un groupe minoritaire d'otakus. On pourrait argumenter que des réactions *moé* ont toujours existé chez les otakus, mais la naissance de ce terme et sa prolifération ont cimenté ses codifications et accéléré la production d'images correspondant à l'esthétique reliée à ces réactions, la menant au-delà de sa sphère d'origine. Cependant, au sein de la culture otaku, la déclinaison n'est pas exclusivement contrôlée par les créateurs : les lecteurs et spectateurs se mettent à créer leurs propres dérivés, principalement sous forme de mangas amateurs (*doujinshi*). Si les éléments d'attraction sont initialement dictés par les créateurs, ils sont repris par les fans, qui peuvent de cette manière influencer et faire connaître l'évolution de la base de données, où les créateurs peuvent puiser leur inspiration future. Ainsi, le *moé* est né de la culture de consommation otaku et la nourrit en retour.

Pour en revenir à la question d'envoûtement, on continue de constater que plusieurs éléments semblent jouer contre la possibilité d'un processus s'approchant dans ces circonstances de l'envoûtement. Pour commencer, la dimension collective de ces phénomènes pose problème, tout comme elle posait problème dans le cas plus général du regard dans les mangas et les animés : si tout le monde se sent attiré par le *kawaii*, si les éléments-attracteurs du *moé* sont identifiables par tous (même si chaque individu a son *moé* de prédilection), peut-il y avoir

<http://www.animenewsnetwork.com/interest/2011-05-23/udon-noodles-with-moe-fighting-girl-packaging-sold>
<http://www.animenewsnetwork.com/interest/2011-07-07/sony-daiwa-turn-home-electronics-in-moe-characters>
<http://www.animenewsnetwork.com/news/2009-03-02/tokyo-chuo-train-line-made-into-moe-boy-characters>

une place pour l'envoûtement dans un tel phénomène de masse? Peut-on ressentir une relation intime avec le petit chien Maromi, si « rassurant » soit-il, alors qu'il est littéralement partout, qu'il n'y a clairement rien d'unique ou de sacré dans la petite peluche que chacun garde dans sa poche ou sous son oreiller? De même, on sent que l'attitude des membres du Genshiken envers les personnages de mangas et d'animés relève bien plus de celle du critique que du contemplateur : ils ne contemplent pas des figures, ils collectionnent des figurines, qu'ils savent appartenir à une série, à une « base de données ». Le simple fait de pouvoir clairement analyser le *kawaii* et le *moé* en termes d'éléments d'attraction bien définissables rend difficile la possibilité d'une fascination réelle. L'envoûtement n'est pas déconstructible.

De plus, le *kawaii* et le *moé* sont tous deux des manières de contourner l'essentiel ou plutôt de s'en détourner. Dans le cas du *kawaii*, cela est bien illustré dans *Paranoia Agent*, où le personnage a pour but de rassurer les gens, de chasser leurs idées noires et leurs angoisses : c'est essentiellement un outil de déresponsabilisation, thème clé de la série (voir Pellitteri, 2010, p. 190-197). Il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'un style fondé sur d'éternels sourires et sur l'innocence perpétuelle contribue à occulter tout ce qui menace le pur bonheur. On voit bien, d'après cela, pourquoi le *kawaii* s'accorde si bien avec les habitudes consuméristes : on achète, pour se sentir mieux, des objets mignons qui nous rassureront. Quant aux éléments-attracteurs du *moé*, on peut dire qu'ils agissent comme d'éternels fétiches, en ce qu'ils permettent de détourner le regard de l'essence de la femme (ou de l'homme). Les otakus du Genshiken s'excitent, s'enflamment (aussi bien sexuellement qu'affectivement) pour des personnages, mais uniquement par

le biais des éléments-attracteurs qu'ils reconnaissent, dont ils connaissent l'effet sur leur état : en d'autres termes, il s'agit (parfois littéralement) d'une masturbation, c'est-à-dire d'un plaisir contrôlé, sans risque, du parcours d'une base de données que l'on connaît par cœur. Azuma souligne d'ailleurs le paradoxe : « La particularité [du comportement otaku] est que le consommateur, tout en laissant libre cours à son attirance envers un personnage, opère également une déconstruction objective et distanciée de l'objet de son attachement en éléments d'attraction » (2008, p. 86). Tout le contraire, donc, de l'envoûtement, qui implique de s'offrir à la figure, de se laisser aspirer par elle en se sachant vulnérable, de « se perdre dans [sa] contemplation » (Gervais, 2007, p. 68). Les personnages *kawaii* et *moé*, au contraire, sont des stabilisateurs, bel et bien des figurines (ou des peluches).

Cet aspect problématique du *moé* et *kawaii* est illustré dans la série animée *Ouran High School Host Club* (adaptée du manga de Hatori Bisco, commencée en 2003). Il s'agit d'une comédie qui parodie au plus au point le *moé*, plus précisément le *moé* que recherchent les jeunes filles. La série se déroule dans un lycée haut-de-gamme, où un groupe de jeunes garçons ont fondé un « host club », c'est-à-dire un salon élégant où ils divertissent et font rêver les jeunes filles (contre rémunération, bien entendu). Dans le premier épisode, la protagoniste, Haruhi, se fait expliquer que chaque garçon correspond à un type de *moé* bien précis : l'intellectuel froid, le petit garçon *kawaii*, le viril sauvage, le prince charmant, etc. Cette scène constitue par ailleurs un bon exemple de la manière dont le *moé* se trouve encore davantage codifié lors du processus d'adaptation. En effet, dans la scène équivalente du manga, les types ne sont pas de prime abord aussi explicitement nommés; de plus, l'animé

accentue encore plus cette codification, en soulignant la désignation des personnages par des effets sonores et visuels adaptés aux personnages (des roses pastel pour *le lolita* masculin, un bleu froid pour l'intellectuel, etc.). Ainsi, bien que les mangas et les animés contribuent tous les deux au *kawaii* et au *moé*, le processus d'adaptation, dans un sens ou dans l'autre, souligne les deux esthétiques et les met encore davantage en valeur. Plus tard, dans le quatrième épisode, une cliente otaku, amateur de *moé*, décide qu'il manque certains éléments attracteurs aux personnages et décide de les modifier. Tout cela est observé du point de vue de Haruhi, jeune fille pragmatique que toutes ces subtilités laissent de glace. Cette série montre ainsi par la dérision l'envers du *moé* et souligne par la parodie l'artifice et l'aspect conventionnel du soi-disant charme. Les jeunes filles qui se pâment devant les jeunes garçons sont implicitement et gentiment ridiculisées, car elles sont clairement manipulées par leurs hôtes, dont la plupart font leur travail de séduction avec un certain cynisme et se divertissent du subterfuge. L'envoûtement est donc factice.

La figure évasive

Malgré tout, la dimension collective du *kawaii* et du *moé*, si on la considère d'une autre manière, ne conduit pas irrévocablement à une impossibilité de l'envoûtement. Il est vrai que la figure doit être investie de sens par chacun, qu'elle envoûte l'individu au cours d'un échange exclusif et chaque fois différent; mais il est également vrai que la figure peut finir par exister non pas pour le seul contemplateur, mais comme présence qui relève de l'imaginaire collectif. La figure n'est certes pas un archétype toujours constant, un point de repère totalement fixe : elle

évolue, elle se modifie. Néanmoins, elle continue d'exercer une influence sur l'imaginaire, entretenant des rapports avec la multitude. Foule et figure ne sont pas foncièrement incompatibles.

Qu'en est-il ainsi de ces « peluches et figurines » que nous venons d'examiner? Leur attrait calculé et massif peut-il être considéré comme autre chose que du commercialisme? On peut avancer que, si les figurines isolées peuvent difficilement engendrer l'envoûtement, c'est parce que celui-ci se situe à un autre niveau. Les otakus, nous l'avons vu, se passionnent pour un personnage en particulier, mais en considérant ce dernier comme essentiellement une combinaison d'éléments également présents chez d'autres personnages. Mais la figure, si figure il y a, ne se situe pas au niveau du personnage, mais plutôt au niveau de la modulation, c'est-à-dire de la série et du lien entre les séries. En effet, il faut reconnaître le rôle que joue la modulation des personnages, c'est-à-dire la permutation des éléments attracteurs, cette foule limitée mais efficace de détails qui distinguent un personnage d'un autre : ces effets contribuent à augmenter l'empathie et à renforcer l'illusion d'une relation unique avec le personnage (Lamarre, 2009, p. 314). Par ailleurs, Marc Steinberg, dans un article sur l'œuvre de Murakami, rappelle les propos de Jean Baudrillard pour qui, à l'heure du capitalisme de l'information, ce ne sont plus les liens à l'intérieur des séries qui importent, mais les liens *entre* les différentes séries. Steinberg rappelle également la distinction qu'effectue Deleuze entre les séries discrètes et statiques et les séries continues et dynamiques (Steinberg, 2003, p. 96). Dans le cas des personnages *kawaii* et *moé*, nous nous situons dans une logique de série dynamique, elle-même constituée par la mosaïque de personnages relevant des

différents récits et supports médiatiques : en effet, la base de donnée des éléments d'attraction, malgré sa fonction de régulation des conventions, se modifie en fonction des nouveaux personnages et éléments que ceux-ci présentent, nouveautés qui naissent des goûts changeants des otakus et des efforts des créateurs pour maintenir leur chiffre d'affaire (Azuma, 2008, p. 85). Dans cette perspective, on peut dire que nous sommes donc dans une logique fondée sur la modulation plutôt que sur le simple assemblage et désassemblage. La différence se situe au niveau de l'évolution et des possibilités illimitées qui s'offrent ainsi au lecteur/spectateur/consommateur.

Cela signifie que les figurines *moé* sont en fait considérées comme des représentants de la méta-figurine qui les surplombe, c'est-à-dire la base de données elle-même. Il est vrai que cette expression froide, « base de données », nous transmet une impression erronée de mécanisme, voire de déterminisme. Pourtant, on peut également penser la base de données *comme figure*. Imaginons un personnage qui posséderait tous les éléments-attracteurs des figurines *moé* ou toutes les propriétés réconfortantes des peluches *kawaii*, un personnage impossible, donc. Or, c'est au niveau de ce méta-personnage que peut se dérouler l'envoûtement. En fétichisant des éléments, en s'enflammant pour des figurines, les otakus ne font que s'accrocher à des bribes d'une figure évasive qu'ils ne pourront jamais contempler dans sa totalité. Ce n'est qu'en suivant le fil de toutes les modulations qu'ils peuvent arriver à deviner la série dynamique, la figure qui oriente leur imaginaire collectif sans jamais se dévoiler entièrement. Les figurines ne seraient donc qu'une métonymie très incomplète.

Ainsi, l'envoûtement, dans le cas des mangas et des animés, prend la forme d'une quête : la quête des otakus pour poursuivre l'inatteignable figure à travers ses innombrables pseudo-incarnations. La figure prend ainsi la forme d'une machine deleuzienne qui oriente les comportements et les pensées, enveloppe les individus et les invite non pas à se laisser emporter, mais à manipuler la base de données, à interagir avec elle, à chercher leurs personnages. Le lecteur-spectateur est conscient du commercialisme, des éléments-attracteurs interchangeables : à ce niveau-là, il est maître de lui-même et de la situation. Mais il continue à chercher quelque chose au-delà de ces considérations concrètes : à l'intérieur de l'otaku qui analyse nonchalamment les éléments-attracteurs de la figurine, il y a aussi l'individu qui recherche le sens créé par les réseaux des séries, qui cherche à reconstituer l'imaginaire latent par ses figures. En d'autres termes, il cherche à se créer, à partir de la base de données, ce que l'on peut appeler une mythologie ludique. Et comme la figure se dérobe éternellement, il continue et se laisse prendre au jeu. L'envoûtement, dans ce cas-ci, se situe dans le flux d'une expérience dans laquelle on se perd, à la manière dont on se perd dans ses pensées, dans un récit, un tableau ou une symphonie.

Et c'est ainsi que, pour conclure, j'en reviens aux yeux. Le plaisir de contempler ces personnages, ce n'est pas de les regarder droit dans les yeux, mais justement de chercher leur regard. Je terminerai donc sur un dernier exemple : Chii, protagoniste de la série manga *Chobits* de CLAMP, qui se fait souvent qualifier de *kawaii*, mais qui, de par son innocence, son ignorance du monde et la maladresse qui en découle ainsi que par les nombreuses positions et vêtements suggestifs qu'on lui

attribue, est décidément *moé*¹¹. Chii se trouve être un ordinateur anthropomorphe, et non un être humain, et toute la série tourne autour d'une question désormais classique en science-fiction : a-t-il une âme, peut-il aimer, et si non, a-t-il le droit d'être aimé malgré tout? La question trouve réponse notamment par le regard. Lorsque Chii regarde son propriétaire (et, par projection, le lecteur) avec une expression intense, on peut bien croire qu'il ressent quelque chose. Mais par moments, son regard se brouille et il ne semble plus regarder ni voir qui que ce soit; c'est dans ces moments-là, les moments où il nous fuit, que l'on se met à croire à sa vie intérieure. C'est en se déroband que l'androïde devient humain, et c'est de la même manière que la figurine devient figure.

Bibliographie

ALLISON, Anne. (2006), *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press.

AZUMA, Hiroki. (2000), « Super Flat Speculation », dans Takashi Murakami (dir.), *Supa Furatto = Super Flat*, Tokyo, Madora Shuppan.

¹¹ À noter que *Chobits* est une série complexe qui ne se résume pas uniquement à du *moé*. On peut même y lire une méta-critique de ce dernier. Néanmoins, comme pour toute œuvre potentiellement subversive, il est possible d'ignorer le commentaire latent et de se contenter de s'émouvoir devant la jolie et pure androïde.

- . (2008 [2001]), *Génération Otaku : Les enfants de la postmodernité*, traduit du japonais par Corinne Quentin, Paris, Hachette Littératures, coll. « Haute Tension ».
- BOUISSOU, Jean-Marie. (2010), *Manga : Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, Éditions Philippe Picquier.
- COOLS, Valérie. (2011), « The Phenomenology of Contemporary Mainstream Manga », *Image & Narrative*, vol. 12, n° 1.
- DAVIS, Jason, Christie Barber & Mio Bryce. (2010), « Why Do They Look White? », dans Josef Steiff et Adam Barkman (dir.), *Manga and Philosophy*, Chicago et La Salle, Open Court, coll. « Popular Culture and Philosophy », p. 283-295.
- GALBRAITH, Patrick W. (2009), « [Moe: Exploring Virtual Potential in Post-Millennial Japan](#) », *Electronic Journal of Contemporary Japanese Studies*.
- . (2011), « Lolicon: The Reality of “Virtual Child” Pornography in Japan », *Image & Narrative*, vol. 12, n° 1.
- GERVAIS, Bertrand. (2004), *Figures, lectures : Logiques de l'imaginaire*, t. 1, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais ».
- KINSELLA, Sharon. (1995), « [Cuties in Japan](#) », dans Brian Moeran et Lise Skov (dir.), *Women, Media and Consumption in Japan*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- LAMARRE, Thomas. (2009), *The Anime Machine: A Media Theory of Animation*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press.
- . (2011), « Speciesim, Part III: Neoteny and the Politics of Life », in Frenchy Lunning (ed.), *Mechademia*, vol. 6: *User*

Enhanced, Minneapolis & Londres, University of Minnesota Press, p. 110-136.

LOOSER, Thomas. (2006), « Superflat and the Layers of Image and History in 1990s Japan », dans Frenchy Lunning (dir.), *Mechademia, Vol. 1: Emerging Worlds of Anime and Manga*, Minneapolis & London, University of Minnesota Press, p. 92-109.

MURAKAMI, Takashi. (2000), « A Theory of Super Flat Japanese Art », dans Takashi Murakami (dir.), *Supa Furatto = Super Flat*, Tokyo, Madora Shuppan.

PELLITTERI, Marco. (2010), *The Dragon and the Dazzle. Models, Strategies, and Identities of Japanese Imagination, a European Perspective*, Latina, Tunué.

SCHIMMEL, Paul. (2007), « Making Murakami », in *cMurakami*, Los Angeles, Museum of Contemporary Art, p. 53-79.

SCHODT, Frederik L. (1983), *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*, New York, Londres & Tokyo, Kodansha International.

—. (1996), *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga*, Berkeley, Stone Bridge Press.

STEINBERG, Marc. (2003), « Characterizing a New Seriality: Murakami Takashi's DOB Project », *Parachute: Contemporary Art Magazine*, n° 110, p. 90-109.

THOMPSON, Jason. (2009), « [Moe: The Cult of the Child](#) », *Comixology*, 9 juillet.

WINNICOTT, D.W. (1971 [1975]), « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels », dans D.W. Winnicott, *Jeu et réalité : l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, p. 27-64.

Résumé

Cet article se propose d'explorer la question de l'envoûtement au sein de la culture des mangas et des dessins animés japonais contemporains. L'auteur s'interroge sur la possibilité de l'envoûtement à l'intérieur d'une culture de masse et commence par aborder la question du point de vue des jeux de regards avant d'examiner deux courants spécifiques de la culture otaku : le *kawaii* et le *moé*. Ayant constaté les facteurs qui s'opposent à l'envoûtement, tels que la nature collective de ces courants et le détachement qui semble les accompagner, l'auteure suggère alors que la figure envoûtante se situe justement dans sa propre impossibilité, dans la quête perpétuelle qui l'entoure.

Abstract

This article aims to explore the question of bewitchment within contemporary manga and anime culture. The author questions the possibility of bewitchment within a mass culture, and starts off by tackling the question from the perspective of gaze exchanges, before examining two specific currents within otaku culture: *kawaii* and *moe*. After noting those factors which oppose bewitchment, such as the collective nature of these currents and the detachment which appears to go hand in hand with them, the author then suggests that the bewitching figure lies precisely in its own impossibility, in the perpetual quest which surrounds it.

Hervé Guibert, 20 ans après

Arnaud Genon

Nottingham Trent University

Dans la nuit du 12 au 13 décembre 1991, Hervé Guibert, atteint du virus du sida, fit une tentative de suicide. Transporté à l'hôpital Béclère à Clamart, il y mourut le 27 décembre. Voilà aujourd'hui vingt ans que l'auteur de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) — pour ne citer que le plus célèbre de ses romans — a disparu. Il a laissé derrière lui une œuvre littéraire protéiforme, composée notamment de romans, de nouvelles, d'autofictions, de journaux, de contes, d'un essai, d'un roman-photo, d'une pièce de théâtre et de textes inclassables, à l'image de *Vice* (1991), recueil à la frontière de l'inventaire et de l'album photographique. À cet ensemble, il faut ajouter de très nombreux articles journalistiques consacrés à la photographie

(1999) ou à la vie culturelle en général (2008), un film, *La Pudeur ou l'Impudeur* (2009) et une œuvre photographique dont la Maison européenne de la photographie a souligné l'importance et la qualité en proposant, de février à avril 2011, une rétrospective lors de laquelle plus de deux cent clichés ont été exposés.

Ce vingtième anniversaire de la mort de l'écrivain est l'occasion de tirer un nouveau bilan critique qui vient réactualiser ceux effectués rapidement après sa disparition par Jean-Pierre Boulé en 1995 et par Ralph Sarkonak en 1997 : qu'en est-il de l'œuvre d'Hervé Guibert aujourd'hui ? Comment la lit-on ? Que retient-on des différents aspects qu'elle revêt ?

En 2004, je proposai un état des lieux des études guibertiennes (Genon, 2004) afin de tenter de cartographier l'étendue des travaux qui avaient été réalisés sur l'écrivain-photographe. À la fin de cette synthèse, je m'interrogeai sur l'avenir des études guibertiennes, que je qualifiai, à l'époque, de « moroses ». Je remarquai que l'œuvre de Guibert traversait son « purgatoire », qu'elle n'avait pas l'écho qu'elle me semblait mériter. Force est de constater que, depuis cette date, le constat n'est plus le même. L'œuvre de Guibert, qui rentrait alors timidement et péniblement à l'Université, souvent dans le cadre de recherches de troisième cycle, y est maintenant enseignée dans des cours ou des séminaires portant sur la littérature contemporaine, sur l'autobiographie ou sur la presse dans plusieurs facultés françaises (l'Université de Provence, l'Université Michel de Montaigne Bordeaux III, l'Université de Paris X Nanterre, etc.). Elle fait aussi l'objet d'études dans des universités étrangères (Université de Toronto, de Montréal, Nottingham Trent, etc.), de conférences, de thèses, de mémoires

de masters et de publications régulières. Un site Internet lui est consacré (<http://herveguibert.net>) et s'est donné pour mission de suivre l'actualité des travaux et des manifestations qui touchent à son œuvre. À cela s'est ajoutée, ces dernières années, une actualité éditoriale riche avec les rééditions de plusieurs de ses livres, la publication de ses *Articles intrépides* (2009), l'édition en DVD de *La Pudeur ou l'Impudeur*, la diffusion de documentaires portant sur certains aspects de son travail (*Autofictions* de Dominique Gros, *Guibert cinéma* d'Anthony Donque) ou encore l'organisation d'une exposition rétrospective de ses photographies à la M.E.P, comme nous le disions plus haut.

L'œuvre d'Hervé Guibert est donc vivante dans sa pluralité. On ne se cantonne désormais plus au seul aspect de l'écrivain et de la maladie — même s'il est impossible de faire l'impasse sur cette question —, mais on interroge aussi ses textes sur la photographie, ses photographies, son film, les relations intertextuelles qu'entretiennent certaines de ses œuvres avec des écrivains tels que Roland Barthes ou Thomas Bernhard. On reconnaît ainsi Hervé Guibert comme un artiste ayant investi, avec succès, différentes formes de création et non plus comme un écrivain qui aurait eu, à côté de son travail littéraire, des lubies artistiques secondaires sur lesquelles il ne faudrait pas se pencher sérieusement. La richesse de ce dossier qu'accueille la revue de critique et de théorie littéraire *@analyses* en est la preuve puisqu'il cherche à cerner Guibert l'écrivain, Guibert le photographe, Guibert le cinéaste, Guibert le journaliste. Il révèle aussi que la pluralité de ces pratiques, des formes explorées n'est pas le signe d'un éclatement de son travail, d'une dispersion d'un talent mais au contraire d'une cohérence interne impressionnante, comme si l'œuvre était un

corps où chaque élément circule de manière fluide, se répond, se fait écho, dans ce qui relève d'une nécessité organique.

Car tous les champs artistiques traversés par Guibert ne sont finalement que différents moyens pour se dire, pour explorer son identité, pour repousser les limites du dévoilement de soi. C'est dans l'écriture de ce « je » que réside l'unité de l'entreprise de l'auteur, comme l'a montré Jean-Pierre Boulé dans un des livres qu'il lui a consacrés (2001) et comme le remarquait Guibert lui-même : « J'ai été frappé par l'introduction des *Essais* de Montaigne qui disait : "J'ai voulu me peindre nu", ça a fait tilt, je me suis dit que c'était quelque chose que je pourrais mettre en exergue à tout ce que j'ai fait, enfin de beaucoup de choses que j'ai écrites » (1992, p. 145). Ce « je », Guibert l'a décliné dans l'ensemble de ses textes : dans ses autofictions et son journal, bien sûr, mais aussi, plus inattendu, dans ses articles journalistiques, où son regard est toujours singulier, subjectif, intime ; dans ses photographies, qui se lisent comme l'album de son univers personnel ; dans son film, où le sujet va jusqu'à filmer une tentative de suicide et faire de sa propre disparition au monde un acte de création...

C'est sur ce « je » et le monde qu'il a créé que les contributeurs de ce dossier ont accepté de revenir. Le constat est heureux : ils se sont penchés sur les différentes facettes de l'œuvre de Guibert, signe de l'évolution du regard qui est désormais porté sur son travail. Les articles interrogent la manière dont se construisent l'identité du sujet et l'identité scripturaire et en soulignent leur caractère « autoréflexif et spéculaire ». D'autres questionnent la scopophilie — ou pulsion scopique — qui amena l'écrivain-photographe-cinéaste à devenir un capteur, voire un prédateur d'images. Les relations

intertextuelles que tissent nombre de ses textes avec les auteurs qu'il admirait sont aussi abordées. Dans un entretien avec Didier Éribon, Guibert évoquait d'ailleurs en ces termes son rapport aux autres écrivains :

Je crois qu'on est écrivain en étant lecteur. L'écrivain que je lisais ou son ombre, ou son fantôme devenait presque un personnage de fiction que j'écrivais. C'est à la fois un personnage et un modèle. Je n'ai jamais eu le fantasme de la modernité, de l'invention littéraire. Je n'aurais jamais voulu faire quelque chose de neuf, de nouveau. J'avais ces amours pour des écrivains et j'essayais de me laisser porter par eux. (1991a, p. 88)

Cette caractéristique de l'écriture guibertienne est ici explorée dans différentes perspectives, dans les relations à Eugène Savitzkaya ou à Thomas Bernhard. Enfin, le Guibert journaliste n'est pas oublié. Les *Articles intrépides*, récemment publiés, font déjà l'objet d'études très riches.

Vingt ans après la disparition de l'écrivain, la revue *@nalyses* offre un nouveau bilan. Comme les autres, il n'est que provisoire, il n'est qu'une photographie, qu'un instantané qui révèle la manière dont est aujourd'hui perçu le travail de Guibert. Qu'il ouvre des pistes, des perspectives et participe et à la dynamique des études guibertiennes est notre seule ambition.

Bibliographie

- BOULÉ, Jean-Pierre. (2001), *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».
- . (dir.). (1995), *Hervé Guibert, Nottingham French Studies*, vol. 34, n° 1, printemps.
- GENON, Arnaud. (2004), « [Hervé Guibert en 2004](#) : état des lieux des études guibertiennes », *Acta Fabula*, printemps, vol. 5, n° 2.
- GUIBERT, Hervé (2009), *La Pudeur ou l'Impudeur*, Paris, BQHL.
- . (2008), *Articles intrépides*, Paris, Gallimard.
- . (1999), *La Photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard.
- . (1994), *La Piqûre d'amour et autres textes* suivi de *La Chair fraîche*, Paris, Gallimard.
- . (1992), « Pour répondre à quelques questions qui se posent... », entretien avec Christophe Donner, *La Règle du jeu*, vol. 3, n° 7, mai, p. 135-157.
- . (1991), *Vice*, Paris, Jacques Bertoin.
- . (1991a), « Hervé Guibert et son double », entretien avec Didier Éribon, *Le nouvel Observateur*, 18 juillet, p. 87-89.
- . (1990), *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.
- SARKONAK, Ralph (dir.). (1997), *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris-Caen, Minard, La Revue des Lettres Modernes.

Guibert, lecteur amoureux et « frère d'écriture » d'Eugène Savitzkaya

José Domingues de Almeida
Université de Porto

Un aspect de la vie et de l'œuvre romanesque d'Hervé Guibert moins mis en lumière par la critique guibertienne tient à son amitié et à sa fréquentation, tant sociale que littéraire, d'Eugène Savitzkaya au début des années 1980. Comme Guibert jeune auteur de *Minuit*, Savitzkaya, Belge d'origine slave, produisait alors un travail scriptural et poétique tout à fait inédit, qui faisait déjà l'objet d'une reconnaissance parisienne. En Belgique, il catalysait bien des espoirs critiques et identitaires, comme le prouve plus d'un commentaire à son sujet lors du débat revendicatif dit de la « belgitude », qui se tint en Belgique entre 1976 et 1981 (voir A.A.V.V., 1980).

Le retour sur l'œuvre romanesque de Guibert et sa relecture critique sont l'occasion de revenir sur cette phase de l'esthétique et de l'imaginaire savitzkayens, considérés à l'aune de l'amitié, voire de la passion amoureuse à peine voilée exprimée par Guibert à l'égard de cet écrivain hétérosexuel dans sa « Lettre à un frère d'écriture », publiée par l'auteur du *Protocole compassionnel* dans la revue *Minuit* (n° 49 de 1982), laquelle introduisait un entretien avec cet écrivain, suivi à son tour d'une lecture critique de *La Disparition de maman* (1982) par Mathieu Lindon.

Ce document épitextuel, à l'égard aussi bien du corpus romanesque de Guibert que de celui de Savitzkaya, apporte un éclairage enrichi et assagi par le recul temporel (quelque trente ans) sur des aspects critiques et esthétiques de ces deux auteurs et, surtout, sur leur relation amicale et littéraire, évoquée à la faveur d'une missive amoureuse spontanée et sincère : « J'ai eu le fantasme de t'écrire une lettre, qui serait gênante pour toi, embarrassante peut-être, un peu obscène, tout le contraire de tes mots laconiques, de tes remerciements polis et distants. Tout le contraire de tes pattes de mouches, de tes fins hiéroglyphes : des lettres pleines, ouvertes et fermées, renflées. Des phrases sont apparues. » (Guibert, 1982, p. 3).

Contexte

Nous sommes en 1982. Savitzkaya, après avoir publié aux Éditions de Minuit trois « romans » (l'auteur préfère parler de « proses ») — *Mentir* (1977), *Un jeune homme trop gros* (1978) et *La Traversée de l'Afrique* (1979) —, vient tout juste de faire paraître *La Disparition de maman* (1982). Jeune auteur

« minuitard » lui aussi depuis la publication de *L'Image fantôme* (1981), et ce, jusqu'à *Fou de Vincent* (1989), Guibert s'attarde sur cet événement très attendu des connaisseurs et des lecteurs savitzkayens — l'auteur liégeois écrivant avec une régularité de métronome —, qui lui permet d'avouer son rapport personnel tant à l'écriture du romancier belge qu'à l'écrivain lui-même.

La parution du roman de Savitzkaya est relatée de façon très discrète : « Je suis passé chercher ton livre aux Éditions [de Minuit]. Il est encore en caisse, dans la paille. Je voulais l'avoir avant qu'il sorte, avant terme [...]. Tu n'es même pas là pour la dédicace. » (Guibert, 1982, p. 2. Cette discrétion met davantage en lumière l'aspect social de la nouvelle fratrie littéraire de Minuit qu'un « style Minuit », pressenti par la critique dans le tournant des années 1980. On sait en effet qu'en dépit d'une certaine distance ou absence d'esprit de groupe chez les jeunes romanciers de Minuit, de solides amitiés se sont nouées alors que la critique inventoriait des affinités stylistiques sans que, pour autant, on puisse parler d'« école Minuit » (voir Schoots, 1997, et Rabaudy, 2001).

En fait, Guibert et Savitzkaya s'inscrivent, à des degrés divers et selon des stratégies narratives différentes, dans le renouveau fictionnel et générationnel (ils sont tous deux nés en 1955) que la critique signale avec un certain engouement comme un processus complexe et dialectique de retour de la subjectivité narrative à un « troisième degré » de réflexion théorique. Sémir Badir le définit ainsi : « résistance d'un premier degré : résistance d'un sujet, résistance du récit, [...] c'est-à-dire bien qu'en connaissance de la psychanalyse et de la sémiologie » (1993, p. 18).

Si, chez Savitzkaya, le souci de l'hermétisme et du travail moderne et autoréférentiel de la langue se fait fortement sentir jusqu'au tournant des années 1990¹, ses textes ne révèlent pas moins une évidente projection autofictionnelle par le biais de l'enfance, que vient confirmer l'entretien avec Guibert : « Je n'ai pas l'impression d'avoir d'histoire, je ne pense pas vraiment exister [...]. Je ne mets pas suffisamment de ferveur dans mon existence. Enfant, j'étais assez enthousiaste. L'enfance en soi ne m'intéresse pas tellement, mais c'est la ferveur propre à l'enfance qui a une importance capitale. [...] J'essaye de la récupérer. » (1982, p. 7)

Autofictions

Or, la poétique guibertienne elle-même, comme la critique littéraire l'a rappelé de façon assez consensuelle, ressortit à cette mouvance autofictionnelle de la littérature française contemporaine qui donne à lire une subjectivité réconciliée dans la fiction et dont on reproche les excès ou le monopole dans la critique anglo-saxonne (voir Morrison, 2008, et Huston, 2004). Pour Rabaté, la littérature contemporaine se répartit entre, d'une part, le retour du plaisir de conter et, d'autre part, le réinvestissement (auto)biographique, et ce, aussi bien chez les Nouveaux Romanciers ou Telquelliens que chez les jeunes romanciers, friands d'autofiction, Guibert en tête. Enfin, on distingue le travail ludique et ironique du code romanesque, véhiculé surtout par le minimalisme postmoderne des éditions de Minuit (Rabaté, 1998, p. 94-121).

¹ Exception faite d'*Un jeune homme trop gros* (1978), roman nettement ironique et postmoderne (voir Demoulin, 1997, p. 7-17, et 1999, p. 41-56).

En fait, le pacte autobiographique demeure le type contractuel auquel la critique littéraire a apporté le plus de précisions. L'existence tout aussi contractuelle d'un pacte autofictionnel ou romanesque s'impose de plus en plus, mais n'implique pas la même rigueur théorique. C'est surtout en tant que dérogation au pacte autobiographique que cette hypothèse théorique est prise en considération dans les textes. Serge Doubrovsky a soulevé la question de la fracture et de l'éclatement au sein du pacte autobiographique onomastique lejeunien et légitimé l'usage de plus en plus « générique » du néologisme « autofiction », lequel faisait écho au mot-valise anglo-saxon « faction », mélange, dans un récit, d'une réalité factuelle et fictive, ou encore « psycho-narration » (voir Doubrovsky, 1977).

La détection autofictionnelle au sein du récit se fait à la faveur d'affirmations théoriques des auteurs ou de critiques littéraires ainsi que dans les indications péritextuelles qui, tout en congédiant tout horizon d'attente autobiographique, finissent par fonder un pacte de lecture de type autofictionnel en vue d'une rupture du pacte autobiographique; à savoir l'étiquette « roman », les entretiens, les incipits, etc. Doubrovsky se détache de la définition canonique lejeunienne proposée en 1975 en prônant l'« identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, certes, mais dans le fictif d'un leurre convoqué et provoqué par l'écriture. L'autofiction serait alors un cas particulier non pas de l'autobiographie traditionnelle ou moderniste, mais de l'inscription du biographique dans le texte. » (Lejeune, 1975, p. 42)

Mais c'est la thèse de Vincent Colonna, consacrée à la « fictionalisation de soi » en littérature, qui s'écarte définitivement de

l'allégeance à l'égard de l'autobiographie. La fictionnalisation de soi se rapporte à « la libre invention d'un moi qui n'est plus astreint à la ressemblance ». Autrement dit, Colonna valorise la modalité fictive au détriment de l'élément (auto)référentiel. En somme, il prône une pratique qui utilise le dispositif de la fictionnalisation auctoriale « pour des raisons qui ne sont pas autobiographiques » (Colonna *apud* Lejeune, 1991, p. 48).

À ce titre, l'autofiction ne cache pas ses assises postmodernes. Ce genre paradoxal joue lui aussi en connaissance de cause. Il entend restituer l'écriture de soi malgré les codes classiques de l'écriture autobiographique tout en intégrant l'un des produits les plus évidents de la modernité : le roman. Le retour de la subjectivité n'entend donc pas participer de l'illusion réaliste. Il implique un travail par lequel l'écriture du moi se redéfinit et se réévalue avec l'appui de notions psychanalytiques assimilées qui, de nos jours, font partie d'une culture et d'un sens communs : l'inconscient, l'absence, le lapsus. Pour reprendre Michel Crépu, il s'agit dès lors de la « naissance d'un "je" du troisième type » (2001, p. 66).

L'autofiction constitue même, pour Pierre Jourde, l'un des axes par lesquels le genre romanesque peut se renouveler (voir 1999, p. 90), d'autant plus que, comme le considère Laurent Demoulin, on observe une tendance plus ou moins autobiographique en harmonie avec le retour annoncé du sujet, mais consciente, après la psychanalyse, des limites de la représentation du moi. Des écrivains tels que Guibert, Rouaud ou encore le Belge Blasband pratiqueraient cette autobiographie détachée où évolue un « je » d'une neutralité ou d'une impassibilité inédites (voir Demoulin, 1991, p. 8-21).

Par ailleurs, dans leur dégagement taxinomique, aussi bien Viart que Blanckeman isolent l'autofiction comme traduction spécifique du retour du sujet; une tendance « autofictionnelle » plurielle qui, tout en rompant avec le pacte autobiographique traditionnel, renoue avec la mémoire, avec le récit en tant que porteur d'une mémoire. À nouveau, cette tendance correspond à ce que Blanckeman interroge dans l'écriture romanesque de Guibert, mais qu'il relie aussi à d'autres auteurs contemporains, comme le Belge Conrad Detrez, mais qui convient tout aussi bien à Savitzkaya, à savoir des « formes autobiographiques inédites » (Rabaté, 1998, p.104) où « l'autre du moi, la dimension imaginaire d'une identité se met en scène » (Blanckeman, 2000, p. 21), c'est-à-dire la fictionnalisation d'un sujet indécidable.

Se déclarer : l'écrivain, son style et son univers

Dans cette perspective, l'homosexualité que Guibert met subtilement en fiction dans ses romans participerait de l'entreprise consistant à « se [...] raconter par le roman, contaminer sa propre identité par sa mise en fiction » (Badir, 1993, p. 16). Autrement dit, « l'homosexualité, qui pourrait être le sujet de son œuvre, n'est pas tendue comme telle, elle est présente, sans ostentation, parce qu'elle est inhérente au personnage, inévitable » (Demoulin, 1991, p. 17). Elle ne constitue jamais un thème unique, exclusif et explicite, mais s'inscrit plutôt dans un univers plus vaste. C'est à cette aune qu'il faut interpréter la « déclaration » de Guibert à Savitzkaya — « [...] je suis ton fiancé secret, ton prétendant, et qui aura du mal à se déclarer. » (1982, p. 3) — ainsi que ses fantasmes d'amour platonique et purement littéraire : « Tu serais en

caleçon, et jamais je ne verrais ton sexe, et il me plairait d'imaginer que tu n'as pas de sexe, qu'il est indéfini, que c'est peut-être une fente. » (p. 4) Ce fantasme dévoilé dans le texte entend rejoindre l'isosémie érotique que Guibert voit à l'œuvre dans l'écriture et l'imaginaire romanesques de son ami écrivain, notamment dans l'univers particulièrement charnel de *La Disparition de maman*, roman dont la parution sert, rappelons-le, de prétexte à cette « lettre ».

Guibert s'y déclare séduit par un phrasé proche de la chair et des éléments, violent et innocemment voluptueux : « Maintenant, je vais lire ton livre. Tu es une de mes nourritures favorites (et une des seules, contemporaines maintenant). Ta langue me donne une becquée de mots, un sens voluptueux. Je la suce sinueuse [...]. » (p. 4). Il s' imagine même devenir l'équivalent ou le correspondant urbain de cette écriture foncièrement marquée par l'imaginaire rural de l'enfance de Savitzkaya et assurer la gémellité poétique de ce travail scriptural : « toi côté campagne et moi côté ville ? » (p. 4)

La Disparition de maman a pour référence constante, quoique diluée dans l'avalanche fictionnelle, l'évocation de souvenirs familiaux et d'enfance de l'écrivain belge. À nouveau, l'ambiguïté oxymorique de l'autofiction permet d'encadrer cette démarche. Il s'agit d'affirmer simultanément l'écart fictionnel et la solidité du matériau autoréférentiel : « Je me suis mis à écrire des textes qui ressemblaient vaguement à des romans [...]. Je me suis mis à écrire cela en voulant raconter ma famille [...]. » (Delmez, 1991, p. 35). Les souvenirs procurent un point de départ, un *prétexte* et, du fait de leur évocation chaotique et aléatoire, suscitent chez le narrateur une élaboration fictionnelle qui traduit le souci scriptural d'« aller plus loin »

(p. 42). Le rapport tendu entre l'horizon autoréférentiel et l'horizon mnésique de l'écriture et sa mise en fiction dégagent un pacte romanesque intermittent, mais décisif, à l'abri duquel l'œuvre s'impose comme « roman » et légitime ses stratégies narratives.

Voilà qui éclaire, pour y revenir, les propos tenus par Guibert dans sa lettre à Savitzkaya. Il s'agit, d'une part, de relever le style singulier de son ami, hermétique et autotélique, dans la droite ligne du travail textuel des années 1970 et, d'autre part, d'y détecter déjà une construction autofictionnelle des plus complexes et élaborées, reconnaissable aux toutes premières phrases. Mathieu Lindon dira même, dans sa lecture du roman, pertinemment intitulée « La perversité, si simple et si douce », que « son style lui est si personnel qu'on se croit parfois capable d'identifier en une ligne un texte de lui » (1982, p. 13).

Et Dieu sait si la diégèse est confuse. Savitzkaya en vient à regretter cette prolifération narrative et diégétique. Parlant de la publication de *La Disparition de maman*, il confie à Guibert : « le défaut de mon livre, c'est que je n'ai pas raconté une seule histoire. Je pense que c'est important qu'il y ait une idée de narration, mais pas n'importe quel rythme de narration » (Guibert, 1982, p. 11). De fait, ce quatrième récit n'a de cohérent qu'un bien fragile leitmotiv : une petite sœur autofictionnelle livrée aux aléas d'un texte et de fantasmes impitoyables :

petite sœur - leitmotiv, femme ensanglantée qui "souille ce qu'elle touche, contamine ceux qui l'approchent, empuantit la campagne [...]" petite sœur qu'on emmène partout avec soi "morte ou vive" [...] "poupée pigeon, petite fille malheureuse, attaquée, battue, jetée dans le four, brûlée, dispersée, [...] sans

ours, sans maman, sans sucre... qui ne pleura même pas, voyant [...] que personne ne manquait" (Schoenaerts, s/d).

En toile de fond, une guerre incompréhensible, inoffensive et silencieuse se poursuit indéfiniment²; une guerre ludique et enfantine mettant en jeu des clans d'enfants ou, hypothèse plus plausible, de simples petits soldats à ranger, une fois terminées les hostilités imaginaires aux résonances mythologiques : « La guerre continue. Trois cents guerriers de la couleur des arbres sont debout dans la forêt. » (Savitzkaya, 1982, p. 107). Ces guerriers et autres personnages portent d'ailleurs des noms purement imaginaires (Czarek, Pedro, Uranie, Saturnie, Caupolican, Raphaël, Lilian, Machaon, Evorian, etc.) et se meuvent suivant des repères d'une géographie dessinée par la fabulation : « d'une maison à l'autre, de Ségo à Kamalia, de Cowan à Dowar » (p. 121).

Des enfants se font punir et un désastre est constamment entretenu. Les souvenirs sont livrés en vrac, sans cohérence. Toutefois, grisé par l'exubérance de l'écriture, le narrateur écarte son texte de tout projet autobiographique, même s'il s'agit quelque part d'évoquer *autrement* le parcours de ses parents slaves, échoués à Liège dans les circonstances tragiques de la Seconde Guerre mondiale, ainsi que son enfance wallonne. Laurent Demoulin n'hésite pas à qualifier ce roman de « surréaliste » dans la mesure où il serait « lié à l'imaginaire et non au réel » (1999, p. 45). Il y voit, plus qu'ailleurs dans la poétique savitzkayenne, l'irruption de ce qu'il désigne comme « une sorte d'anacoluthes narratologiques » (p. 45), étant donné

² On se rappellera le cadre du roman de Pierre Guyotat, *Tombeau pour cinq cent mille soldats*, qui a tant marqué le poète et romancier liégeois.

les fréquentes apparitions et disparitions de personnages évoqués et aussitôt abandonnés dans la trame narrative chaotique du texte.

*

* *

La gémellité d'écriture à laquelle aspire Guibert « côté ville » est née alors que les deux écrivains étaient boursiers dans la mythique Villa Médicis à Rome entre 1987 et 1989. Ces séjours littéraires furent aussi l'occasion pour lui de mettre à profit ses talents de photographe. Plusieurs de ces photos ont d'ailleurs fini par illustrer la réédition du recueil de Savitzkaya, *Mongolie plaine sale*. On y voit tantôt Guibert à côté de Savitzkaya et de sa femme, Carine, tantôt Savitzkaya pris en photo, pieds nus, fumant devant la résidence littéraire ou écrivain.

L'auteur de *La Disparition de maman* entamait un tournant dans son écriture, qui devait le conduire à une esthétique postmoderne du roman, marquée par le passage du déictique à l'anaphorique, mais aussi et surtout par le décentrage de l'enfance vers la paternité et l'âge adulte alors que l'écriture de Guibert, et nos sociétés en général, allaient douloureusement se confronter à l'épidémie du sida.

Dans sa missive, Guibert formulait déjà le même désir de photographe Savitzkaya : « On m'a dit que pour le service de presse tu as envoyé, enfin, les photos qu'on t'avait réclamées, et qu'elles sont miteuses, tu te caches encore, tu ne montres pas ta face. Tu sais que j'aimerais te photographe. » (1982, p. 2) L'écrivain belge et son écriture s'avèrent en fait un incontournable objet de désir tant littéraire que sexuel, comme

si Guibert, lecteur, photographe et amant, avait mieux que quiconque saisi la sensualité de la plume savitzkayenne.

Mais tout compte fait, de ces longs séjours d'écriture sont surtout nées une amitié sincère et loyale, une complicité esthétique et une convivialité discrète, mais féconde, aiguisée plus tard par la conscience de la mort proche de Guibert. Celui-ci évoquera, entre autres souvenirs, cette amitié dans *Le Protocole compassionnel* et ne tarira pas d'éloge et d'admiration artistique pour ce « frère d'écriture » très intime : « Eugène Savitzkaya est un très grand poète, un très grand écrivain, que j'admire plus que quiconque. J'aimerais le retrouver avant de mourir, et retrouver sa femme Carine et son fils Marin [personnage principal de *Marin mon cœur*], ils me manquent [...]. » (Guibert, 1991, p. 138) D'ailleurs, l'entretien se termine sur ce constat d'accord, quant à l'essence même ou l'enjeu de l'écriture et de l'existence : « Dans l'écriture, je suis incapable [E.S.]... D'insincérité ? [H.G.]. Oui. [E.S]. » (Guibert, 1982, p. 12).

Bibliographie

A.A.V.V. (1980), *Lettres françaises de Belgique. Mutations*, Bruxelles, AML/Éditions universitaires de Bruxelles.

BADIR, Sémir. (1993), « Vers la postmodernité. Retour à Baudelaire ? », *Écritures*, n° 5, p. 8-21.

- BLANCKEMAN, Bruno. (2000), *Les Récits indécidables : Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- CRÉPU, Michel. (2001), « Le roman français est-il mort? », *L'Express*, 29 mars, p. 64-69.
- DELMEZ, Françoise. (1991), « Entretien avec Eugène Savitzkaya », *Écritures*, n° 1, p. 22-43.
- DEMOULIN, Laurent. (1991), « Pour un roman sans manifeste », *Écritures*, n° 1, p. 8-21.
- . (1997), « Génération innommable », *Textyles*, n° 14, « Lettres du jour (II) », p. 7- 17.
- . (1999), « Eugène Savitzkaya à la croisée des chemins », *Écritures contemporaines*, n° 2, p. 41-56.
- DOUBROVSKY, Serge. (1977), *Fils*, Paris, Galilée.
- GUIBERT, Hervé. (1982), « Lettre à un frère d'écriture », suivi d'un entretien avec Eugène Savitzkaya, *Minuit*, n° 49, p. 2-12.
- . (1991), *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard.
- JOURDE, Pierre. (1999), « États de la prose contemporaine », *Prétextes*, n° 21/22, p. 84-90.
- LEJEUNE, Philippe. (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- . (1991), « Qu'est-ce qui ne va pas? », dans Madeleine Frédéric (dir.), *Entre l'histoire et le roman*, Bruxelles, Éditions universitaires de Bruxelles, p. 47-92.

- LINDON, Mathieu. (1982), « La perversité, si simple et si douce », *Minuit*, n° 49, p. 12-15.
- RABATÉ, Dominique. (1998), *Le Roman français depuis 1900*, Paris, P.U.F, coll. « Que sais-je ? ».
- SAVITZKAYA, Eugène. (1982), *La Disparition de maman*, Paris, Minuit.
- . (1993), *Mongolie plaine sale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace Nord ».
- SCHOENAERTS, A. M. (s/d.), « Eugène Savitzkaya, jeune auteur liégeois », *La Wallonie*, p. 12.
- VIART, Dominique. (1998), « Mémoires du récit », dans *Écritures contemporaines*, n° 1, , p. I-III.

Résumé

Un aspect de la vie et de l'œuvre romanesque d'Hervé Guibert, moins connu, tient à son amitié et à sa fréquentation, sociale autant que littéraire, d'Eugène Savitzkaya, alors encore jeune auteur de Minuit, mais dont le travail scriptural et poétique tout à fait inédit faisait déjà l'objet d'une reconnaissance parisienne et catalysait bien des espoirs critiques en Belgique. Cet article se propose de relire cette phase de l'esthétique et de l'imaginaire savitzkayens à travers l'amitié, voire la passion amoureuse de Guibert pour cet écrivain hétérosexuel, exprimée dans sa « Lettre à un frère d'écriture ». Il vise à éclairer cette phase féconde à maints égards pour les deux écrivains, que le souci autofictionnel rejoint par des stratégies romanesques diverses.

Abstract

One of Hervé Guibert' life as well as work aspect, less known, is related to his social and literary friendship and frequentation of Eugène Savitzkaya, who was still by then a young Minuit writer, with crossed Slav origins, but whose writing and poetic work, quite unprecedented, was already recognized by Paris and Belgium. As a matter of fact, we will suggest a refreshed reading of this Savitzkaya's literary phase through his friendship, or even passion to that heterosexual writer, expressed in Guibert' famous « Lettre à un frère d'écriture ». We propose a new approach of these two writers' self-fictional work and novelistic strategies.

Thomas Bernhard
dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*
ou l'intertextualité mise en scène

Clément Froehlicher
Université de Bretagne Occidentale

L'œuvre d'Hervé Guibert est, on le sait, peuplée de figures d'artistes. On pense d'abord à Muzil, le double de Michel Foucault dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, mais aussi à Yannis, le personnage peintre de *L'Homme au chapeau rouge*, double de Miquel Barceló. Si ces personnages inspirés des proches de l'écrivain sont parmi les plus inoubliables de son œuvre, sans doute est-ce en tant qu'ils constituent toujours des miroirs de la création. Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Muzil n'est pas seulement lié à Guibert « par un sort thanatologique commun » (1993, p. 107) qui légitime, selon le narrateur, le récit

controversé de ses derniers instants. Il est avant tout un écrivain, comme le signifie déjà son pseudonyme transparent. Par le truchement de Muzil, c'est toute une réflexion sur la mise en péril et les possibilités de renouvellement de l'écriture sous la menace de la maladie qui est opérée (Muzil et son « livre infini », Muzil diminué par la maladie, détruisant ses manuscrits, etc.). Dans *L'Homme au chapeau rouge*, les pages consacrées à l'activité de peintre de Yannis-Barceló comptent parmi les mises en abîme les plus signifiantes du projet de se « peindre nu » qu'assume Guibert. Les artistes proches de l'écrivain, ses « modèles » mis en littérature, semblent acquérir en retour la faculté de questionner le texte. L'influence, chez Guibert, paraît requérir le sensible.

Peu d'œuvres mettent en place un réseau de citations d'une densité comparable à celui qui se déploie de texte en texte chez Guibert. Pour autant, l'effet d'accumulation prime sur le commentaire ou la réflexion. Les citations — qui se limitent souvent au titre des œuvres — n'engagent donc pas un dialogue intertextuel, aussi nombreuses et cohérentes qu'elles soient. Comme le dit le narrateur du *Protocole compassionnel* (et comment ne pas attribuer ces propos à Guibert lui-même ?) : « il était clair que je ne pouvais pas écrire sans admirer une écriture » (2007a, p. 29). Pour autant, l'admiration, si elle accompagne et stimule l'écriture du livre, ne fait pas de celui-ci un exercice d'admiration. L'influence de la lecture est limitée par le temps dans lequel elle s'inscrit : « on croit toujours à ce qu'on lit au moment où on le lit », écrit Guibert dans son journal (2007c, p. 379). Mais aussi, l'acte même de lire est si nécessaire qu'il met littéralement entre parenthèses le livre lu, comme le montre cette note bouleversante du journal d'hospitalisation : « Essayé de relire un peu, sans trop grande difficulté [les *Promenades avec Robert Walser* de Carl Seelig], quel délice ! »

(2004, p. 90). Se trouve donc relativisée l'idée d'une écriture sous l'influence de modèles, quand même Guibert l'aurait revendiquée dans son journal, sur le mode de l'attraction : « un modèle ? *L'Homme sans qualité* » (2007c, p. 386) ou du contre-modèle, voire de la répulsion : « Ce que je rechercherais le plus avidement dans mes lectures, ce sont des modifications, des contrariétés [*sic*] » (*ibid.*, p. 430). Revendication qui marque aussi l'œuvre, comme cette note à la fin de *Mes parents* : « Début d'un roman qui s'appellerait *Mes parents* (un peu à la manière d'Emmanuel Bove) » (*ibid.*, p. 153). Mais l'effet de mise en abîme prime ici, ainsi que l'affirmation générique du « roman faux » (Boulé). Il n'est pas à prouver, en effet, que *Mes parents* doit peu à l'auteur de *Mes amis* et que la manière de Bove s'y arrête à la proximité du titre...

Si Arnaud Genon a montré l'imprégnation subtile du texte guibertien par Michel Foucault et Roland Barthes, l'occurrence intertextuelle la plus manifeste de l'œuvre de Guibert demeure la convocation de Thomas Bernhard au début de la « trilogie du sida ». L'influence est revendiquée dès le début d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, sur le mode de la fascination. Guibert, dépossédé du destin de son texte en tant qu'il en constitue le sujet menacé par la maladie, se voit inexorablement envahi par un « diable », « T.B. » (1993, p. 12).

L'écriture de la maladie avec Thomas Bernhard

Les premières pages d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* nous introduisent brutalement dans l'univers de « cette maladie mortelle qu'on appelle le sida » (p. 9). Le premier code auquel le lecteur se trouve confronté, « T.B. », engage les T4, T8, AZT, etc.,

qui sont les codes spécifiques du sida. De façon métonymique, Bernhard est convoqué sous le nom de la maladie dont il a souffert, la tuberculose (l'abréviation TB est d'usage courant, d'après *tubercles bacillus*). Celle-ci est abondamment évoquée dans le corpus de ses « romans autobiographiques » (1990, p. IX), ainsi qu'il les a lui-même qualifiés, dont on montrera qu'ils constituent l'hypotexte véritablement à l'œuvre dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, encore que non nommé.

La valeur de l'association inaugurale est double : Guibert écrivain se réclame de Bernhard, mais c'est d'abord un malade qui s'identifie à un autre malade et, presque, une maladie (le sida) qui se voit définie par une autre (la tuberculose). Dans son essai bien connu, *La Maladie comme métaphore*, Susan Sontag montre que la tuberculose et le cancer sont socialement perçus comme une même « obscénité ». Le sida, maladie nouvelle, se voit chargé des mêmes métaphores stigmatisantes que ces maladies ont d'abord suscitées. Loin de *La Montagne magique* et de l'imagerie romantique de la tuberculose, les récits de Bernhard entendent dire la vérité de la maladie, c'est-à-dire la mise au ban de la société dont sont victimes les malades et l'horreur du sanatorium. L'écriture de la maladie chez Guibert, considérée comme une entreprise de dénonciation, peut paraître *a priori* moins violente qu'elle ne l'est chez Bernhard. Mais il faut tenir compte que, chez les deux écrivains, la distance temporelle n'est pas la même entre les événements et leur mise en littérature. Dans la trilogie du sida, la négligence des médecins, qui va parfois jusqu'à l'incompétence ou au charlatanisme, est continûment *dénoncée*, jusqu'à l'apparition de ce « personnage » de « jeune femme médecin » (les expressions sont tirées de *L'Homme au chapeau rouge*), plus humaine, qu'est Claudette dans *Le Protocole compassionnel*. Les

examens subis par le narrateur à l'hôpital anticipent la conclusion donnée dans le journal d'hospitalisation : « L'hôpital c'est l'enfer » (2004, p. 20). Quant au rejet dont les malades du sida font l'objet, il est donné à voir dans des scènes saisissantes, tel ce test de dépistage auquel Jules et le narrateur se soumettent en pleine rue et qui, pour humiliant et déshumanisé qu'il soit, répond au moins au « problème de l'anonymat » (1993, p. 153). Guibert n'engage certes pas un « corps à corps » guerrier avec le sida à la manière d'Alain-Emmanuel Dreuilhe. Mais son texte, en se réclamant de Bernhard, assume originellement une vocation dénonciatrice.

La première visite du narrateur à l'hôpital parisien Claude-Bernard, bien réel, oscille entre la dénonciation et la mise en fiction (1993, p. 156). À deux reprises, le narrateur se perd dans le « labyrinthe » que constitue l'hôpital, passant plusieurs « pavillons » jusqu'à trouver le « pavillon des maladies mortelles ». Comme l'a bien vu Gérard Danou, l'influence à l'œuvre est celle du *Neveu de Wittgenstein*. Dans ce livre, lu par Guibert, les pavillons où sont internés le narrateur et son ami reviennent comme un motif obsessionnel. L'évocation de l'examen médical est également très proche de la tonalité des romans autobiographiques de Bernhard, à la fois drôle et grinçante : les infirmières ne se soucient du narrateur qu'au moment où il paraît près de s'évanouir. Comme chez Bernhard, « l'égalité forcée » avec les autres malades est éprouvée sur le mode de la déchéance. La dernière visite à Claude-Bernard s'inscrit dans une atmosphère étrangement inquiétante, où un déménagement peut-être réel engage des visions de cauchemar. Au contraire, l'hôpital romain Spallanzani (autre lieu réel) semble constituer un pôle positif. Sans forcer la comparaison, il en va souvent de même chez

Bernhard, les pays méridionaux, par opposition au pays natal, constituant des lieux de vie possibles. À Rome, les « pavillons » sont colorés, le personnel est aimable, si bien que le narrateur ne retourne pas au Spallanzani sans « un certain entrain ». Pour autant, l'hôpital demeure un lieu de menace pour l'identité : lors d'une prise de sang, les tubes marqués « Hervé Guibert » sont égarés. Le malade ne peut jamais s'abandonner : « Un autre matin, au Spallanzani, je dus me battre pour qu'on me fasse ma prise de sang... » (p. 259).

La relation du malade au personnel médical constitue l'un des thèmes centraux du portrait de l'écrivain en malade qu'est *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Le livre prend la forme, dans les premiers chapitres, d'un véritable défilé médical : le docteur Chandi, le docteur Nacier, le docteur Lévy, le docteur Nocourt, le docteur Lérison, le docteur Aron... L'incompétence des médecins est soulignée avec un humour grinçant : le « docteur Nocourt » prescrit l'absorption massive de citrons, le « docteur Lérison » diagnostique une maladie psychosomatique et le « docteur Aron » une... « maladie de la jeunesse » (p. 43-50). Patient indocile, le narrateur pourrait conclure avec Thomas Bernhard qu'« il faut que le malade prenne lui-même son affection en main et avant tout dans sa tête, *contre les médecins...* » (*Le Froid*, 1990, p. 317).

L'influence bernhardienne imprègne en totalité le journal de maladie qui forme le premier plan d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Mais ce livre « bernhardien dans son principe » (p. 233) ne cesse de s'échapper du présent de la situation d'énonciation, à la manière des monologues infinis de Bernhard : au journal se superposent différents récits (l'amitié avec Muzil, sa mort, le film avorté à la suite de la trahison de

Marine, etc.), et de la matière même du journal des récits se détachent (la trahison de Bill, le sida de Jules, etc.). Cet autre livre se trouve unifié par le motif de la trahison de Bill. Sans même poser la question de son authenticité — au demeurant revendiquée par Guibert, lors de son passage dans l'émission *Apostrophes* par exemple —, le traitement de l'épisode nous entraîne vers la fiction : « Avant de voir le salaud dans Bill, j'y vois un personnage en or massif », nous dit le narrateur (p. 274). C'est bien ainsi que Bill, homme d'affaires errant, riche et solitaire, est donné à voir. Mais le glissement est significatif à la fin de l'ouvrage, qui substitue à Bill tel qu'il est décrit par le narrateur-personnage après leurs rencontres le personnage d'un petit roman, mené par un narrateur omniscient : « De nuit, en quittant l'aéroport de Miami pour regagner son domicile, Bill prend dans ses phares un jeune homme hirsute » (p. 282). Ce Bill rêvé, plus ou moins présenté, après un séjour à Berlin, comme un agent secret, est sans doute la matrice des personnages de trafiquants de tableaux et de millionnaires un peu troubles qui apparaissent dans *L'Homme au chapeau rouge* et le roman ultime qu'est *Le Paradis*. Mais surtout, l'histoire de Bill fonctionne comme un contrepoint fictionnel aux deux thèmes directeurs du journal : l'amitié et la trahison. Le narrateur trahit Muzil à titre posthume par ses révélations sur la sexualité de cet ami d'abord, mais surtout par le récit de sa mort. Il trahit l'actrice Marine en « pillant » (p. 87) sa vie pour en faire la matière d'un scénario. À son tour, Marine trahit le narrateur et brise son projet de film (« Je haïssais Marine », déclare le narrateur au commencement du chapitre 43). Bill trahit le narrateur qui, après avoir médité des projets de vengeance, se contente d'une vengeance littéraire (l'antépénultième phrase du livre est : « Pends-toi, Bill ! »). Si les

thèmes de l'amitié et de la trahison (et, particulièrement, de la trahison par l'écriture) marquent l'œuvre de Guibert avant la trilogie du sida, leur traitement est particulièrement poussé dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Le souvenir de la lecture de Bernhard est manifeste : *Le Neveu de Wittgenstein* apparaît encore comme un hypotexte possible, en tant qu'il explore le péril que constitue la maladie pour « une amitié » (c'est le sous-titre du livre), mais aussi, et pour nous limiter aux titres cités par le narrateur, *Le Naufragé*, cet éloge funèbre où l'amitié se dit sur le mode de la vérité la plus cruelle.

L'écriture envahie ?

Le dernier thème proprement bernhardien d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, celui de la folie, engage, dans un passage particulièrement virtuose, l'explicitation de la référence intertextuelle initiale à « T.B. ». Si, en effet, les phrases infinies de l'incipit introduisent immédiatement chez le lecteur la conscience d'une imprégnation étrangère du texte, la clé n'en est livrée qu'aux deux-tiers du livre. Au début du chapitre 55, Guibert évoque la Villa Médicis dans une tonalité ouvertement proche de la manière de Bernhard, voire parodique : cette académie, cette citadelle du malheur où les enfants n'en finissent pas de naître anormaux et les bibliothécaires neurasthéniques de se pendre à l'escalier du fond, où les peintres sont d'anciens fous qui apprenaient à peindre aux fous dans des asiles.

La mention de Bernhard apparaît immédiatement après, dans cette proposition étrange : « et où les écrivains, soudain dénués de toute personnalité, se mettent à parodier leurs aînés,

écrit Thomas Bernhard ». La syntaxe paraît déformée par l'intertexte même qu'elle dévoile, dans un procédé proche de l'agrammaticalité définie par Riffaterre.

La troisième et dernière référence à Bernhard du livre, au chapitre 73, la plus explicite et la plus développée, intervient également dans un climat de folie et de destruction : le narrateur et Jules reviennent d'un voyage catastrophique à Lisbonne, vivent dans la crainte d'une contamination des enfants de Jules, le narrateur s'abandonne à la tentation du suicide. Il se déclare incapable de poursuivre sa lecture de *Perturbation*. Guibert donne alors à lire une phrase extraordinaire de brio et de drôlerie — qu'il faudrait pouvoir citer dans son intégralité —, où il déboulonne la statue de Thomas Bernhard, pointant toutes ses « petites », pour conclure paradoxalement à la beauté de son œuvre et de ses « parfaites cosmogonies ». C'est aussi la phrase la plus ouvertement parodique du livre, puisqu'elle procède par imitation, sous forme d'assonances, des répétitions caractéristiques du style de Bernhard : « Je haïssais ce Thomas Bernhard, il était indéniablement bien meilleur écrivain que moi, et pourtant, ce n'était qu'un patineur, un tricoteur, un ratiocineur qui tirait à la ligne ». Le narrateur déclare souffrir de la « métastase bernhardienne », et les images se multiplient, qui mettent sur le même plan l'envahissement du corps et l'envahissement revendiqué de l'écriture. D'une « observation » et d'une « admiration » de son écriture, le narrateur révèle qu'il a succombé à la puissance d'un « sortilège » pourtant « infligé à dessein ». Le livre est voulu « bernhardien dans son principe » et doit même prendre la forme, « par le truchement d'une fiction imitative, [d']une sorte d'essai sur Thomas Bernhard ».

Mais l'explicitation de la référence intertextuelle n'est pas sans revêtir une fonction narrative. Le passage révèle l'état de santé catastrophique du narrateur, dans un retour poignant au journal de la maladie, encadré par la référence bernhardienne : « aujourd'hui 22 janvier 1989, j'ai donc mis dix jours à me décider à l'avouer, [...] car le 12 janvier le docteur Chandi m'a révélé que leur taux (d'AZT) avait chuté à 291 » (p. 232). La révélation de cette situation particulièrement démoralisante — le narrateur voit son dernier espoir d'être sauvé par le vaccin s'effondrer — est mise à distance par « l'essai sur Thomas Bernhard », en même temps que cet essai la fait advenir.

L'élément le plus caractéristique de la « métastase bernhardienne », c'est qu'elle envahit l'écriture même. La phrase de Guibert se fait infinie sous sa détermination, comme le montrent les premières pages du livre. Le style et le thème toujours s'entrecroisent : au début du livre, précisément, la misanthropie (« je n'aime pas les hommes »), ou, page 72, l'impuissance à écrire (« Il est de fait que tous ces derniers jours je n'ai absolument pas travaillé sur ce livre »). Cette dernière phrase est peut-être la plus exemplaire, en tant qu'elle procède non seulement par accumulation de propositions, dans un souci de vérité caractéristique de la manière de Bernhard, mais aussi par répétitions de mots (« ce nouveau verdict ou ce simulacre de verdict »). Les images reprennent également l'outrance de Bernhard. Ainsi, à la page 222, de cette scène dans le tram de Lisbonne : « les gens auraient préféré s'empiler sur la tête les uns des autres plutôt que de prendre une place à l'aise à côté de ce type spécial [le narrateur] ». Pour autant, si Guibert reprend certains procédés caractéristiques de Bernhard, les éléments les plus saillants de son style sont absents : pas ou très peu de répétitions obsessionnelles, pas de recours à la dissection

analytique (Guibert raconte, quand Bernhard analyse et « scie », comme l'a formulé George Steiner) ; aucune occurrence de ces « dit », « écrit », « pense », qui introduisent la citation dans le texte bernhardien. S'il est vrai, pour paraphraser une formule de Cioran, qu'on imite toujours le plus facile chez ses maîtres, Guibert semble avoir évité cet écueil avec brio. Il l'eût évité, du moins, s'il s'était agi d'imiter : la permanence du style propre et, bien évidemment, le fait que « l'écriture métastasée » n'intervienne qu'à des moments charnières du texte indiquent déjà que l'envahissement de l'écriture est en réalité un procédé pleinement maîtrisé.

Cette mise en scène est sensible au chapitre 55, déjà cité, alors même qu'est revendiquée l'écriture sous la domination de Bernhard (« moi, pauvre Guibert... ex-maître du monde qui avait trouvé plus fort que lui et avec le sida et avec Thomas Bernhard »). La désinvolture est feinte, en effet, avec laquelle le narrateur révèle qu'il n'a lu « que trois ou quatre livres de lui [Bernhard] » ou son découragement devant « la somme accablante qui s'étend sur la page du même auteur ». Mise en scène, également, sa méconnaissance de l'œuvre : « lui-même a fait de faux essais sur Glenn Gould [...] ou, *je crois*, le Tintoret » (nous soulignons). L'immense phrase parodique à laquelle nous avons déjà fait allusion suffit à montrer que Guibert connaît davantage l'œuvre de Bernhard qu'il ne le laisse entendre et, surtout, son œuvre autobiographique. Si la référence est voilée, les éléments de l'auto-légende bernhardienne permettent l'identification : « le vélo » renvoie à *Un enfant*, « le violon » à *L'Origine*, « le chant » à *La Cave*. Les citations allusives de la fin du chapitre (« faux essais déguisés ») permettent d'identifier *Le Naufragé* (« sur Glenn Gould »), *Béton* (« Mendelssohn-Bartholdy ») ou *Maîtres anciens* (« Le Tintoret »).

Le devenir d'un modèle

L'intertexte bernhardien fait écart dans l'œuvre de Guibert et caractérise essentiellement, en première analyse, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, par contraste avec les textes antérieurs aussi bien qu'en raison de son effacement rapide de l'œuvre. Si les premières pages du *Protocole compassionnel* prolongent la veine des phrases infinies, la mise en abîme de l'écriture de la maladie comme « essai sur Thomas Bernhard » disparaît complètement : Bernhard est cité une seule fois, par le truchement d'un simple mot (« l'instrumentiste »). Le passage s'engage en outre par un retour sur *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, comme si l'influence bernhardienne n'appartenait plus à l'actualité du texte. Guibert paraît même la désavouer : « J'avais envie d'une écriture gaie, limpide, immédiatement « communicante », pas d'une écriture tarabiscotée » (2007a, p.197). Ou, plutôt, la désavouerait, n'était la phrase précisément « tarabiscotée » qui fait suite à cette déclaration et développe le thème profondément bernhardien de la réalisation artistique en « décalage douloureux » avec la plénitude de son intention. Le jeu, particulièrement complexe, fait voir que l'intertextualité acquiert une valeur réflexive essentielle. En reprenant les termes du passage, si l'on écrit toujours un peu en-dessous de ce que l'on souhaiterait, le temps de « sédimentation » de l'écriture permet de trouver sa voix propre. Dès lors, on n'écrit plus, selon Guibert, « comme un autre que soi-même », mais pas davantage « comme un autre soi-même ». L'écriture est toujours personnelle, mais aussi dialogue, elle est celle de « l'artisan ou, précisément, de « l'instrumentiste ». Dès lors, l'influence bernhardienne ne peut plus être considérée comme un épiphénomène, mais, au contraire comme un repère inscrit dans la matière même de

l'écriture. Effectivement, chaque interrogation de l'écriture se fait, dans *Le Protocole compassionnel*, sous l'égide de Bernhard et de son influence surmontée. Ainsi d'un passage à la fois sincère et profondément ironique où Guibert interroge sa vocation et son ambition d'être « un grand écrivain » (p. 147). Le lecteur ne sait plus guère si c'est la légende de soi ou sa parodie qui réalise le mieux l'influence bernhardienne. Alors même qu'il semble écarté de l'œuvre, le projet d'un « essai sur Bernhard » se réalise : le miroir qu'il est devenu pour Guibert en fait, véritablement, tout comme nous l'avons dit pour Foucault-Muzil ou Barceló-Yannis au début de notre étude, un personnage de l'œuvre. Quant à l'appel vers la fiction, qui s'opère dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* avec le personnage de Bill, il se réalise sous les auspices de Bernhard dans le dernier opus de la trilogie, *L'Homme au chapeau rouge* et, surtout, dans *Le Paradis*.

L'intertexte bernhardien ne disparaît donc pas de la trilogie, mais s'incorpore si bien à l'écriture de Guibert que l'hétérogénéité au texte qui le matérialise d'abord n'est presque plus sensible. Au demeurant, le procédé se caractérise par sa complexité dès l'origine : si le début du livre relève plutôt du plagiat (le texte peut être compris sans la référence à « T.B. »), le déplacement vers le pastiche ou la parodie au fil du texte est sensible. Mais l'affirmation de l'écriture « métastasée », niant tout procédé conscient d'imitation, l'inscrit dans une instabilité très singulière.

Les valeurs de l'écriture sous influence

Alors que l'intertextualité est souvent assimilée à un procédé fondant la littérarité du texte en tant qu'elle inscrit celui-ci dans

le macrocosme littéraire, le libère de l'imitation du réel, fait appel à la compétence d'un lecteur érudit, Guibert l'emploie dans le cadre d'une forme *a priori* moins littéraire, celle du journal. Celle-ci appelle l'écriture au présent, exclut la distance, d'autant qu'il s'agit d'un journal de maladie, donc d'une écriture de l'urgence. Est-ce à dire que la référence à Bernhard aurait pour fonction de mettre en littérature le journal ? Il nous paraît que c'est tout l'inverse. Si le livre s'apparente formellement à un journal, la scansion du temps de l'écriture (du 26 décembre 1988 où il est commencé au mois de mars 1989 où le narrateur déclare en achever la mise au propre) est constamment bouleversée par des récits parallèles et la chronologie prend la forme d'un véritable dédale. Les marqueurs temporels eux-mêmes créent cet effet : « L'avant-dernière fois à ce jour que je revis Bill fut [...] le lendemain de ma première visite à l'hôpital Claude-Bernard » ((1993, p. 219). L'intertextualité n'est donc pas un procédé qui viendrait faire du journal, conçu comme un témoignage ou un enregistrement linéaire des progrès du mal, un texte littéraire. Il est au contraire le procédé littéraire par lequel Guibert renforce l'apparence de journal de maladie de son texte et se représente en malade. Mais l'effet de miroir, parce qu'il est double, se fait infini. Lit-on un journal mis en scène ? Un roman autobiographique ? L'oscillation anime le texte.

C'est dans les passages les plus terribles du journal que la référence à Bernhard est explicitée. Lorsque la maladie menace l'écriture même, l'influence est mise en exergue, comme en manière de défense immunitaire et tout à l'opposé, donc, de la « métastase » qui l'envahirait. Guibert n'écrit pas sous la dictée de sa fascination pour l'œuvre de Bernhard. L'intertextualité garantit l'écriture au moment où la maladie — qui n'est pas, comme chez Bernhard, une expérience, mais un compte-à-

rebours — menace l'écriture à sa racine. Elle réalise également l'unité du livre, les récits qui s'échappent du journal-cadre s'y rattachant par le questionnement sur le vrai et le faux, ainsi que l'unité de l'écriture de la maladie avec l'ensemble du projet. C'est dire que l'influence de Bernhard, si elle est plus profonde qu'elle n'est donnée à lire dans le texte, relève d'une parenté plus essentielle que ne l'est la seule thématique de la maladie.

Les chemins de la vérité

L'œuvre de Thomas Bernhard se présente essentiellement comme une recherche de vérité. Il s'agit de faire tomber les masques, de décomposer les apparences afin de donner à voir le vrai. Mais si cet objectif paraît mis au compte, dans les œuvres romanesques, d'un personnage négateur, il faut voir que le texte bernhardien est toujours polyphonique. Critique sans œuvre, créateur raté, demi-fou, le narrateur de Bernhard ne peut que susciter le soupçon. De fait, s'ils sont construits à la ressemblance de l'écrivain ou de sa légende, les locuteurs de son œuvre de fiction sont rien moins que des autoportraits ou des porte-parole. Parmi tant d'autres illustrations possibles, citons la liquidation en règle qu'opère Reger, le personnage principal de *Maîtres anciens*, de l'œuvre de Stifter, influence majeure de Bernhard. La négation du monde par les personnages de Bernhard participe de leur négativité originelle et, en cela, elle suscite toujours le soupçon. S'ils sont des personnages tragiques, l'œuvre, elle, est comique. S'ils sont négateurs et autodestructeurs, la poétique de Bernhard relève d'une analyse vitale. L'œuvre ressortit donc à une recherche de la vérité, certes, mais par des voies détournées. Comme s'il n'était possible de voir celle-ci que négativement. Dès lors, la

problématique de l'œuvre autobiographique est perceptible : comment dire la vérité sur soi en l'absence d'un personnage écran ? Dans ses romans autobiographiques, Bernhard fait de lui-même un personnage. Aucune décision n'échappe à sa volonté de fer. La conscience de soi du narrateur est continûment portée au crédit du personnage. Il en résulte que c'est bien moins un homme qui se décrit qu'une légende qui se donne à voir (ce que Guibert a fort bien senti). Pour autant, l'exigence de vérité n'est jamais diminuée. Ainsi, c'est sans doute dans l'œuvre autobiographique que se rencontre le Bernhard le plus pessimiste, doutant de ses propres moyens, comme ici dans *Le Froid* : « Le langage est inutilisable quand il s'agit de dire la vérité, de communiquer quelque chose » (1990, p. 359).

La volonté de vérité chez Guibert est au principe même de ses livres. Vérité bien ordonnée commence par soi-même : Guibert s'expose continûment, au risque de « l'ombre de la corne » chère à Michel Leiris. Il n'a de cesse d'approcher son grand thème, l'amour (des parents, des amants, des amis), dévoilant comme il se met à nu son impureté, son ambivalence. Pourtant, au fil des révélations, le sujet s'échappe et se dérobe. Contrairement à Yannis, le peintre, qui, d'un portrait a « capturé son âme », le narrateur, comme Bernhard, se voit livré « au hasard et au désespoir de l'écriture » (2007b, p. 118). La recherche de la vérité s'achève, chez le Bernhard des romans autobiographiques, dans la pétrification de soi-même, dans l'impossibilité d'approcher jamais de l'*origine*. La recherche de la vérité, chez Guibert, s'achève dans la nudité, qui s'apparente au vide et réclame, peut-être, le silence. Aussi le projet commun des deux auteurs, s'il paraît actualisé par des poétiques diamétralement opposées (l'analyse, le récit), trouve-t-il une

concordance profonde. Au bout de la recherche de la vérité menace l'échec du langage. Un *jeu* commun (le vrai-faux des révélations, la mise en abîme, les doubles) lui fait pièce et relance la quête, obsessionnelle chez Bernhard, infinie chez Guibert. Inachevable, toujours.

Le jeu qui se réalise en partie dans l'intertextualité implique un lecteur, une reconnaissance. Sans revenir sur la rhétorique du dévoilement progressif de l'influence à l'œuvre (dévoilement, là encore, problématique et mis en scène), on dira pour conclure que l'intertexte n'est pas sans modeler en retour la relation du narrateur avec le lecteur dans la suite de la trilogie.

Dans *Le Protocole compassionnel*, le rapport affectif (la dédicace ne dit-elle pas « Chacune de vos lettres m'a bouleversé » ?) évolue vers une mise en question radicale du lecteur. Le lien n'est plus tissé de mots mais fait de sang, la « transfusion » subie par le personnage se prolongeant, sur le mode métaphorique, en modèle de relation auteur-lecteur : « Est-ce que vous supportez un récit avec autant de sang ? Est-ce que ça vous excite ? » (2007a, p. 123). La recherche de vérité touche le destinataire du texte sur le mode de la fustigation bernhardienne. Dans une perspective opposée, le détour par la fiction qu'opère *L'Homme au chapeau rouge* suppose la complicité constante du lecteur. Si le narrateur peut dire : « Je ne veux plus entendre parler de sida. Je hais le sida. Je ne veux plus l'avoir. » (2007, p. 118), c'est bien parce que le lecteur ne perd pas de vue cette maladie d'où parle la fiction, aussi bien que ce qui modèle cette dernière.

Avec *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Guibert donne forme à cette intuition qui l'habite dès *Mes parents* : « les livres

[peuvent] transmettre des maladies » (1994, p. 169). Guérir de la fascination qu'une œuvre littéraire nous inspire, c'est la mettre, à son tour, en littérature ou, pour le critique, la commenter (à défaut de rencontrer son auteur comme le suggérait Bernhard). Sous ce rapport-là également, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* est un livre de combat.

Bibliographie

- BERNHARD, Thomas. (1990). *L'Origine; La Cave; Le Souffle; Le Froid; Un enfant*, trad. Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. « Biblos ».
- DANOU, Gérard. (2010), « Écrire le sida : une littérature de résistance », dans Nicolas Balutet (dir.), *Écrire le sida*, Lyon, Jacques André, p. 35-46.
- GENON, Arnaud. (2007). *Hervé Guibert : vers une esthétique post-moderne*, Paris, L'Harmattan.
- GUIBERT, Hervé. (1994 [1986]). *Mes parents*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (1993 [1990]). *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2007a [1991]). *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2007b [1992]). *L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

- . (2004 [1992]). *Cytomégalo­virus : journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, coll. « Points ».
 - . (1996 [1992]). *Le Paradis*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
 - . (2007c [2001]). *Le Mausolée des amants : journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- SONTAG, Susan. (2009 [1979]), *La Maladie comme métaphore*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Titres ».

Résumé

Le présent article analyse l'influence de Thomas Bernhard sur l'écriture d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Nous montrons comment le livre s'écrit profondément avec Bernhard et joue d'une écriture sous l'influence de ce dernier. En ce sens, il réalise l'antinomie d'un journal de maladie pleinement littéraire. Nous rapprochons ce jeu intertextuel de la poétique de Bernhard. Il s'agit, chez les deux écrivains, d'une quête de la vérité mise en scène.

Abstract

This article analyses the influence of Thomas Bernhard on Hervé Guibert's *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* writing process. We'll show how this book is written in reference to Bernhard, and how Guibert plays with Bernhard's influence to write a perfectly literary sick-diary. We'll connect this intertextual device with Bernhard's poetics. Both authors lead a staged quest for truth.

« Dans les marges du cahier de textes ».
Quelques aspects de l'autoréflexivité
dans l'écriture guibertienne

Alessandro Badin
Université de Vérone

« Tchekhov est un petit con, il prétend qu'il écrit ses nouvelles dans sa baignoire. ». Le narrateur-écrivain de *L'Incognito* fait cette remarque à propos de l'écrivain russe (Guibert, 1989a, p. 63) et il réfléchit sur cette insolite habitude de travail alors qu'il est lui-même en train de prendre un bain, petit plaisir inventé pour contraster avec l'austérité de la Villa Médicis à Rome, où il est censé écrire l'histoire de sa vie. L'attention portée à un aspect aussi banal, apparemment insignifiant du travail de Tchekhov, fait partie d'une multitude de descriptions, de réflexions, d'évocations plus ou moins élaborées concernant

le travail de l'auteur, nous ouvrant une fenêtre sur son statut, mais aussi sur son mode de vie, sur ses habitudes. Faisant de lui-même le personnage principal de son œuvre, Guibert nous invite nécessairement à découvrir son monde, son œuvre, son laboratoire d'écriture. Corporelle, photographique, sidéenne, introspective ou penchée vers la recherche de l'autre, cette écriture se met parfois en quête d'elle-même, de son statut, de sa genèse, de sa matérialité.

L'immédiateté de la photographie, partie intégrante de l'œuvre de Guibert, nous permet d'appréhender plus facilement l'insertion, à côté de portraits, d'objets familiers ou singuliers, des outils de son propre travail d'écrivain, tels les instruments (stylo ou machine à écrire), les supports (feuilles, carnets, etc.), les résultats d'écriture (manuscrits ou feuilles dactylographiées); de plus, les photos nous montrent les cadres de la création, nous font franchir les portes de l'atelier au sens propre du terme : bibliothèque, bureau, table de travail. Comme l'observe Robert Pujade dans son livre sur Guibert photographe, une partie des images est « consacrée aux autoportraits et à ce qu'on pourrait appeler des extensions de l'autoportrait : les objets familiers, les lieux et les instruments de travail » (p. 71). À propos des objets qui apparaissent dans ces autoportraits, il ajoute que « les objets les plus récurrents sont ceux qui sont associés à la table de travail de l'écrivain : la machine à écrire héritée du grand oncle paternel, entourée du stylo Mont Blanc, de la bouteille d'encre Pelikan et des feuilles de brouillon ordonnées » (p. 83). Ces éléments se situent donc au centre de la représentation de soi, de la projection de sa propre identité.

Cohérent avec son projet de dévoilement jusqu'au paroxysme, Guibert développe toutefois une attitude sinon ambiguë, du moins ambivalente par rapport à son métier d'écrivain : constamment exposée, montrée, l'écriture est également cachée, voilée, comme protégée par l'écrivain, poussé par une sorte de pudeur, de réserve, vers l'œil indiscret de l'observateur qui force les limites de l'espace créateur. Mais l'attitude de Guibert est double, et s'il ne cesse de manifester, de dénoncer la peur d'être espionné ; il trace néanmoins le portrait de lui-même en écrivain, composant sous nos yeux une mosaïque plutôt exhaustive de ses habitudes de travail, de son laboratoire. Et la silhouette qu'il trace est celle d'un écrivain tout à fait « polymorphe » (Boulé, p. 12), qui programme parfois ses séances d'écriture en choisissant les lieux, les outils, le calme idéal, ou qui, d'autres fois, improvise, poussé par l'urgence de fixer une impression, un détail, une circonstance : tout support, tout lieu devient apte à abriter la création littéraire.

Par le fait même d'évoquer son statut d'écrivain et de parsemer ses récits d'allusions à ses expériences d'écriture, Guibert indique au lecteur le chemin pour une réflexion sur le statut fictionnel du récit, lui dévoilant la naissance de l'artifice littéraire : par des dispositifs de représentation de l'écriture en train de se faire l'auteur devient, donc, autoréflexif.

« La notion même d'autoréflexivité peut prêter à discussion » (Herman, p. 1) ainsi que le complexe réseau terminologique associé à l'étiquette générale de « phénomènes de spéularité ». Une constellation de termes constituent autant de déclinaisons pour désigner ces moments dans un texte où la littérature, l'écriture « se met en scène, [...] se commente, se

regarde et se démultiplie » (Wessler, p. 18). Tout particulièrement en ce qui concerne le terme “réflexivité”, on désigne la « tendance d'un texte à revenir sur lui-même, à se représenter, ou à se remettre en question en tant que tel » (p. 19). Ce terme, issu de la spéculation philosophique, a connu un glissement de sens, ne désignant plus seulement la faculté de la conscience à l'analyse de sa propre activité, mais aussi la capacité de l'écriture et de la littérature de revenir sur elles-mêmes, de se réfléchir, de devenir les instruments de leur propre miroitement et de leur propre analyse. La littérature dans sa globalité, de la même façon que l'œuvre de tel ou tel auteur en action, semble se miroiter, s'observer, s'autoanalyser : dans les images spéculaires ainsi formées « se dessine quelque chose d'autre que leur propre reflet, et qui leur donne un sens » (p. 12).

Désignant une activité purement intellectuelle, *autoréflexivité* a été employé d'abord par la critique d'art, l'empruntant à son tour à l'anthropologie. Le terme a connu un glissement ultérieur vers la critique littéraire au cours des années 1980 (Wessler, p. 25); dans ce cadre, le terme finit par indiquer un texte « qui thématise (notamment dans l'univers de sa fiction) l'un de ses ingrédients constitutifs, qu'il s'agisse de son langage, de sa structure, de sa fonction, de sa genèse » (p. 25).

En outre, il y a un nombre important de procédés métatextuels qui peuvent être considérés comme autant d'occasions autoréflexives. Symboles de l'écriture ou de la lecture, « formes métatextuelles iconiques » (Lepaludier, p. 32) et tout ce qui mène à un raisonnement sur le caractère artificiel de la narration et de la communication littéraire peuvent être

considérés comme autant d'indices de réflexivité. Dans ce sens, l'intertextualité aussi en fait partie puisque, pendant la lecture d'un texte, « le recours à un autre texte provoque chez le lecteur une interrogation sur la nature du texte lu, une perception de son artifice, de sa littéarité » (p. 33). En général, et cela est particulièrement pertinent dans le cas de Guibert, la notion d'intertextualité devrait être élargie aux autres modes d'expression artistique et culturelle, aux autres domaines de l'art et de la création, à partir du moment où « les textes [qui] font allusion à des peintures, des sculptures, des styles d'architecture, des affiches, etc., déclench[ent] une réflexion d'ensemble sur l'esthétique ou la culture » (p. 33). Pour l'œuvre de Guibert, cette dernière remarque est d'autant plus appropriée en raison des nombreuses figures d'écrivains et d'artistes qui peuplent ses récits, résultant de la transposition (auto)fictionnelle du milieu réellement fréquenté par l'auteur. Cette volonté de créer un pont, un véritable « dialogue scripturaire avec les auteurs qu'il admire » (Genon, p. 142) est le symptôme d'un plus grand désir de trouver sa voie entre tradition littéraire et recherche originale; voilà pourquoi « les procédés intertextuels mis en jeu sont révélateurs d'une quête d'identité scripturaire » (p. 148) constante, presque frénétique.

Dans le cadre de cette étude, nous nous intéresserons en particulier aux manifestations autoréflexives pour ainsi dire « au premier degré » : celles où l'œuvre s'exhibe elle-même, exhibe ses composantes matérielles, sa genèse. En effet, cette démarche métatextuelle opère à plusieurs niveaux dans l'œuvre de Guibert et pourrait être considérée comme l'une des approches privilégiées pour sa compréhension. À un niveau pour ainsi dire macroscopique, on peut retracer un réseau inter- et intratextuel complexe. À un niveau inférieur, plus

localisé, nombreux sont les moments où la genèse de l'œuvre est décrite, évoquée, raisonnée. Si la dimension autoréflexive du roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* a déjà été soulignée, surtout en raison des « nombreuses allusions à sa genèse, à sa rédaction et même à l'inachèvement de l'histoire qu'il raconte » (Sarkonak, p. 171), il est important de mettre l'accent sur la présence de cette dimension dans l'ensemble de l'œuvre : les écrits littéraires mais aussi la photographie et le long métrage *La Pudeur ou l'Impudeur*.

Un écrivain en quête de son statut

Tout d'abord, Guibert nous rappelle qu'il est écrivain, évoquant constamment son statut, le voyant confirmé par les autres ou allant chercher lui-même cette confirmation, comme s'il recherchait sa propre image renvoyée par un miroir. Le souvenir des premières tentatives d'écriture littéraire, qui jaillit lors de la découverte de vieux manuscrits oubliés, est accompagné de la prétentieuse constatation de la valeur littéraire de ses écrits et de la certitude qu'un jour, il sera un grand écrivain : « [j]'ai toujours su que je serai un jour un grand écrivain, Jules n'y croyait pas, il se moquait de moi quand je lui disais que ces textes de jeunesse que tous les éditeurs refusaient seraient publiés un jour » (1991a, p. 147); ou encore : « [j]'ai toujours su que je ferais un jour un grand succès d'un de mes livres, et qu'il ferait connaître tous les autres, mais David n'y croyait pas et se moquait de moi lui aussi » (1991a, p. 148). Ce statut lui est officiellement conféré lors de son admission en tant que pensionnaire à la Villa Médicis à Rome, institution culturelle qu'on peut facilement reconnaître dans l'« Académie espagnole » où se déroulent les singulières

aventures constituant le récit de *L'Incognito* (voir Guibert, 1989a, p. 93). L'activité d'écrivain est définie explicitement comme une véritable profession (voir 1992a, p. 38), dont Guibert perçoit les risques et la précarité auxquels tout métier est sujet (voir p. 25); le statut de cette activité est constamment questionné par l'auteur : il va chercher ses livres chez les libraires (voir 1989a, p. 83) et il n'est d'ailleurs pas indifférent aux implications éditoriales et commerciales de l'affaire, décrivant les rencontres et les négociations avec les éditeurs parisiens et évoquant l'ampleur des recettes qu'il toucherait avec de bonnes ventes (voir 1990, p. 90-92, ou 1992a, p. 17). La plus grande reconnaissance lui vient cependant de ses lecteurs, qui le reconnaissent dans la rue ou dans les transports en commun, ou qui lui écrivent. Il y a là une double implication : outre à reconnaître son rôle d'écrivain, ils l'affirment, le renforcent en l'encourageant ou en lui envoyant des cahiers afin qu'il poursuive son activité (voir 1991a, p. 204). Cette double dynamique de reconnaissance et d'encouragement est à la base de l'existence même du livre, qu'il n'aurait écrit qu'à cause du bouleversement provoqué justement par les lettres qui lui ont été adressées (voir 1991a, p. 9)¹. Certes, d'autres fois, la réaction des lecteurs peut également être négative et prendre presque la forme de l'invective (voir 1989a, p. 95).

Un écrivain entre pudeur et impudeur

Dans la nouvelle autobiographique « Surtainville, le 13 octobre », qui fait partie du recueil *Les Aventures singulières*

¹ Guibert avait annoncé l'intention de ne plus écrire après la parution de *À l'amî qui ne m'a pas sauvé la vie*. Voir *Apostrophes* du 16 mars 1990.

(Guibert, 1982), le narrateur raconte un voyage entrepris avec le désir de s'isoler dans un endroit paisible pendant quelques jours et d'écrire. Dans le train qui l'emmène vers Cherbourg, il pense à ce qu'il écrira pendant son séjour : « je pensais déjà à ces comptes rendus de la vie d'un voyageur, d'un solitaire » (p. 41). Installé dans sa chambre, qu'il trouve fort décevante, le il sort aussitôt les outils de son travail : « j'ouvris ma valise et en sortis mon stylo-plume, ma bouteille d'encre, deux calepins, du papier, et un volume de Flaubert en Pléiade, que je pris soin de disposer sur la table » (p. 43).

Dans *L'Incognito*, après avoir établi un état des lieux de sa chambre, il trace une liste des objets qui lui manquent et il indique, entre autres, une chaise et un bureau pour écrire « puisque », remarque-t-il non sans une certaine ironie, « il paraît que je suis écrivain ».

À plusieurs reprises, Guibert raconte ou évoque des séances d'écriture « régulières », plus ou moins programmées, où lieux, objets, ambiance sont soigneusement choisis et préparés.

D'autres fois, sans doute plus souvent, l'écriture a lieu dans des conditions plus disparates et sur des supports divers : reçus, tickets, bouts de papier. Dans *Voyage avec deux enfants*, par exemple : « B. me dit avoir retrouvé (une des choses que je crains le plus), dans un livre que je lui avais donné, un de ces mots écrits à la hâte, sur un bout de papier, dans l'autobus ou dans la rue, et que je destine à mon journal » (1992c, p. 50). Guibert explique par la suite qu'il s'agissait d'une « impression » écrite, en tant que telle, pour être inscrite dans son journal intime. La découverte de ses écrits par d'autres est la chose que l'écrivain craint le plus. En effet, un peu plus tard, il

avoue qu'il écrit, pendant le voyage raconté dans le livre et que le lecteur est en train de parcourir, « à l'écart de T., à son insu, presque en cachette, sans lui rendre compte » (1992c, p. 50-51). La même situation se produit lors d'un trajet en voiture avec Vincent : « [c]es notes dans la voiture, tandis que nous fumons, que je prends sur le petit papier bleu de la banque » (1989b, p. 73-74). Après avoir révélé au lecteur le contenu de ce billet, il nous fait comprendre que l'écriture a lieu en cachette et qu'elle n'est nullement partagée avec son compagnon de route, puisque Guibert précise : « Vincent détache son regard de la route pour tenter de voir ce que j'écris sur le ticket » (1989b, p. 74). Parfois, selon des modalités identiques, l'auteur évoque son besoin d'écrire à l'aéroport; pendant qu'il attend son vol dans la salle d'embarquement, il n'arrive pas à résister à la tentation de prendre la plume et il cède : « tanné par les mots, j'ai fini par sortir mon carnet ». Il éprouve cependant un certain ennui, lorsqu'« un homme est venu s'asseoir à coté de [lui] comme pour lire par-dessus [s]on épaule » (1992c, p. 71) et il réfléchit, par conséquent, aux caractéristiques et à l'aspect de son écriture, qui « a l'immense désavantage d'être trop lisible, il va falloir que je la rende la moins lisible possible » (1992c, p. 71-72). Guibert manifeste, en somme, une sorte de retenue, de pudeur à l'égard de ses manuscrits et de leur contenu, avec l'inquiétude constante que ceux-ci tombent entre de mauvaises mains. Non seulement envers les inconnus mais aussi avec ses proches, l'écrivain manifeste la peur que l'on lise ses papiers, ses notes, ses brouillons, son œuvre au stade embryonnaire. Par exemple, au sujet de la cohabitation avec Jules et Berthe, les amis avec qui il se lie intimement, il observe : « je tremblais chaque jour de peur que Berthe ne mette son nez dans ce manuscrit que je laissais sur le bureau » (1990, p. 146) ; le

narrateur est de même très contrarié quand il s'aperçoit que son ami Gustave a lu, à son insu, son journal intime, source inépuisable de matière littéraire :

En arrivant dans la pièce où Gustave se trouvait j'ai entendu claquer un cahier, il venait de refermer mon journal, que j'avais laissé en confiance avec mon manuscrit en cours sur la table de la salle à manger. Il m'a aussitôt dit : "C'est la première fois." Ce n'est pas tant le fait que Gustave ait lu mon journal qui est grave, que le fait que je l'y ai surpris. (1989a, p. 217)

Dans un autre cas, en prévision d'une opération chirurgicale, l'écrivain interpelle, par précaution, l'ami H. G., comme il nous le relate dans un fragment de son journal d'hospitalisation *Cytomégalovirus* : « [j]'ai confié le premier carnet à H. G., dans une enveloppe fermée, sans lui dire ce que c'était, parce que demain je descends au bloc opératoire à neuf heures et que j'avais peur qu'on me le dérobe, dans ma chambre, ou même dans ma poche » (1992d, p. 55). Non seulement l'écrivain craint le vol, mais il empêche également ses proches de lire ses papiers personnels : le carnet est en effet fermé dans une enveloppe et H. G. n'est pas au courant de ce qu'elle contient. Lors de la même hospitalisation, Guibert est conduit au service radiologie pour des examens et la même préoccupation, par ailleurs la seule, l'envahit au moment de quitter la chambre : « j'ai d'abord caché mon carnet sous l'oreiller et puis je me suis dit que c'était une très mauvaise idée, il rentrait dans la poche de ma chemise » (1992d, p. 71). Cette peur de la disparition, du vol ou de l'intrusion est largement répandue dans l'œuvre et frôle parfois la paranoïa. Ainsi, à l'occasion d'un voyage à Moscou effectué dans des conditions de précarité physique mais aussi d'instabilité sociale et politique dues au régime soviétique, l'écrivain trace l'inventaire des objets qu'il emmène

avec lui. Contrairement à ce à quoi on s'attendrait, il laisse à Paris les matériaux pour écrire : « je n'avais emporté comme livre que l'œuvre autobiographique de Strindberg réunie en volume au Mercure de France. Rien pour écrire moi-même, j'avais trop peur que l'inspectrice bilingue, déguisée en femme de chambre, de l'hôtel Rossia, ne recopie au fur et à mesure mon journal » (1992a, p. 139). Il résume ainsi son séjour moscovite, établissant un parallèle entre l'impossibilité d'écrire et la pauvreté des conditions : « [s]ix jours sans écriture, nourri au yaourt et au potage lyophilisé réchauffé avec une résistance dans un verre à dents infesté de bactéries » (1992a, p. 139).

Les « manuscrits corporels »

Si Guibert fonde son œuvre sur l'écriture du corps, et si corps et écriture se confondent constamment, à tel point que la critique a, dès le début, parlé d'« écriture corporelle », où le corps devient un véritable « principe générateur de l'œuvre » (Sarkonak, p. 7-9), l'écriture sur l'écriture s'inscrit dans cette réflexion sur le corps, sur son propre corps et sur le corps d'autrui : corps imaginé, corps fragmenté, corps rêvé, corps infecté, corps jouissant, corps mourant. Pour Guibert, en effet « [l]e corps est toujours une obsession fictionnelle » (Boulé, p. 104) et l'on peut parler d'une constante « identification entre corps et écriture » (p.105). L'écriture n'est cependant pas à envisager uniquement en termes abstraits : l'attention portée à l'objet-manuscrit prend une allure de plus en plus radicale, aboutissant à une sorte de cristallisation de cet objet, de prolongement du sujet qui est de plus en plus identifié à son manuscrit. Le corps ne s'identifie pas seulement à l'écriture en tant que telle, mais aussi au support, à l'objet tangible. Tandis

que le corps de l'écrivain s'affaiblit, disparaît, son manuscrit demeure, prend sa place, mais il est sujet aux intempéries du monde et doit être préservé. Le corps et le manuscrit participent de concert à l'affirmation d'une seule identité et d'une seule représentation.

Écrire pour ne pas oublier, écrire pour fixer l'impression, l'image, le sentiment qui, comme un éclair, apparaît et passe dans la tête. Écrire, finalement, pour profiter du temps qui reste, dans la hantise imposée par l'avancement de la maladie, l'affaiblissement du corps, la menace de la cécité (voir Guibert, 1990, p. 160). L'écriture guibertienne devient corporelle aussi dans ce sens où elle est soumise au corps, à son changement, à sa force et à sa faiblesse, à son potentiel et à son impuissance :

J'avais écrit bien assez de livres comme ça : il y en avait treize écrits, treize publiés et disponibles sans compter ceux que j'avais discrètement rayés de "la liste du même auteur". J'ai tellement écrit depuis que j'ai quinze ans ! Quand je regarde les plis de dossiers entassés dans les placards, je n'en crois pas mes yeux, je suis effaré, je n'arrive plus à comprendre comment une masse d'écriture si étendue a pu sortir de mon pauvre corps et de mes pensées pitoyables. (1991a, p. 194-195)

Regardant ses manuscrits accumulés au fil du temps dans ses placards, l'écrivain exprime son incrédulité comme si, se regardant dans un miroir, il ne reconnaissait pas sa propre image, l'image de soi que ses manuscrits et leur épaisseur lui renvoient. L'écriture n'est donc pas une activité uniquement intellectuelle, mais elle relève aussi de la vigueur physique de l'écrivain, comme si la production matérielle des textes prenait l'intensité pathétique d'un accouchement, d'une séparation de son corps, de sa fibre.

À l'instar de n'importe quel autre métier, l'écriture fatigue le corps, le plie à ses rythmes et à ses contraintes, et ce, à plus forte raison, au fur et à mesure que la maladie avance : « [d]ans l'état où je suis j'ai besoin d'un serviteur, un jeune homme vigoureux qui me conduise, m'habille, me lave, masse mon dos de plus en plus endolori par l'écriture » (1991a, p. 178).

Cette implication du corps et la confusion entre physiologie et production textuelle sont encore présentes dans l'idée que l'effet de l'assomption d'un médicament suscite comme seul effet la production d'un texte : « je me sens toujours aussi mal, et je suis en attente de la délivrance de ce médicament, que je prends en réalité depuis cinq jours, sans sentir d'autre effet que la production de ce récit » (1991, p. 25) ; ou encore : « [c]'est le DDI du danseur mort, avec le Prozac, qui écrit mon livre » ; et il ajoute : « ça me fait quelque chose de savoir que ce sont des substances chimiques qui écrivent mon livre » (1991, p. 99). À plusieurs reprises, l'idée revient d'une écriture qui, comme un fluide, une sécrétion, comme le sang infecté, envahit le corps de celui qui entre en contact avec l'écrivain en lisant, que ce soit un journal ou un texte littéraire : Guibert, comme tout lecteur, ne peut se préserver de cette contagion. À ce propos, le parallèle entre le virus et l'influence littéraire est particulièrement significatif avec Thomas Bernhard : « parallèlement donc au virus HIV la métastase bernhardienne s'est propagée à la vitesse grand V dans mes tissus et mes réflexes vitaux d'écriture, elle la phagocyte, elle l'absorbe, la captive, en détruit tout naturel et toute personnalité pour étendre sur elle sa domination rageuse » (1990, p. 232).

L'idée de l'investissement du corps dans l'écriture est renforcée par un discours où les écrits, les manuscrits deviennent des véritables prolongements du corps, presque des fétiches de l'écrivain qui les a produits, quand il disparaît. En particulier, Guibert rapporte l'attention de Muzil-Foucault pour ses propres manuscrits et les efforts presque obsessionnels de ce dernier afin d'assurer leur destruction après sa mort. Avant son départ pour un voyage en Andalousie, il convoque Guibert et, en lui montrant de grosses chemises posées sur son bureau, il lui donne des consignes très claires : « “[c]e sont mes manuscrits, s'il m'arrivait quoi que ce soit durant ce voyage, je te prie de venir ici et de les détruire tous les deux, il n'y a que toi à qui je peux demander ça, et je compte sur ta parole” » (Guibert, 1990, p. 38). Guibert se dit incapable d'accomplir une telle tâche, comme si l'objet-manuscrit, sacralisé, était hors de la volonté et du pouvoir de celui qui l'a créé et qui en détient les droits et la propriété. Après la mort du philosophe, son compagnon Stéphane négocie avec la famille l'obtention de l'appartement « avec les manuscrits qui s'y trouvaient » (Guibert, 1990, p. 116), même s'il ignore qu'ils ont été pour la plupart détruits par Foucault lui-même avant sa disparition. Malade, le philosophe veut empêcher toute publication posthume, parfaitement conscient des risques de manipulation et de spéculation qu'une publication non surveillée comporterait. Comme s'ils étaient partie intégrante de lui, de son identité, de son physique, ses manuscrits disparaissent avec lui. Les manuscrits sauvés de la destruction se cristallisent après la mort de leur auteur ainsi que les autres objets et certains lieux, devenant « intouchables »; Stéphane invite Guibert dans l'appartement et lui « montr[e], empilés dans un placard, les manuscrits, toutes les ébauches et les brouillons du livre infini

qui n'avaient pas été déchirés », lui demandant également de prendre des photos, comme pour fixer à jamais une dernière image de l'ami mort (Guibert, 1990, p. 124-125).

L'Homme au chapeau rouge se termine par un avertissement métatextuel : « [i]ci se trouvaient cinquante pages de mon manuscrit qui ont été perdues. C'était le récit de mon voyage en Afrique » (Guibert, 1992a, p. 165). À la fin de l'histoire la plus romanesque du cycle du sida, l'auteur insère cet épisode, cette dernière aventure scripturale, qui souligne la nature précaire de l'écriture, liée à sa matérialité toujours éphémère, presque à la merci du hasard :

j'ai eu un curieux pressentiment en regardant partir mon bagage sur le tapis roulant de l'enregistrement. Il était déjà en route quand je l'ai rattrapé pour le rouvrir, j'ai eu la présence d'esprit de récupérer le cahier noir sur lequel je tiens mon journal depuis quinze ans, mais j'ai laissé mon manuscrit au fond du sac. J'ai compris à Roissy que je ne remettrais jamais la main dessus. (1992a, p. 156-166)

Inutile pour l'écrivain d'essayer de réécrire ce qui a été perdu dans ces « cinquante pages égarées, qui sont maintenant Dieu sait où », puisqu'« une fois que les choses sont écrites elles sont pour moi comme effacées » (1992a, p. 166). Dans la tête de l'auteur, les mêmes dynamiques que l'on trouve dans les manuscrits prennent place : la trace écrite est aussitôt effacée, écriture et rature cohabitent, occupent le même espace. On revient donc à l'idée d'une écriture liée à l'instant, à la circonstance, une écriture qui prend des clichés d'émotions, de sentiments, de désirs.

On assiste également à l'inverse. L'écriture oubliée et que le hasard fait resurgir est tout à fait capable d'évoquer des souvenirs lointains et de rappeler des émotions, des

impressions déjà perdues. Au cours d'un déménagement, Guibert, mettant de l'ordre dans ses dossiers, retrouve des vieux cahiers oubliés :

[j]y ai retrouvé, surtout dans ces cahiers, des choses que j'avais écrites quand j'étais très jeune, que je n'avais jamais mises au propre, et que j'avais souvent complètement oubliées, comme si elles avaient été écrites par un autre, un être plus rare et plus pur que moi, ce jeune Guibert qui me faisait le cadeau, par ces textes, de me faire croire qu'il était resté moi-même, que nous n'étions qu'une seule personne. (1991, p. 196)

La redécouverte de textes déjà oubliés s'accompagne d'une plus vaste réflexion sur l'écriture et sur son potentiel, qui se traduit par des sentiments contradictoires : « la redécouverte de ces textes parfois m'enchantait, parfois m'horripilait » (1991, p. 196). Dans la même page, l'auteur poursuit, parlant de son travail d'écrivain : « je m'étais mis à travailler dans ces cahiers d'adolescence, je n'y touchais pas, je me contentais de choisir et de taper à la machine ». Il insiste, en outre, sur la réappropriation, du point de vue matériel aussi, de ces écrits : « je sentais bien en même temps qu'après leur repossession, cette attribution que je me réservais puisque je les tenais *matériellement* comme quelqu'un qui en aurait hérité, je ne pourrais plus écrire comme avant. Ces textes me modifiaient comme écrivain » (1991, p. 197; c'est moi qui souligne). Il faut mettre l'accent, ici, sur le caractère tout matériel de cette repossession. C'est la détention physique des textes, conçus en tant que supports, manuscrits, qui permet à l'écrivain de reconnaître, pour ainsi dire, sa paternité. Le jeune Guibert, auteur des textes, les laisse en héritage à l'écrivain adulte, lequel ressent le droit d'en prendre possession avant tout en vertu de leur statut d'objets. Ceux-ci, contenant des textes, ont

le pouvoir de le modifier, d'influencer son identité d'écrivain, son écriture.

Ce qui en dérive est une sorte de désir d'imitation de sa propre écriture d'autrefois, de réappropriation de ce qui a été, du corps et d'autant de circonstances oubliées. Claire aux yeux de l'auteur est en revanche l'impossibilité de « réatteindre », de poursuivre le même type d'écriture. Les textes sont en effet placés sous une sorte de protection impénétrable, exercée par l'écriture même :

ces couches de sédimentation de l'écriture accomplie et relativement oubliée, cette mémoire inconsciente, parfois désastreuse parfois salutaire, de l'écriture exercée de l'artisan, de l'instrumentiste dirait Bernhard, qui revenait à la charge pour vous empêcher d'écrire comme un autre que soi-même, parce que ce soi-même aurait été scellé dans l'écriture. (1991, p. 197)

L'écriture se protège elle-même et empêche l'écrivain d'écrire comme un autre. Guibert déclare par là même l'importance des textes de jeunesse apparemment « obscurs, obscènes, aux limites de la lisibilité » (1991, p. 197), mais revêtant la plus haute importance dans l'ensemble de la production littéraire et artistique guibertienne, et capables de modifier la perception qu'il a de lui-même en tant qu'écrivain.

Guibert nous ouvre aussi les portes d'un autre univers, qui est celui de la création, de la conception mentale de l'œuvre littéraire. Resté seul à Rome pendant les vacances de Noël, il raconte : « [j]'entrevois l'architecture de ce nouveau livre que j'ai retenu en moi toutes ces dernières semaines mais j'en ignore le déroulement de bout en bout, je peux en imaginer plusieurs fins » (1990, p. 10-11). L'acte imaginaire prend de plus en plus l'allure de l'acte d'écrire, comme si l'auteur était en train d'esquisser des plans de son œuvre :

En m'endormant je repense à ce que j'ai écrit pendant la journée, certaines phrases reviennent et m'apparaissent incomplètes, une description pourrait être encore plus vraie, plus précise, plus économe, il y manque tel mot, j'hésite à me relever pour l'ajouter, j'ai quand même du mal à descendre du lit, à chercher dans le noir à tâtons la lampe de poche à travers la moustiquaire, ramper sur le côté au bord du matelas comme me l'a enseigné le masseur, et laisser tomber doucement mes jambes, jusqu'à ce que mes pieds rencontrent la pierre nue, allumer une bougie, chercher la bonne page dans le manuscrit, perfectionner par un ajout ou une biffure la phrase en question. Sinon, retrouverai-je demain le mot qui manquait ? Non. (1991, p. 144)

Une fois fixée sur la page, l'écriture revient à l'auteur, le hante, continue à évoluer dans sa tête.

À travers les quelques exemples que nous venons d'évoquer, nous essayons de donner un échantillon du caractère autoréflexif que Guibert confère, à divers degrés, à ses textes. L'auteur ne se limite pas à nous montrer son travail, son bureau, les feuilles qu'il écrit, mais il approfondit cette investigation jusqu'à compléter une interrogation sur la nature de l'objet-manuscrit et sur la consistance de l'écriture où réside, au fond, le mystère de la création, de l'œuvre littéraire.

S'inscrivant de façon singulière dans le projet de dévoilement de soi, l'écriture, montrée ou cachée, revient toujours, resurgit du néant, de l'oubli, permet au corps mourant de subsister, au corps vivant de retrouver ses dimensions d'autrefois. Les supports, les matériaux, les modalités de travail acquièrent la valeur de prolongement du corps et de l'identité au centre de l'œuvre guibertienne, et ils nous sont montrés par le biais des mêmes modalités, des mêmes effets de clair-obscur, de voilement et dévoilement qui caractérisent tant d'images et d'autopourtraits, aussi bien photographiques que littéraires, de l'auteur. À ce propos, l'accent doit tout particulièrement être

mis sur le rôle que la dimension matérielle de l'écriture acquiert dans l'expérience littéraire de Guibert. Les gestes, les objets, les manuscrits, dans leur épaisseur tangible, permettent à l'auteur de tracer ou de photographier son identité scripturaire. Consubstantiels au corps de l'écrivain, ils sont sujets à la même précarité, aux mêmes risques, mais en même temps, ils sont capables de défier le temps en devenant des substituts de leur auteur après la disparition de celui-ci. Quand l'écrivain cache ou met à l'abri ses écrits et son écriture, c'est son corps, son identité qu'il voile. Par contre, le geste d'ouverture de son atelier ou de son carnet relève du projet de dévoilement inscrit dans le manifeste lancé en 1977 (voir Guibert, 1977). L'écrivain affirmé, à la recherche de ses jambes et ses bras d'enfant (voir 1990, p. 284), ne cesse de réfléchir à propos de ses modes de travail, de son écriture et de revenir aux objets et aux actes de sa naissance littéraire, là où, justement, tout a commencé avec le geste primordial, toujours répété : « aux interrogations je rends des feuilles blanches. Et dans les marges du cahier de textes, toujours, je dessine un visage maigre, en forme de lame de couteau, toujours le même : je crois ne pas le connaître, et l'inventer » (1986, p. 84).

Bibliographie

BOULÉ, Jean-Pierre (2001), *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan.

BRUNET, Mathieu. (2010), « Autoréflexivités paradoxales : lire ou ne pas lire ? », dans Jan Herman et al. (dir.), *L'Assiette des*

fictions. Enquête sur l'autoréflexivité romanesque, Louvain, Peeters, p. 253-263.

GENON, Arnaud. (2007), *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan.

GUIBERT, Hervé. (1977), *La Mort propagande*, Paris, Régine Déforges.

—. (1982), *Les Aventures singulières*, Paris, Minuit.

—. (1986), *Mes Parents*, Paris, Gallimard.

—. (1989a), *L'Incognito*, Paris, Gallimard.

—. (1989b), *Fou de Vincent*, Paris, Minuit.

—. (1990), *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.

—. (1991), *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard.

—. (1992a), *L'Homme au chapeau rouge*, Paris, Gallimard.

—. (1992b), *Cytomégalovirus*, Paris, Seuil.

—. (1992c), *Voyage avec deux enfants*, Paris, Gallimard.

—. (1992d), *Cytomégalovirus*, Paris, Seuil.

HERMAN, Jan et al. (dir.). (2010), *L'Assiette des fictions. Enquête sur l'autoréflexivité romanesque*, Louvain, Peeters.

LEPALUDIER, Laurent. (2002), « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », dans L. Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction. Théories et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 25-38.

PUJADE, Robert. (2008), *Hervé Guibert. Une leçon de photographie*, Lyon, Université Claude Bernard Lyon 1.

SARKONAK, Ralph. (1997), « Du para- au métatexte. À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie », dans Ralph Sarkonak (dir.), *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, Revue des Lettres Modernes.

WESSLER, Éric. (2009), *La Littérature face à elle-même. L'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam, Rodopi.

Résumé

Faisant de lui-même le personnage principal de son œuvre, Hervé Guibert nous parle nécessairement de son travail d'écrivain. À travers ses récits, il dessine l'image d'un écrivain polymorphe, qui prend une double attitude par rapport à son métier. Si, d'un côté, l'acte de l'écriture et les manuscrits sont montrés, de l'autre, il ne cesse d'accuser sa retenue et à manifester une sorte de pudeur. À la recherche d'une identité scripturaire, l'auteur tend à assimiler ses manuscrits à son corps, à sa fibre, dans un projet global de dévoilement de soi.

Abstract

Being the main character of his own books, Hervé Guibert writes about his life as a writer. Through his texts he draws his portrait as a polymorphous artist, taking a double attitude towards his activity. On the one hand the act of writing, as well as drafts and manuscripts are shown, but on the other hand he constantly tries to protect and conceal them from sight. Looking for his own scriptural identity, the author tends to identify his manuscripts with his body, so that papers, drafts, manuscripts come to acquire a strong corporeal dimension in a wider project of representation of the self.

Hervé Guibert : de la quête identitaire au plaisir du corps

Anca Porumb

Université de Babes-Bolyai

Problème philosophique, métaphysique et anthropologique, le corps humain a suscité de nombreuses interrogations. Le regard le perçoit avec fascination et peur, car le corps révèle le caractère unique de l'être. C'est par lui que l'homme réussit à se découvrir et à se connaître, en refusant le corps de l'autre, vu par l'autre. Analysant *L'Être et le Néant*, Claude Bruaire affirme :

[...] si, au moyen de la négation du corps d'autrui, comme expression de son être singulier, en vertu de l'identité de l'âme et du concept, l'attention aux paroles, au langage d'autrui, à son corps parlant, était dénaturée et supprimée, c'est maintenant, au moyen de l'âme et de la liberté singulière, que l'expressivité

du corps d'autrui est ruinée pour la connaissance en première personne. (1968, p. 113)

Bruaire distingue le corps expressif et le corps comme action. Nous pourrions transposer cette philosophie du corps expressif, envisagé comme source de dualité, pour l'interprétation de l'œuvre de Guibert, pour qui la découverte de son propre corps représente l'effort de se construire une nouvelle identité. L'écrivain se contemple tel Narcisse et prend conscience de son double. L'angoisse le saisit devant l'image de l'autre moi. Il n'y a pas de sentiments d'amour face à cette réflexion ; il n'y a pas de désir comme dans le mythe. Se regarder dans le miroir signifie, pour les protagonistes des romans d'Hervé Guibert, revenir à la réalité cruelle de la maladie. Le miroir est un motif récurrent et s'avère indispensable dans la tentative de se (re)connaître. La fonction attribuée au miroir par Jackie Pigeaud correspond assez à la démarche de Guibert :

Le miroir est donc l'instrument de la connaissance de soi. On ne peut se connaître que médiatement. Le miroir permet l'analogie, sans laquelle on ne se peut connaître ; il est l'instrument de la scission. Se connaître, c'est se voir deux, se comparer entre deux, et s'apprécier. (2009, p. 20)

Qu'il y ait besoin d'un médiateur, nous ne le nions pas. Mais chez les écrivains qui ont reconnu leur condition homosexuelle et la maladie, la rupture de leur moi pourrait être mesurée en secondes. Le miroir les aide à se percevoir tels quels, bien qu'il leur arrive parfois de se dédoubler.

La manière avec laquelle Guibert envisage le motif du miroir nous amène à analyser l'image du corps comme source des maux et des changements anatomiques, les esthétiques du beau et du laid s'entrecroisant dans les romans de l'auteur.

Le corps en décrépitude

L'année 1990 plonge le monde littéraire dans la confusion avec le roman *Á l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Guibert n'est pas un auteur réaliste qui se contente d'écrire sur le sida. Il y a chez lui un hyper-réalisme qui va plutôt vers le naturalisme. En d'autres termes, l'œuvre guibertienne pourrait se définir comme choquante par la richesse des détails cruels sur le corps humain en dégradation, par le penchant de l'écrivain pour l'observation de chaque étape de sa maladie. Guibert ne se veut pas le représentant de la communauté homosexuelle. Il veut tout simplement faire une analyse de soi à soi et de soi aux autres. Dans ses deux romans les plus connus, *Á l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et *Le Protocole compassionnel*, il ne ménage personne. La sincérité avec laquelle il nourrit les controverses. Peut-être l'a-t-il voulu, parce que le début du roman n'a besoin d'aucun commentaire : « J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida. » (1990, p. 9)

Cet incipit est ambigu, mais l'auteur continue à nous surprendre dans les lignes suivantes : « Or je ne me faisais pas d'idées, j'étais réellement atteint, le test qui s'était avéré positif en témoignait, ainsi que des analyses qui avaient démontré que mon sang amorçait un processus de faillite. » (1990, p. 9)

Est-il ou n'est-il pas atteint de la maladie ? S'il joue avec nous dans les premières pages, Guibert ne plaisantera plus par la suite en parlant du sida et de lui-même. Il a le sida, sans aucun doute. Le titre du livre, qui assure l'unité du roman, en est la preuve. Bien que son œuvre ressemble à un traité de médecine, la trame est née de l'existence d'un personnage, Bill.

C'est l'ami américain de Guibert qui refuse de lui procurer le médicament qui pourrait le guérir. Maintenant, l'auteur sera l'acteur et le metteur en scène du scénario de la mort qui approche. Il choisit ce qui est le plus dur : s'écrire en tant que malade et écrire les expériences sinistres par lesquelles le sida l'oblige à passer, en essayant de trouver une explication ou, plutôt, une définition au mal qui le ronge :

[...] le sida n'est pas vraiment une maladie, ça simplifie les choses de dire que c'en est une, c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'apprêtait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer. (1990, p. 17)

Faisant du sida une question personnelle, individuelle, Guibert n'a que son propre corps sur lequel se pencher. C'est tout ce qui lui reste, et l'auteur en fait une véritable obsession. Plus qu'une obsession, le corps est la seule liaison avec la vie. À travers l'analyse de son corps malade, Guibert peut se donner chaque matin la certitude, en se regardant dans le miroir, qu'il est encore vivant. Toute maladie, et particulièrement le sida, agit d'abord sur le physique et, ensuite, sur le psychisme du malade. Les changements évidents que le corps subit obligent la personne malade à se percevoir différemment à chaque étape de la maladie :

Reflète et miroir qui se donne à voir tout en donnant à voir, lieu de l'être et du paraître où se repèrent les usages sociaux et où se lisent les marques du temps, le corps est tout à la fois celui du travail, du plaisir et du plaisir et celui de la maladie, de la douleur et de la mort. Que lit-on sur le corps malade et comment lit-on le corps malade ? Mais aussi que pouvons-nous et que savons-nous en dire ? Il y a toujours, en effet, un indicible du corps ; un silence ou des cris qui ne se peuvent articuler. Nous sommes toujours dominés et muets face aux

cataclysmes de notre corps. Mais, pour cette raison entre autres, le regard que nous portons sur lui, s'il veut parvenir à connaître et à dire, doit prendre de la distance, choisir et sérier les manifestations du corps, les convertir en signes. La lecture du corps est toujours une construction : du corps lui-même et de ses rapports à la maladie. (Herzlich et Pierret, p. 101)

Dominé et muet face aux cataclysmes de son corps, tel est bien Guibert, qui se trouve impuissant face à la maladie destructrice. Pourtant, cette attitude change vite, parce que l'écrivain décide de ne pas rester muet, de dominer le sida par l'écriture. Aucun autre avant lui n'a décrit avec autant de détails médicaux les examens cliniques que son corps accepte. Le narrateur/patient n'est plus préoccupé par l'aspect physique comme source de plaisir. Le sida menace trop sa vie pour qu'il ait encore la force de penser aux relations qui sont à l'origine de son mal. La seule fonction du corps est désormais de faire face au travail, malgré l'affaiblissement, les difficultés à écrire dues aux douleurs atroces qui annoncent la fin.

Guibert se détache progressivement du miroir et rentre dans un processus qui consiste à trouver une signification aux manifestations de la maladie. Pour pouvoir décrire le sida, l'écrivain est obligé de prendre de la distance et de parler de soi en se reflétant dans le miroir ou la caméra. La lecture du corps que Guibert choisit de mener naît du désir de se retrouver dans chaque personne qu'il découvre en se regardant ou en se filmant.

Il surprend d'abord la dégradation physique par le truchement des amis. Comme un préambule à ce qui suivra, l'auteur fait l'apprentissage de la maladie et de la fin inévitable en racontant les expériences des autres. Les changements de leurs corps ainsi que les modifications psychiques le

bouleversent comme s'il les vivait lui-même. De plus, l'auteur se rend compte de la menace que représente le sida : la perte de l'identité.

En associant la dégradation du corps à la perte de l'identité, Guibert aborde l'aspect social du sida sans trop y insister. Plus attentif que jamais aux transformations physiques causées par la maladie, l'auteur nous met en présence d'un véritable traité de médecine. Sa démarche est explicable. Sa souffrance est si grande qu'il ne sent plus son corps lui appartenir. Celui-ci s'est détaché de l'âme et agit séparément. L'équilibre est rompu et le corps sera toujours un pas en avant, en disposant à son gré de la vie de l'écrivain. Devenus déjà personnages principaux du livre, le sida et, implicitement, le corps sont trop présents et mènent à l'insupportable :

Puisque le corps se retrouve frustré, par cette annonce de la malformation rénale bénigne puis cette théorie de la spasmophilie, dépossédé momentanément de ses capacités de souffrance, sans doute avide il se remet à forer en lui, au plus profond, aveuglément, à tâtons. Je ne faisais pas de crises d'épilepsie, mais j'étais capable à chaque instant de me tordre littéralement de douleur. (Guibert, 1991, p. 45)

La douleur organique qui se glisse sournoisement dans le corps encore vivant et sensible aux sensations est transmise aussi aux lecteurs. Il est impossible de ne pas souffrir en même temps que le narrateur, car les mots ne ménagent pas la réalité. Le mot « souffrance » perd de son intensité. Il y a quelque chose qui va au-delà de la capacité à endurer une maladie épuisante. Le malade ne se perçoit plus comme un tout qu'il formerait avec son corps. Guibert parle de son corps comme d'une entité à part. Ce n'est plus sa frustration venant de l'impossibilité de bouger. C'est la frustration du corps démuné du pouvoir de

lutter contre l'intrus qui le ronge de l'intérieur. Guibert est lui-même l'objet de son analyse, auteur et narrateur à la fois. Pour le narrateur, Hervé, la mort est une provocation. Il mène une lutte continuelle avec le sida, qui devient maître de son corps. Celui-ci ne répond plus à ses désirs et il n'a qu'un seul souci, celui d'avoir le temps et la force de raconter son histoire jusqu'à la fin :

Le livre lutte avec la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les assauts du virus. Je n'ai que quatre heures de validité par jour, une fois que j'ai remonté les stores immenses de la verrière, qui sont le potentiomètre de mon souffle déclinant, pour retrouver la lumière du jour et me remettre au travail. [...] Ce livre qui raconte ma fatigue me la fait oublier [...]. (Guibert, 1990, p. 66-67)

N'ayant plus la force de continuer le combat avec le sida, Guibert donne la parole au livre après avoir laissé son corps décider à sa place. L'écrivain/narrateur revient pourtant au « je » et retrouve son souffle à travers l'écriture. Le corps n'a plus droit de vie et de mort sur lui. Sa force s'affaiblit devant celle des mots qui racontent la maladie. Guibert met toute sa confiance dans l'acte d'écriture pour avoir le courage de franchir les obstacles auxquels le sida le fait se heurter. La maladie des autres l'a préparé à sa maladie et la découverte de la dégradation des autres a servi à la découverte de son propre corps :

J'ai vu des gens dans un état terrible, ce matin à Rothschild. Vraiment de jeunes cadavres aux yeux de braise, comme sur des affiches de films d'horreur où des morts ressortent de leurs tombes et font quelques pas en vacillant. J'ai l'impression qu'ils sont en plus mauvais état que moi, mais peut-être que personne ne se voit lui-même tel qu'il est, peut-être qu'il subsiste un tel narcissisme fût-ce dans la personne la plus

abimée qu'elle n'est jamais capable que d'estimer les ravages de l'autre. (Guibert, 1991, p. 46)

La perception du temps change avec le changement du corps :

j'étais désormais incapable de faire aucun de ces gestes sinon au prix de gesticulations et d'efforts grimaçants, un corps de vieillard avait pris possession de mon corps d'homme de trente-cinq ans, il était probable que dans la déperdition de mes forces j'avais largement dépassé mon père qui vient d'en avoir soixante-dix, j'ai quatre-vingt-quinze ans, comme ma tante Suzanne qui est impotente (Guibert, 1991, p. 10).

La décrépitude corporelle provoquée par le sida plonge le malade dans la confusion. Les efforts pour se saisir s'avèrent un échec. Plus le narrateur veut se voir réapparaître tel qu'il était autrefois, plus le corps disparaît. Le sida suit sa voie et le transforme en un vieillard qui a perdu tout contrôle sur ses mouvements.

Le temps, qui passe trop vite, peut être interprété de deux manières. D'une part, la maladie détériore la condition physique de l'homme à tel point que celui-ci ne se reconnaît plus, malgré le désir de regagner son identité. D'autre part, le narrateur malade est conscient du fait que le sida ne lui permet plus de vieillir :

Le sida m'a fait accomplir un voyage dans le temps, comme dans les contes que je lisais quand j'étais enfant. Par l'état de mon corps, décharné et affaibli comme celui d'un vieillard, je me suis projeté, sans que le monde bouge si vite autour de moi, en l'an 2050. (1991, p. 111)

Le voyage imaginaire que Guibert met en scène dans son livre s'inscrit encore dans la fiction volontaire existant dans l'œuvre de l'écrivain. Guibert ne renonce pas au dédoublement continu de sa personne, où le « je » réel et le « je » fictionnel ne cessent

de donner aux lecteurs l'impression de deux « moi » qui ne se rencontrent jamais.

Dans ce drame de la quête identitaire, Guibert trouve l'aspect positif de la maladie. La description qu'il en donne révèle son sang-froid et aussi la maturité de sa pensée. Les associations inédites des mots démontrent à quel point le malheur peut changer la vision de la vie. L'auteur se considère déjà comme le partenaire du sida, qui lui ouvre d'autres perspectives dans la façon de voir le monde et son existence :

Et c'est vrai que je découvrais quelque chose de suave et d'ébloui dans son atrocité, c'était certes une maladie inexorable, mais elle n'était pas foudroyante, c'était une maladie à paliers, un très long escalier qui menait assurément à la mort mais dont chaque marche représentait un apprentissage sans pareil, c'était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et de découvrir enfin la vie [...]. (1990, p. 181)

Cet extrait est la quintessence de l'esthétique des romans de Guibert, qui fait de la mort la raison de vivre et découvre dans la vie la périssabilité de l'homme.

Le « je » sidéen

Le repli sur soi-même est déjà évident, et c'est à travers la famille que Guibert observe et écrit en tant qu'homosexuel. C'est une première étape du « je » qui s'analyse et qui veut renoncer à lui-même pour s'en construire un autre, nouveau et totalement coupé du passé. L'auteur passe du « je » homosexuel au « je » malade, obligé de trouver un moyen pour faire face à la mort, de se fixer une attitude devant cette mort qui approche. La maladie et la mort envahissent l'univers guibertien et mettent l'être humain à l'écart des autres. C'est à elles de faire la loi dans ses livres et d'organiser l'écriture. La mort, même si elle

est racontée à la première personne, n'épargne pas les autres, et ici apparaît le caractère existentialiste de l'œuvre de Guibert. L'écrivain s'engage à dire ouvertement les tragédies auxquelles l'homme est confronté pendant sa vie. Ses romans, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et *Le Protocole compassionnel*, sont un jeu entre l'individuel (le « je ») et l'universel (le « nous »), parce que la mort est universelle et que la maladie peut survenir à tout moment et à tout être humain.

Guibert choisit d'écrire le sida dans les moindres détails. L'auteur écrit son sida sans pudeur, en glissant vers la pornographie. Son désir est de « coucher le moi sur le papier » (Boulé, p. 285) dans sa permanente agonie entre la joie — parce que « le sida est une maladie merveilleuse » (Guibert, 1990, p. 18) — et la peur — parce qu'« on va tous crever de cette maladie » (1990, p. 117). Le sida déchire le personnage/narrateur physiquement aussi bien que moralement. La présence de la maladie dans le corps agit comme facteur destructeur, à l'extérieur d'abord. La difficulté de se reconnaître est le premier signe que le malade perçoit comme la perte de l'identité. Il n'est plus sûr de son propre « je » et a besoin de se mirer souvent pour se convaincre de son existence.

Le drame de la maladie réside pourtant dans la dégradation de l'âme plus que dans la dégradation physique. Le malade vit à la fois avec le sentiment de la mort imminente et avec l'espoir d'entendre un jour parler de la découverte du médicament salvateur. La lutte psychologique est dure, comme le raconte l'écrivain tout au long de ses livres. Il est partagé entre la vie et la mort.

Après s'être habitué à la vue d'un corps délabré, Guibert a encore la force de croire à la guérison. L'auteur s'accroche à l'amitié de Bill, l'Américain, qui le bouleverse et lui donne l'espoir de vaincre le sida grâce au vaccin que l'Amérique vient de réaliser. Arrivé en France pour apporter la bonne nouvelle, Bill monopolise le dialogue, dont l'importance est capitale pour Guibert, qui le situe avec une grande précision dans le temps, le 18 mars 1988 :

Bill est dans un état d'excitation indescriptible, qui va emporter avec lui notre dîner, et monopoliser toutes nos conversations : il nous annonce tout de go qu'on vient de mettre au point en Amérique un vaccin efficace contre le sida, pas vraiment un vaccin, pour être exact, puisque en principe un vaccin est préventif, alors disons un vaccin curatif, obtenu à partir du virus HIV et administré à des séropositifs non symptomatiques, appelés initialement les « porteurs sains » jusqu'à ce qu'on remette en cause le côté sain d'un homme contaminé par le sida, de façon à bloquer la virulence, à empêcher le virus de mettre en branle son processus de destruction [...]. (Guibert, 1990, p. 173)

Animé par les mots de Bill, le malade pense redevenir la personne de l'époque où le sida n'avait changé que le corps. Le « je » du passé revient, encouragé par la découverte du remède tant recherché. Son psychisme s'efforce d'accepter les extrêmes : croire entièrement à la vie et à la médecine ou se laisser porter par le destin clairement représenté par les symptômes de la maladie :

J'ai peur d'être blême, ou soudain trop rouge, j'ai peur de me trahir, et pour me défaire une bonne fois de cette peur je lance à Bill avec l'ironie : « Alors tu vas nous sauver, tous ici autant que nous sommes ? — Ne dis pas de bêtises, me rétorque Bill gêné dans le développement de son récit [...]. (1990, p. 174)

L'ironie dans la voix trahit la méfiance de Guibert dans l'attitude trop hautaine de son ami américain. Le dévoilement du secret à celui qui n'inspire pas de confiance lui confirme l'hypocrisie du système médical, soit-il français ou américain. Et ce qui blesse le plus, c'est la fausse amitié que Bill n'hésite pas à afficher jusqu'au moment de la confession. Une fois la vérité connue, le changement brusque de son comportement explique la lâcheté ou pire, le manque d'intérêt envers les personnes infectées :

Donc, depuis des mois, depuis l'aveu de ma maladie, Bill ne donnait plus aucun signe de vie, j'en souffrais parfois, cela augmentait parfois mon anxiété, ou mon regret de lui avoir parlé, mais, pour dire la vérité, son silence m'étonnait à peine, et je pourrais même ajouter que je m'en frottai les mains, car par ce silence abrupt, qui aurait pu sembler à quiconque une monstrueuse démission, Bill accédait cette fois au rang de personnage ambigu. (1990, p. 187)

L'image de Bill revient pour qu'elle disparaisse ensuite comme dans un cauchemar qui ne finit jamais. Ses promesses ne font que nourrir l'agonie de Guibert, qui lutte avec ses deux « je », l'un conscient du jeu trompeur de Bill, l'autre naïf et espérant accéder au moyen de guérir. Sauf les quelques pages du livre où la présence de Bill est à la fois déconcertante et nécessaire, l'écrivain n'insiste plus sur le rôle de sauveur de ce personnage. Au contraire, Guibert préfère adopter de nouveau son style direct et malicieux pour réaliser la description correcte de Bill :

Je jugeais l'attitude de Bill, sinon criminelle à mon endroit et si elle était réellement criminelle il va de soi tel que je suis que je m'en rengorgeais que davantage, inamicale au possible, et tout bêtement grossière. (1990, p. 196)

La dureté des mots couvre pourtant la tragédie de l'âme du malade, qui se trouve découvert devant le sida, qui ne lui laisse

pas le temps d'attendre un miracle. Guibert n'oublie pas Bill et la possibilité de guérir que celui-ci lui enlève. L'amertume de la trahison disparaît à l'instant où le salut vient d'ailleurs : « j'attends avec impatience le vaccin littéraire qui me délivra du sortilège que je me suis infligé » (1990, p. 216). L'écriture sera le dernier et le plus fidèle compagnon dans le combat avec la mort et le sida, bien que cette métaphore de l'écriture/thérapie ne lui suffise pas dans sa démarche de terminer sa vie en même temps que ses livres.

Le sida ronge sans cesse et ne tient pas compte de la politique médicale que la France mène à la fin des années 1980. Guibert a de nouveau auprès de lui son ancien ami, Jules, qui lui procure le médicament DDI, le seul à l'aider à tenir debout. Le temps s'écoule chaque jour presque de la même manière : investigations et prises de sang, traitements commencés et arrêtés vite à cause des effets secondaires. L'affaiblissement du corps est de plus en plus ressenti par l'écrivain, qui veut à tout prix accomplir son projet. L'arrivée du DDI, médicament expérimenté sur les malades du sida aux États-Unis, revêt pour Guibert un rôle providentiel. Son existence tourne dès lors autour des efforts pour se fournir en DDI, devenu le lien avec la vie. Dans *Le Protocole compassionnel*, Guibert poursuit la description du sida, mais cette fois-ci, il s'agit de son sida. Auteur, narrateur et personnage, Guibert se déshabille devant les lecteurs et il le fait aux sens propre et figuré. Bien que Guibert soit contaminé depuis assez longtemps, il est à remarquer la difficulté pour l'écrivain d'accepter la maladie dans son corps :

Le lendemain du jour où le docteur Chandi m'annonçait cette décision de me faire arrêter l'AZT pour prendre du DDI, le docteur Nacier qui rédige désormais une gazette consacrée à la

maladie (voyez comme j'ai du mal à prononcer le mot) m'envoyait le dernier numéro, dans lequel je trouvai ce gros titre : « 290 malades morts aux États-Unis à la suite de la prescription de DDI. » (1991, p. 17)

Le désespoir d'approcher la mort éveille dans l'âme du malade les mêmes sentiments contradictoires auxquels il nous avait habitués. Toute nouvelle, bonne ou mauvaise, à propos d'un possible traitement du sida lui donne la force de continuer la bataille. Au-delà des aspects sociaux qui existent pleinement dans ses livres, l'épisode où Jules entre dans son appartement et dépose le sac avec « le DDI du danseur mort », phrase qui se répète d'une manière obsessionnelle dans le livre, implique des connotations symboliques. D'abord, l'effet positif est perçu au niveau physique, quand la capacité de se mouvoir et de travailler de Guibert s'améliore :

Cela fait aujourd'hui cinq jours que je prends le médicament du mort, avant-hier je me suis senti un peu mieux dès le matin et j'ai entrepris ce récit qui, même s'il est sinistre, me semblait avoir une certaine gaieté, sinon vivacité, qui tient à la dynamique de l'écriture, et à tout ce qu'elle peut avoir d'imprévu. (1991, p. 19)

L'écriture est là, qui accompagne le DDI et qui en fait le couple parfait, parce que le couple qui se crée à l'instant est le seul capable à maintenir l'écrivain debout. La sève de la vie tirée de la disparition de l'autre représente la victoire de la vie sur la mort et la délivrance du mal.

À ce moment de notre analyse apparaît un autre couple de « je », celui du « je corps » et celui du « je âme ». Le corps ne peut regagner ses forces que si l'âme ne se considère pas vaincue par la maladie. Ni vainqueur ni vaincu, Guibert se met à nu dans le dialogue direct avec ses lecteurs, à qui il laisse la liberté de juger son acte d'écriture :

Aujourd'hui j'aimerais travailler sur une table de dissection. C'est mon âme que je dissèque à chaque nouveau jour de labeur qui m'est offert par le DDI du danseur mort. Sur elle je fais toute sorte d'examen, des clichés en coupe, des investigations par résonance magnétique, des endoscopies, des radiographies et des scanners dont je vous livre les clichés, afin que vous les déchiffriez sur la plaque lumineuse de votre sensibilité. (1991, p. 80)

L'auteur s'autoradiographie et devient ainsi l'équivalent d'un cliché médical prêt à être interprété. Ce qui étonne dans l'évolution de sa maladie et de son écriture, c'est la sensation de dépersonnalisation du « je » au fur et à mesure que Guibert avance dans son livre : « C'est le DDI du danseur mort, avec le Prozac, qui écrit mon livre, à ma place. » (1991, p. 84) Le sentiment d'être remplacé par le médicament agit comme un bouomerang. La personnification du DDI annule la personnalité de l'écrivain. Conscient du danger de perdre son identité, Guibert prend la relève et reconquiert le « je » en reconnaissant les limites du DDI :

Je n'ai pas l'impression de ne plus être moi-même, ni d'être sorti de moi-même, ni d'être devenu un autre. Je suis le même qui pense pareil et qui l'écrit, auquel le médicament jusqu'à nouvel ordre donne l'énergie physique et morale de le faire. (1991, p. 84)

Guibert, malade qui a du mal à prononcer le mot « sida » et prenant conscience des limites du médicament, arrive maintenant à reconnaître aussi ses limites dans la guerre contre la maladie. Son livre se confond avec son corps et naît de la douleur et aussi du vide qui se crée à cause de la fin inévitable :

Et j'écris mon livre dans le vide, je le bâtis, le rééquilibre, pense à son rythme général et aux brisures de ses articulations, à ses ruptures et à ses continuités, à l'entremêlement de ses trames, à sa vivacité, j'écris mon livre sans papier ni stylo sous le chapiteau de la moustiquaire, jusqu'à l'oubli. (1991, p. 153)

Écrire, jusqu'à l'épuisement, sur la maladie entraîne l'auteur dans un état d'oubli. Il veut oublier et surtout mépriser la mort à l'aide de mots sincères : « J'avais envie d'une écriture gaie, limpide, immédiatement communicante, pas d'une écriture tarabiscotée. » (1991, p. 172) Cette affirmation, placée vers la fin du livre, porte en elle le message que Guibert a voulu transmettre à ses lecteurs et à la société. Son style, trop direct parfois, n'a fait que rendre la réalité du sida telle qu'il l'a vécue jusqu'au dernier moment de sa vie.

Chez Guibert, le sida est le « je » qui communique avec nous. Cette maladie irréversible prend la place de l'écrivain et dispose de sa personne à son gré. C'est au sida de dire quand le moment est venu de quitter le monde et de convoquer l'auteur malade à un duel qui le mènera à un dédoublement du « je », celui du mourant et celui qui est en phase de rémission.

Philippe Hamon souligne que la description signifie « dévoiler, découvrir, ôter les masques, révéler, sonder, déchiffrer, lire, percer à jour, soulever le couvercle, démonter la machine, étudier les coulisses, mettre en lumière, aller au fond des choses » (1993, p. 62) : l'écrivain décrit pour trouver un sens à la réalité. Guibert a voulu trouver un sens à son existence déchirée entre le sida et l'homosexualité. Ainsi son corps est-il devenu le seul lien avec la vie et la description a-t-elle constitué un moyen de se trouver en tant qu'être humain. Si l'auteur y est parvenu, on ne saurait le dire, mais cette frange d'incertitude est indéniablement la marque de ses chefs-d'œuvre.

Bibliographie

- BLANCKEMAN, Bruno. (2000), *Les Récits indécidables: Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion.
- BOULÉ, Jean-Pierre. (2001), *Hervé Guibert: L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan.
- BRUAIRE, Claude. (1968), *Philosophie du corps*, Paris, Seuil.
- BUOT, François. (1999), *Hervé Guibert. Le jeune homme et la mort*, Paris, Grasset.
- GENON, Arnaud. (2007), *Hervé Guibert. Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan.
- GUIBERT, Hervé. (1990), *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.
- . (1991), *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard.
- HAMON, Philippe. (1993), *Du descriptif*, Paris, Hachette.
- HERZLICH, Claudine et Janine Pierret. (1991), *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui*, Paris, Payot.
- PIGEAUD, Jackie. (2009), *Poésie du corps*, Paris, Payot & Rivages.
- SARKONAK, Ralph (dir.). (1997), *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, Revue des Lettres Modernes.
- SARTRE, Jean-Paul. (1960), *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard.

Résumé

Entre espoir et désespoir, entre mort et guérison, Hervé Guibert ne cesse de se chercher et de se trouver. Nous analyserons dans cette étude le « je » malade et les caractéristiques de son esthétique au moment où la maladie ne peut plus être cachée et où l'écrivain décide de devenir le personnage principal de ses autofictions, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et *Le Protocole compassionnel*. Faisant du sida une question personnelle, individuelle, l'écrivain n'a plus que son corps, qui est la seule liaison avec la vie. À travers l'analyse de son corps malade, Guibert peut se donner la certitude chaque matin, en se regardant dans le miroir, qu'il est encore vivant. Toute maladie, et d'autant plus le sida, agit d'abord sur le physique et ensuite sur le psychique du malade. Les changements évidents que le corps subit obligent la personne malade à se percevoir différemment à chaque étape de la maladie.

Abstract

Struggling between hope and despair, between death and recover, Hervé Guibert never gives up discovering himself. This study focuses on the inner sick person and on the aesthetics born as soon as the disease can't be hidden anymore. The writer decides to have AIDS as main character in his two novels, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* and *Le Protocole compassionnel*. Making it a personal issue, the body will be the only link to life. Through the deep analysis of his damaged body, Guibert assures himself of the fact that he is still alive. Considering the different stages of the disease, the physical and mental changes that occur make the patient see himself differently at every step of the way.

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie :
entre thanatographie et pathographie,
la mort médicalisée d'Hervé Guibert

Christian Milat
Université d'Ottawa

Le livre une fois fini, la mémoire pourra s'éteindre; le livre
éclairera dans la nuit comme une veilleuse.

Guibert, 2001, p. 349

Le narrateur autodiégétique d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* apparaît rapidement au lecteur comme ne faisant qu'un avec l'auteur, puisque, par exemple, son « premier livre, *La mort propagande* » (p. 35), est effectivement le premier ouvrage d'Hervé Guibert, publié en 1977 par les Éditions Régine Deforges. De plus, derrière les patronymes de personnages d'À

l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, il est possible de reconnaître des personnes qui ont fait partie du cercle de l'écrivain : Muzil évoque Michel Foucault, Stéphane Daniel Defert, le compagnon du philosophe, Marine Isabelle Adjani, etc. Néanmoins, le texte porte, en première de couverture de l'édition princeps, l'indication générique « Roman ». Guibert explique ainsi cette apparente contradiction : « Mes modèles existent, mais ce sont des personnages. Je tiens à la vérité dans la mesure où elle permet de greffer des particules de fiction comme des collages de pellicule, avec l'idée que ce soit le plus transparent possible. Mais il y a aussi des grands ressorts de mensonge dans ce livre. » (1990b) Si donc dans cette autofiction (voir Genon, p. 201-210), dans ce que, dans *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Jean-Pierre Boulé appelle un « roman faux » (p. 233), la frontière entre l'autobiographique et le fictionnel est volontairement poreuse, il reste que la relation entre le narrateur et l'auteur est à ce point étroite qu'il est permis de voir dans l'écriture de la mort réalisée par le narrateur une autothanatographie de Guibert, l'épisode de la mort de Muzil faisant lui-même partie de cette entreprise puisque la mort de celui-ci, survenue en 1984, ne fait qu'anticiper la mort de celui-là, laquelle interviendra en 1991 : « ce n'était pas tant l'agonie de mon ami que j'étais en train de décrire que l'agonie qui m'attendait, et qui serait identique, c'était désormais une certitude qu'en plus de l'amitié nous étions liés par un sort thanatologique commun. » (p. 107)

Daté de décembre 1988, l'incipit fait rapidement place à de nombreuses analepses. En 1981, Bill, un ami « grand manager d'un grand laboratoire pharmaceutique producteur de vaccins » (p. 21), est le premier à parler du sida au narrateur. En 1983, Muzil, un autre ami du narrateur, ressent les premiers

effets de la maladie, puis en meurt. En 1987, le narrateur, à divers signes, pressent qu'il est infecté; en janvier 1988, un test lui confirmera sa prémonition; en mars 1988, le même Bill annonce au narrateur qu'il pourra vraisemblablement lui permettre de bénéficier d'« un vaccin curatif » (p. 184) qui vient d'être mis au point aux États-Unis. Le texte se termine en octobre, au moment où, comme son titre le laissait présager, l'annonce de Bill se révèle une fausse promesse.

Dans une approche épistémocritique, cette étude se propose d'examiner comment les épistémèmes médicaux, c'est-à-dire les emprunts faits au savoir médical, qu'ils se rapportent à la description de la maladie ou à la représentation de l'institution médicale, participent à l'appréhension de la mort.

La maladie complice de la mort

Le narrateur d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* s'applique à « raconter l'histoire de [s]a maladie » (p. 71). Ce faisant, il ne se réduit pas à réaliser une pathographie. En effet, la maladie dont il craint d'être atteint, puis dont il a l'assurance d'être la victime, est incurable : « j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida » (p. 9). Par conséquent, avoir le sida, ce n'est pas être tout simplement malade, c'est en réalité commencer une longue et lente agonie, c'est marcher à petits pas en direction de la mort. Cependant, contrairement à la condition humaine, où « la vie n'[es]t que le pressentiment de la mort, en nous torturant sans relâche quant à l'incertitude de son échéance, le sida, en fixant un terme certifié à notre vie » (p. 193), nous place devant « la proximité enfin délimitée de la mort » (p. 212). Pour le sidatique, la mort n'est plus reléguée à un horizon plus ou moins incertain : « cela signifiait au bout du compte la mort rapprochée de plusieurs crans d'un seul coup,

au bord du nez, la mort entre maintenant et deux ans » (p. 214). Les aléas du traitement peuvent même rapprocher l'échéance fatale : « Maintenant, si l'on ne fait rien, c'est une affaire de grandes semaines ou de petits mois » (p. 239), se fait dire le narrateur en février 1989. Aux différents « paliers » (p. 192) de la maladie, la mort s'invite progressivement dans la vie en la contaminant. La vie devient un « apprentissage » (p. 192) de la mort, un commerce intime avec elle. Le sida, souligne très lucidement le narrateur, « donn[e] à la mort le temps de vivre » (p. 192).

Dans ces conditions, la thanatographie se confond avec la pathographie, celle-ci conduisant du reste à celle-là puisque le discours sur la maladie contribue à en accentuer et à en précipiter les effets mortifères : « dire qu'on était malade ne faisait qu'accréditer la maladie, elle devenait réelle tout à coup, sans appel, et semblait tirer sa puissance et ses forces destructrices du crédit qu'on lui accordait » (p. 175). La relation existant entre la description de la maladie et l'appréhension littéraire de la mort justifie également le recours au savoir médical.

Celui-ci est tout d'abord mobilisé pour rendre compte de l'étiologie de la maladie. À la fin de décembre 1988, le narrateur constate : « Le processus de détérioration amorcé dans mon sang se poursuit de jour en jour, assimilant mon cas pour le moment à une leucopénie. » (p. 13) Pourquoi, dans une des toutes premières pages du texte, ce terme hautement spécialisé, totalement absent du vocabulaire courant ? Son utilisation, vis-à-vis du narrateur, remplit une fonction moins éthique que réaliste. En effet, elle contribue moins à en renforcer l'ethos, c'est-à-dire à mettre l'accent sur l'étendue de ses connaissances,

qu'à le rendre crédible et, par conséquent, à asseoir l'illusion réaliste. En effet, la présence de ce terme dans la bouche du narrateur apparaît comme la trace qu'a nécessairement laissée chez lui la fréquentation ancienne et étroite du monde médical. Cette fonction est importante pour ce qu'on a appelé la littérature du sida, car, comme le remarque Stéphane Spoiden, pour ce type de livres, « le lectorat semble plus directement touché par ce qui apparaît relever du vrai » (p. 40). Néanmoins, l'acceptation de ce terme peut se révéler problématique pour un lecteur qui n'est pas un familier du vocabulaire de la médecine ou qui ne connaît pas le sens des étymons grecs. Aussi l'épistémème médical va-t-il remplir une autre fonction, didactique, en procurant au lecteur des informations de base sur le mécanisme de la maladie. En effet, si la suite du texte ne donne pas la définition explicite de *leucopénie*, elle fournit cependant les éléments à partir desquels il est possible d'en inférer la signification, diminution du nombre des globules blancs :

Les dernières analyses, datées du 18 novembre, me donnent 368 T4, un homme en bonne santé en possède entre 500 et 2000. Les T4 sont cette partie des leucocytes que le virus du sida attaque en premier, affaiblissant progressivement les défenses immunitaires. Les offensives fatales, la pneumocystose qui touche les poumons et la toxoplasmose le cerveau, s'enclenchent dans la zone qui descend en dessous de 200 T4; maintenant on les retarde avec la prescription d'AZT. (p. 13)

La suite du texte illustre encore cette fonction didactique, en faisant référence à l'histoire du sida, laquelle commence aux États-Unis, d'où le recours aux mots anglais : « Dans les débuts de l'histoire du sida, on appelait les T4 "the keepers", les gardiens, et l'autre fraction des leucocytes, les T8, "the killers", les tueurs. » (p. 13)

À noter que beaucoup des éléments que le texte emprunte au savoir médical peuvent être associés à la fonction qui consiste à renforcer l'illusion référentielle. Ainsi en est-il par exemple lorsqu'il est mentionné que le docteur Chandi « réclama une analyse complémentaire, une antigénémie, à savoir la recherche dans le sang de l'antigène P24 qui est l'anticorps associé à une présence active et non plus passive du virus HIV à l'intérieur du corps » (p. 211). Il en va de même lorsque le narrateur donne le détail de ses médications : « J'avais eu divers maux secondaires [...] : des plaques d'eczéma sur les épaules [traitées] avec une crème à la cortisone, du Locoïd à 0,1 %, des diarrhées avec de l'Ercéfuryl 200 à raison d'une gélule toutes les quatre heures pendant trois jours, un orgelet douteux avec du collyre Dacrine et une crème à l'Auréomycine » (p. 178). L'accumulation de ces précisions techniques vise à donner au lecteur le sentiment que, s'appuyant sur une expérience vécue, le texte est fidèle au réel : on imagine le narrateur recopiant très exactement les prescriptions de ses ordonnances, posologie comprise. Du reste, ce procédé, qui ne se limite pas au savoir médical, est parfois exhibé : le narrateur fixe une date « en consultant [s]on agenda 1987 » (p. 143) et identifie une église de Lisbonne « selon les indications du plan redéplié aujourd'hui sur [s]on bureau » (p. 225). Cette exhibition du référent, outre sa fonction réaliste, peut comporter une fonction mystificatrice : il s'agit alors pour l'auteur, ce qui est très fréquent chez Guibert, d'accumuler les preuves d'authenticité autobiographique pour mieux masquer les ingrédients fictionnels du texte.

La fonction esthétique que revêt ici l'utilisation du savoir médical est également à l'œuvre lorsque la présentation de type scientifique des T4 et des T8 que nous venons d'examiner est

immédiatement suivie d'une illustration quelque peu triviale, puisque « la progression du sida dans le sang » (p. 13) est comparée au parcours d'un jeu vidéo conçu en 1979 par le Japonais Toru Iwatani :

Sur l'écran du jeu pour adolescents, le sang était un labyrinthe dans lequel circulait le Pacman, un shadok jaune actionné par une manette, qui bouffait tout sur son passage, vidant de leur plancton les différents couloirs, menacé en même temps par l'apparition proliférante de shadoks rouges encore plus gloutons. Si l'on applique le jeu du Pacman [...] au sida, les T4 formeraient la population initiale du labyrinthe, les T8 seraient les shadoks jaunes, talonnés par le virus HIV, symbolisé par les shadoks rouges, avides de boulotter de plus en plus de plancton immunitaire. (p. 13-14)

Cette mise en relation peut correspondre une fois de plus au talent de pédagogue du narrateur, mais elle peut aussi comporter une fonction sémantique, signifiant que la vie se réduit à un jeu et que, dans le cas du sida, la manette qui contrôle l'ensemble et dont la maladresse ou la malveillance aboutit finalement à l'échec est manipulée par la mort.

Le rôle actif joué ainsi par la mort, présente en quelque sorte dans la vie, et tout à coup dynamisée par le sida, trouve un fondement épistémologique dans le savoir médical, lequel montre que « le sida n'est pas vraiment une maladie » (p. 17) :

c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore, à qui je laisse faire sur mon corps vivant ce qu'elle s'apprêtait à faire sur mon cadavre pour le désintégrer. Les champignons de la pneumocystose qui sont pour les poumons des boas constricteurs et ceux de la toxoplasmose qui ruinent le cerveau sont présents à l'intérieur de chaque homme, simplement l'équilibre de son système immunitaire les empêche d'avoir droit de cité, alors que le sida leur donne le feu vert, ouvre les vannes de la destruction. (p. 17)

Ici, le savoir médical est doté d'une fonction heuristique, en ce sens qu'il autorise la découverte de faits riches de sens. Faisant écho à Guibert lui-même, dont l'œuvre est tout entière parcourue par la mort, le narrateur déclare : « Depuis que j'ai douze ans, et depuis qu'elle est une terreur, la mort est une marotte. » (p. 158) Enfant, il assista, assis dans un cercueil, à la projection de « *L'enterré vivant*, un film de Roger Corman tiré d'un conte d'Edgar Allan Poe » (p. 158). Peu à peu, il se sentit « comme imprégné par [la mort] au plus profond » (p. 159) : « je continuais inlassablement de quérir son sentiment, le plus précieux et le plus haïssable d'entre tous, sa peur et sa convoitise » (p. 159).

Cette familiarité avec la mort explique sans doute le fait que, pour connaître s'il est infecté ou non, le narrateur n'a pas besoin d'avoir recours au savoir médical : « Bien avant la certitude de ma maladie sanctionnée par les analyses, j'ai senti mon sang, tout à coup, découvert, mis à nu, [...] toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant. » (p. 14) Cette présence permanente de la mort comme menace, le narrateur, à l'instar des prisonniers des camps de concentration qui, eux aussi, se savaient condamnés à mort, l'a vue gravée dans son « regard trop humain, comme celui des prisonniers de *Nuit et brouillard* » (p. 14) : « J'ai senti venir la mort dans le miroir, dans mon regard dans le miroir » (p. 15). Dans ces conditions, il est compréhensible que le narrateur se refuse pendant longtemps à faire le test, le verdict que celui-ci est censé procurer lui apparaissant comme un « simulacre de verdict puisqu'[il] en conna[ît] la teneur dans ses moindres détails tout en feignant de l'ignorer » (p. 71). Inutile donc, le test de dépistage du sida lui semble par ailleurs nocif : il « ne servait à rien qu'à pousser les malheureux au pire désespoir tant qu'on

ne trouverait pas un traitement » (p. 19). Là, l'évocation du savoir médical répond à une fonction contestatrice.

Il n'empêche que le narrateur fait pourtant appel à ce savoir, si ce n'est pour décider de la présence de la maladie, du moins pour en mesurer l'évolution. Le texte donne ainsi, sur une page entière, le détail des examens qu'il subit régulièrement chez le docteur Chandi. Celui-ci procède notamment à « l'observation de l'état des tissus qui bordent les nerfs, souvent bleutés ou rouge vif, qui accroche la langue à son frein » (p. 20) pour y découvrir éventuellement « un signe décisif quant à l'évolution de la fatale maladie » (p. 19-20). Dans l'intervalle entre deux examens, le narrateur se substitue au médecin : « mécaniquement j'avais pris l'habitude d[']inspecter [cet espace] en calquant mon regard sur celui du docteur Chandi lors de mes visites » (p. 143). Finalement, c'est le narrateur, et non le docteur Chandi, qui discernera en décembre 1987 « de petits filaments blanchâtres, papillomes sans épaisseur, striés comme des alluvions sur le tégument de la langue » (p. 143). « Je suis », note Guibert dans son journal, « mon meilleur infirmier. » (2001, p. 351) Si, dans ces circonstances, le clivage entre le médecin et son patient s'est estompé, celui-ci assumant la tâche de celui-là, il arrive aussi que la situation inverse se produise. C'est le cas par exemple lorsque le docteur Chandi passe à l'hôpital prendre les résultats des analyses du narrateur bien que ceux-ci ne doivent être communiqués qu'au malade : le docteur Chandi, note le narrateur, « jou[e] à la fois nos deux rôles de médecin et de patient » (p. 71). L'expérience prolongée de la maladie et, partant, de la médecine comme la perspective de la mort génèrent une indifférenciation des rôles au terme de laquelle le savoir médical s'est transféré comme par osmose au narrateur.

Guibert relève ce phénomène dans *Le Protocole compassionnel* : « J'ai l'impression, à travers cette maladie, d'apprendre la médecine et de l'exercer à la fois. » (1991, p. 94)

L'institution médicale en berne

Il reste qu'en raison de la fréquence et de l'étroitesse, voire de l'intimité, des relations qu'entretient le narrateur avec les différents acteurs de l'institution médicale, le texte constitue également le lieu où s'exprime un point de vue sur celle-ci et sur ses liens avec la mort.

Principal détenteur du savoir médical, le médecin génère à la fois la peur et la suspicion. C'est ainsi qu'en 1983, Muzil, « malgré [le]s injonctions répétées [de ses amis], [...] refusait de consulter un médecin » (p. 31). Ce n'est que « le mois qui a précédé sa mort [...] [qu'il] se résigna à rendre visite à un vieux généraliste de son quartier qui, après l'avoir examiné, lui assura gaiement qu'il était en parfaite santé » (p. 50). Dénoncée à plusieurs reprises par le narrateur, cette incompétence explique qu'il ait souvent changé de médecin :

J'avais quitté le docteur Lévy, à qui je reprochai de ne pas avoir soigné mon hépatite et de prendre à la légère chacun de mes maux, spécialement ce point tenace à droite qui me faisait redouter un cancer du foie. Le docteur Lévy mourut bientôt d'un cancer des poumons. Je l'avais remplacé [...] par un autre généraliste, le docteur Nocourt (p. 43)

qui, décelant une « malformation rénale bénigne » (p. 44), pose un diagnostic erroné. Suit « le docteur Lérison, un homéopathe » (p. 45), lequel soutient faussement que le narrateur souffre de « spasmophilie » (p. 47). Sur les conseils de Muzil, « le vieux docteur Aron » (p. 48) est alors consulté qui, lui, croit discerner

« une maladie de la jeunesse, [...] la dysmorphophobie, [la] haine toute forme de difformité » (p. 49-50). Cette fois, la mobilisation du savoir médical revêt une fonction à la fois informative et accusatrice : il s'agit de montrer les médecins sous leur vrai jour en dénonçant le peu de secours que leurs patients, confrontés à la mort, peuvent trouver auprès d'eux.

Or, incompetent, le médecin apparaît de surcroît malhonnête. C'est le cas du docteur Lérisson, dont les traitements farfelus s'adressent aux « gogo[s] » (p. 46). C'est également le cas du docteur Nacier, un « ancien mannequin qui avait tenté sans succès une carrière d'acteur avant d'entrer à la faculté de médecine la mort dans l'âme » (p. 23). Mû par le seul appât du gain, il entreprend de tirer, de la mort de ses patients, le maximum de profit :

cet ambitieux ne pouvait se résoudre à une carrière de généraliste qui prend quatre-vingt-cinq francs par consultation aux clients bedonnants, puants et tatillons, tous hypocondriaques, d'un cabinet de quartier qui se mue facilement en fosse d'aisance. C'est la raison pour laquelle il tenta [...] de s'illustrer dans la création d'un mouvoir design, de marque déposée, qui, sous la forme d'une clinique high-tech, ou kit, substituerait aux longues agonies nauséabondes les transits expéditifs et féériques d'un voyage pour la lune en première classe, non remboursé par la sécu. (p. 24)

Le narrateur lui reproche en outre son indiscrétion : Nacier « cancana[i]t sur les couilles plus ou moins pendantes de certains patients célèbres » (p. 18). Le docteur invite le narrateur, muni d'un appareil photo, à l'accompagner dans un hospice de vieillards lors d'une consultation générale en se faisant passer pour un collègue : « je ne pris pas une seule photo [...], cette visite en déguisé me fit honte et horreur » (p. 23) Finalement, atteint lui-même du sida, le docteur Nacier

rentabilise sa propre mort : il a « immédiatement contracté une assurance professionnelle qui pourrait un jour mettre sa maladie [...] sur le compte d'une contamination par un patient, afin de toucher d'importants dédommagements qui lui permettraient de couler de paisibles derniers jours à Palma de Majorque » (p. 66).

Un tableau aussi noir pourrait paraître tendancieux, partial. Pour constituer une vision plus nuancée, plus propice à conforter l'illusion du réel, le personnage du docteur Chandi assume une fonction que l'on pourrait qualifier de rééquilibrante. Vanté pour sa « discrétion » (p. 19), il fait en effet preuve de compétence et de dévouement. Lorsqu'il observe des champignons blancs sur la langue du narrateur, il ne cherche pas à déguiser la vérité : il « est trop jeune pour savoir mentir, comme ces vieux renards de docteurs Lévy, Nocourt ou Aron, son regard n'est pas exercé à s'opacifier au moment venu » (p. 143). Face à ce symptôme déterminant, il adopte une attitude conforme à celle que Muzil a constatée habituellement : « Le médecin ne dit pas abruptement la vérité au patient, mais il lui offre les moyens et la liberté, dans un discours diffus, de l'appréhender par lui-même, lui permettant ainsi de n'en rien savoir si au fond de lui il préfère cette seconde solution. » (p. 33) En effet, le docteur Chandi, souligne le narrateur,

ne proférait pas un verdict [...]. Simplement il devait m'entraîner, avec la plus grande douceur possible, [...] vers un nouveau palier de la conscience de ma maladie. [...] Si [...] je lui demandais avec panique : "Alors, c'est un signe tout à fait décisif?", il répondait : "Non, je ne dirais pas cela, mais c'est toutefois un signe assez déterminant." (p. 144-145)

Le médecin qui annonça au narrateur le résultat de son test de dépistage ne bénéficie pas d'une aussi bonne appréciation : il « faisait son travail à la chaîne, [...] de cinq à quinze minutes d'entretien "personnalisé" pour les séropositifs, s'enquérissait de ma solitude, me gavait de publicités pour la nouvelle association du docteur Nacier [...]. » (p. 156)

Lorsqu'il s'agit de rendre compte des examens, l'épistémème médical comporte la même fonction critique. Le narrateur les présente comme « une épreuve terrible » (p. 44); il les qualifie « d'atroces » (p. 51). Réalisées « sous le prétexte de contrôler le nombre de T4 que le virus avait massacré en un mois dans [s]on sang » (p. 52), des analyses ont retiré au narrateur « une quantité abominable de sang » (p. 51), le privant du même coup d'une grande part « de ses dernières forces valides » (p. 52) : loin de combattre la mort, l'activisme médical en facilite et en accélère l'assaut. Aussi le narrateur a-t-il la conviction de s'être fait « voler [s]on sang dans cet institut de santé publique » (p. 52) à la seule fin d'expériences visant à transformer ce sang « en matière désactivée d'un vaccin qui sauvera les autres après [s]a mort [...] ou [à] en infecter un singe de laboratoire » (p. 52).

Or, même s'ils sont parfois réalisés sans violence, ces examens renvoient toujours le narrateur à la perspective de sa mort : « L'infirmière qui devait procéder à ma prise de sang me dévisagea avec un regard plein de douceur, qui voulait dire : "tu mourras avant moi". » (p. 58) Les examens que subit Muzil sont tout autant traumatisants. Ainsi, une ponction lombaire, particulièrement difficile à réaliser, fut pour lui un événement

horriblement douloureux, [...] maintenant qu'il connaissait cette douleur Muzil la craignait par-dessus tout, ça se lisait

désormais dans son œil la panique d'une souffrance qui n'est plus maîtrisée à l'intérieur du corps mais provoquée artificiellement par une intervention extérieure au foyer du mal sous prétexte de le juguler, il était clair que pour Muzil cette souffrance était plus abominable que sa souffrance intime, devenue familière (p. 101).

Bien plus, au-delà de la douleur physique, Muzil souffre de la perte de sa dimension humaine :

il me raconta à quel point le corps, il l'avait oublié, lancé dans les circuits médicaux, perd toute identité, ne reste plus qu'un paquet de chair involontaire, brinquebalé par-ci par-là, à peine un matricule, un nom passé dans la moulinette administrative, exsangue de son histoire et de sa dignité. (p. 32)

Le narrateur l'a remarqué : « ce visage décharné que le miroir chaque fois me renvoie [...] ne m'appart[ie]nt plus mais déjà à mon cadavre » (p. 259). De même, le corps de Muzil malade, véritable « cadavre vivant » (p. 238), s'apparente déjà à la dépouille anonyme de Muzil mort à l'hôpital : « je revis derrière la vitre Muzil sous son drap blanc, les yeux clos, avec une étiquette à œillet au poignet ou à la jambe qui dépassait du drap » (p. 113).

L'épistémème médical apparaît pourvu d'une fonction également dénonciatrice lorsqu'il a trait aux traitements mis en œuvre pour tenter de faire face à la maladie. Le narrateur se voit proposer de tester un nouveau médicament, le Défenthio, en double aveugle, c'est-à-dire sans que ni les malades ni les médecins ne sachent qui reçoit ou non le produit. Le narrateur juge « le système [...] abominable » (p. 168). On lui rapporta en effet que celui-ci « faisait perdre la tête à ceux qui s'y soumettaient : ils tenaient rarement plus d'une semaine et, à bout de forces, couraient dans un laboratoire pour faire analyser le médicament qu'on leur avait fourni, ayant besoin de

savoir coûte que coûte s'il était vrai ou faux. » (p. 169) Le narrateur, lui, refuse de tester le Défenthinol et il ne le regrettera pas, puisqu'il apprend par la suite que « les laboratoires qui le produisaient, en lice avec d'autres et à défaut d'avoir mis au point quelque chose d'efficace, retardaient le verdict de l'expérimentation, et soudoyaient des scientifiques pour faire paraître des communications plutôt favorables » (p. 168). Une fois encore, le profit l'emporte sur l'éthique. Quelque temps plus tard, le narrateur est placé devant un choix analogue. Il s'agit cette fois de prendre ou non de l'AZT, un produit qui s'est révélé inefficace contre le cancer et qui est recyclé à destination des malades du sida. De nouveau, le narrateur pointe les lacunes du savoir médical. En effet, selon le docteur Otto, un médecin italien, « on ne sait rien à ce sujet. Ni quand on doit commencer le traitement, ni à quelles doses. Celui qui vous dira le contraire vous mentira. Votre médecin en France vous prescrit douze gélules, moi six, alors coupons la poire en deux, disons huit par jour. » (p. 244-245) Bref, les médecins sont ignorants, mais, pire, cette ignorance s'exerce au détriment des malades, le docteur Gulken soutenant que « l'AZT est un produit d'une très haute toxicité, qui s'attaque à la moelle osseuse, et qui, pour bloquer la reproduction du virus, gèle en même temps la reproduction vitale des globules rouges, des globules blancs et des plaquettes permettant la coagulation » (p. 239). Or, loin de permettre l'espoir d'une guérison, l'AZT n'a comme effet que de prolonger la survie du sidatique : « on ne l'administrerait qu'en phase terminale, jusqu'à l'intolérance pour ne pas dire la mort » (p. 212) Dans ces conditions, puisque le narrateur est d'accord avec « l'unique testament autographe de Muzil : "la mort, pas l'invalidité". Pas de coma prolongé, pas de démence, pas de cécité, la suppression pure et simple au moment adéquat. »

(p. 161), le suicide apparaît comme l'unique instrument de la « liberté » (p. 217). Aussi le narrateur se procure-t-il de la Digitaline : c'est, dit-il, « le contrepoison radical du virus HIV en éteignant ses actions malfaisantes en même temps que les battements de mon cœur » (p. 234). Guibert l'utilisera en décembre 1991.

Le dernier des principaux épistémèmes médicaux d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* se rapporte à l'institution hospitalière. Il est de nouveau caractérisé par une fonction accusatrice. Lorsqu'il arrive à l'hôpital Claude-Bernard, le narrateur trouve un « hôpital mort » (p. 55). En effet, datant des années 1920 et devenu insalubre, celui-ci n'abrite plus qu'un « bâtiment exclusivement affecté aux malades du sida » (p. 55), ces morts-vivants que la maladie exclut du reste de la société : « Tout était désert, pillé, froid et humide, comme saccagé, avec des stores bleus effilochés qui battaient au vent » (p. 56). Une fois de plus, la présence menaçante de la mort lui fait faire un parallèle avec l'atmosphère macabre des camps de concentration : « je traversais désaffecté dans la brume comme un hôpital fantôme du bout du monde, me souvenant de ma visite de Dachau » (p. 53). Quelques années plus tôt, à l'hôpital Saint-Michel, Muzil occupait une chambre qui « puait le merlan pané des cantines » (p. 98). Puis il fut « transféré à la Pitié-Salpêtrière » (p. 104), où l'inhumanité des pratiques médicales s'impose au malade et à ses proches. « À l'intérieur de la chambre de réanimation c'était un bordel incroyable » (p. 108). L'infirmier interdit tout objet personnel, y compris les livres : « il fallait uniquement le corps du malade et les instruments pour les soins. » (p. 108) Le narrateur ne pourra plus « revoir Muzil vivant » (p. 110), en dépit des demandes du malade, car le médecin « invoqua la loi du sang qui privilégiait les membres de

la famille par rapport aux amis » (p. 110) : « j'avais envie de lui cracher à la gueule » (p. 110). Finalement, la mort de Muzil échappe au narrateur, ce qui, d'après le compagnon du philosophe, constitue un bien : « j'avais eu de la chance de ne pas revoir le corps, ce n'était pas beau à voir » (p. 118).

Le corps du texte au secours du corps physique

Ainsi, c'est par l'intermédiaire d'une pathographie, appuyée sur de nombreux épistémèmes médicaux, que le texte d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* se fait thanatographie. Si l'écriture de la mort se réalise par le biais de l'écriture de la maladie, c'est tout d'abord parce que le sida, en condamnant la vie à mort, donne vie à la mort tout au long de sa lente, mais inexorable évolution. C'est aussi parce que le narrateur perçoit la mort principalement sur le plan physique. Au tout début du roman, il « fu[i]t cette poignée d'amis qui [...] s'inqui[ète]nt de [s]a santé morale » (p. 10). Ralph Sarkonak souligne avec raison que, chez Guibert, le corps « n'est pas seulement un thème mais le principe générateur de l'œuvre » (p. 9). De fait, ce qui préoccupe davantage le narrateur, c'est, dans son corps, la réalité de la maladie et, partant, celle de la mort : il est « très attentif aux manifestations de la progression du virus, [...] [cherche à] savoir là où il couve et là où il attaque » (p. 48). Il est conscient qu'en phase terminale, le sida, « par la pneumocystose ou le champignon Kaposi qui attaque les poumons, mène aussi à l'étouffement complet » (p. 190-1). Aussi s'efforce-t-il de prévoir « le moment où la maladie [lui] ôterait la liberté du suicide » (p. 217). Bref, contracté « sur le corps de l'autre » (p. 61), le sida oblige le malade à se focaliser tout entier sur son propre corps.

Sur la mort elle-même, il n'y a pas matière à écrire un livre. À l'article de la mort, Muzil en a fait l'expérience : « On croit toujours, d'un tel type de situation qu'il y aura quelque chose à en dire, et voilà qu'il n'y a justement rien à en dire. » (p. 99) En revanche, sur la maladie et, indirectement, sur la mort, sa complice, la littérature est non seulement possible, mais utile. Ainsi, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* raconte « la fatigue qui se crée de la lutte du corps contre les assauts du virus » (p. 70) et, ce faisant, il comporte un effet cathartique : « Ce livre qui raconte ma fatigue me la fait oublier » (p. 70). Un effet libérateur : il permet de « raconter tout ça, et [de] l'évacuer » (p. 59). Alors que la maladie fait prendre conscience au narrateur qu'il « n'aime pas les hommes » (p. 12), l'écriture représente en revanche pour lui un moyen d'échapper à sa solitude : « j'entreprends un nouveau livre pour avoir un compagnon, un interlocuteur, quelqu'un [...] auprès duquel rêver et cauchemarder, le seul ami présentement tenable » (p. 12). Ce sont là des raisons qui expliquent qu'en dépit de sa promesse, aux lendemains de la parution d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, de ne plus écrire sur le sida (voir Buot, p. 251), Guibert en rédigea la suite, *Le Protocole compassionnel*. Il y avoue : « Dans la littérature, ce sont les récits médicaux que j'aime par-dessus tout [...] » (p. 94) Les lecteurs d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* l'avaient déjà deviné.

Bibliographie

- BOULÉ, Jean-Pierre. (2001), *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan.
- BUOT, François. (1999), *Hervé Guibert : le jeune homme et la mort*, Paris, Grasset.
- GENON, Arnaud. (2007), *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan.
- GUIBERT, Hervé. (2001), *Le Mausolée des amants. Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard.
- (1991), *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- (1990a), *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- (1990b), « La vie sida », entrevue avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, 1^{er} mars, p. 19.
- (1977), *La Mort propagande*, Paris, Régine Deforges.
- SARKONAK, Ralph, « Une histoire de corps », dans R. Sarkonak (dir.), *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes / L'Icosathèque (20th) », p. 5-22.
- SPOIDEN, Stéphane. 2001, *La Littérature et le sida : archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail.

Résumé

Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, la mort est omniprésente : celle des autres — notamment celle de Muzil/Foucault — comme celle du narrateur/auteur, conséquence du sida ou menace exercée par cette maladie. Cet article étudie, dans une approche épistémocritique, comment le savoir médical que l'œuvre mobilise contribue à l'écriture de la mort. Il analyse les différentes fonctions — éthique, réaliste, didactique, mystificatrice, esthétique, sémantique, heuristique, dénonciatrice — remplies par les références médicales. Il montre enfin dans quelle mesure l'écriture de la mort aboutit à s'en libérer.

Abstract

In *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, death is omnipresent: other people's — Muzil/Foucault's in particular — and the narrator/author's death as a result or threat of AIDS. Through an epistemocritical approach, this article studies how the medical knowledge mobilized by the novel contributes to the depiction of death. It analyses the several functions — ethical, realist, didactic, mystifying, aesthetic, semantic, heuristic, denunciatory — performed by the medical references. Finally, it shows to what extent writing about death liberates the author.

Articles intrépides : le journalisme hybride d'Hervé Guibert

Stéphane Roussel

Contrairement à une certaine tradition qui voudrait que l'objectivité soit apparue dans le reportage lors de la guerre de Sécession aux États-Unis et répandue ensuite de par le monde, le journalisme a, semble-t-il, toujours balancé entre les partisans d'une écriture « fleurie »¹ et les partisans d'un strict relevé des faits (Ruellan, 2007, p. 126).

¹ Ruellan (p. 95) cite Théophraste Renaudot, qui, dès 1631, dans sa *Gazette*, s'interroge sur le style à adopter pour rapporter les événements : « Il s'en trouve qui ne présentent qu'un langage fleuri, d'autres qui veulent que mes relations ressemblent à un squelette décharné, de sorte que la relation en sort toute nue. »

Selon les époques, l'une ou l'autre tendance a variablement prédominé. Dans les années 1960, une tendance apparue aux États-Unis, le *New Journalism*, a remis au goût du jour le journalisme littéraire, en pratiquant des techniques propres à l'écriture romanesque, déjà anciennes, comme le flash-back, la retranscription intégrale des dialogues, la subjectivité du narrateur ou en abordant des sujets comme la sexualité ou la drogue (voir Le Bohec, p. 411; Demougin, p. 808).

Dans les années 1970, en France, la presse, notamment *Libération*, semble touchée par ce phénomène (Ruellan, p. 147). De son côté, Hervé Guibert, dans *Le Monde*, entre 1977 et 1985, écrira aussi des articles influencés par la littérature. Les procédés qu'il utilise sont bien ceux que l'on repère dans le *New Journalism*, mais il en apporte d'autres, qui lui sont personnels : la multiplication des « pistes » narratives, le contraste entre les thèmes, innocents ou crus², entre les styles, neutre ou sophistiqué, entre la présence ou l'absence du narrateur, entre traitement de l'information référentielle et jeux multiples sur le signifiant.

Ainsi, l'expérience journalistique de Guibert va au-delà d'une simple réutilisation de procédés littéraires préexistants. Il écrit ses articles comme il écrit son œuvre, en repoussant toujours les limites d'ordre générique, comme celles qui, dans le journalisme, interdit le recours à la première personne ou à la fiction. En cela, il s'inscrit dans une tendance littéraire qui témoigne d'un « éclatement des genres », repérable chez les plus grands auteurs du XX^e siècle (Dambre et Gosselin-Noat). C'est par le biais original du journalisme mis en relation avec la

² Guibert confie dans son journal intime qu'il a écrit une œuvre « délicate et barbare » (Guibert, 2001).

littérature, problématique généralement peu étudiée (Boucharenc, p. 12), que nous allons interroger ce phénomène, en particulier dans *Articles intrépides*, paru en 2008.

Les écarts narratifs

Guibert s'intéresse dans la narration à tout ce qui vient complexifier l'ordre, l'enchaînement narratif. Cette tendance peut conduire à une digression totale par rapport au sujet annoncé. Pour reprendre une expression de l'auteur, on peut dire que sa conception du journalisme se définit comme une « dérive » des « regards » (*AI*, p. 330).

En parlant d'un film qui use de ce procédé comme *Empty quarter* de Raymond Depardon, Guibert favorise alors une interaction entre l'écriture filmique et l'écriture journalistique. Par un double procédé de mise en abyme et de retour en arrière, il rapporte la discussion qu'il a eue avec Depardon à la sortie d'un autre film, *L'État des choses* de Wim Wenders, au Festival de Venise, parce que cette conversation entre en résonance avec le thème même du film de Depardon, à savoir une digression narrative :

Finally, nous nous en fichons de parler bien ou mal de ce film, de dire exactement comment nous l'avons aimé ou moins aimé : la nuit tombe lentement, des corps passent devant nous, à pied, à bicyclette, solitaires ou en bandes, rieurs ou mystérieux, et nos yeux sont accrochés différemment, ce sont ces silhouettes pâles ou bronzées qui les mènent, qui les assujettissent et en règlent le mouvement, il y a comme ça un on. [...] (l'idée de départ d'*Empty Quarter* est exactement ça : envoyé comme reporter en pleine guerre du Vietnam, Depardon se met à ne plus rien voir que le corps d'une femme qui est entrée par hasard dans son hôtel, puis dans sa chambre, puis dans sa vie, et rétrécit son champ de vision sur ses jambes

nues par exemple, ou sur sa nuque de garçonne, et cette obnubilation repousse tout hors du champ : la guerre, l'histoire, la morale, la raison professionnelle). (*AI*, p. 329-330)

On peut aisément appliquer ce procédé cinématographique à l'écriture journalistique de Guibert. Pour enquêter sur le grand spectacle parisien, il s'immisce dans les coulisses et nous donne à voir l'envers du décor. Plutôt que de faire une analyse du fonctionnement du grand spectacle en suivant un plan logique et rationnel, ou de poser des questions, d'émettre des jugements, de hiérarchiser les données, Guibert « enregistre », sans trame narrative, dans le désordre, les mouvements, les gestes, les paroles, les infinis détails des différents acteurs qui contribuent à la création du spectacle et qui donnent cette impression d'enchaînement virevoltant, de vitesse troublante et enivrante, due à la « giration de ces corps » que le regard fait défiler :

Le régisseur fait une annonce au micro : « Les artistes du corps de ballet et du chœur désireux de toucher un acompte sont priés de se rendre au bureau de M. Untel. » Le hussard est affalé sur un ancien décor : « Mais qu'est-ce que tu fais là ? — Je suis fatigué, la fièvre me fout par terre. » L'habilleuse, qui ne manque pas un tableau, suit le spectacle par un rideau du côté et bat la mesure en même temps que le chef d'orchestre. (*AI*, p. 52)

Cet enregistrement du réel peut être rapproché de la retranscription totale des paroles des personnes interrogées lors des entretiens. Selon Bruno Blanckeman, cette tendance est liée à l'époque :

Il se laisse aussi influencer par un phénomène d'époque, l'influence de médias qui diffusent une langue à la fois plus souple et moins complexe, compréhensible dans l'instant de son émission ; la vogue des témoignages enregistrés puis retranscrits. (2008, p. 129)

Le défilé des corps, dans cette écriture très cinématographique, peut aussi suspendre et mettre en valeur un geste, révélateur

d'une émotion ou d'un sentiment. Cet instantané est sans doute plus révélateur que tout autre procédé qui n'aurait peut-être pas été à même de capter l'expression spontanée de ce sentiment, la beauté d'une pure émotion. On peut rapprocher ce procédé du cinéma, mais d'un cinéma exempt du déroulement narratif traditionnel, comme celui que représente à merveille pour Guibert le *Loulou* de Pabst, *a contrario* des films plus récents :

[...] le cinéma s'est affaibli à l'arrivée du parlant, en se calquant sur une forme romanesque littéraire et en perdant son caractère photographique. (*AI*, p. 105)

Faire un récit amène inévitablement à modifier la réalité, par abus de simplification, et conduit à émousser l'émotion du spectateur ou du lecteur. Là où la vie réelle est désordre, mélange de pensées, d'actions, de rêves, de fantasmes, l'œuvre d'art doit rendre compte de ce désordre.

La dynamique qui se substitue à la trame narrative et romanesque se recrée aussi dans le défilement des décors. Elle fait écho à un procédé cinématographique que Guibert a repéré dans *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica :

À l'enchaînement des éléments du scénario, comme un exercice de fatalité, succède l'enchaînement des décors, comme un exercice de diversion : mont-de-piété, église, bordel, trattoria... (*AI*, p. 275).

À Barcelone, il emprunte le dédale des rues tortueuses des ramblas où on lui propose de la drogue, puis il erre dans les night-clubs (le Molino, la villa Roja, la Bodega Bohemia, la Paloma), dans une fête foraine au petit matin, un musée de cire, une cathédrale, un camion projetant « des photos de guerre et d'enfants décharnés » (*AI*, p. 96), sur la plaza Catalunya pour

terminer au moment où le soir descend et avec la vision d'un enfant qui tue un oiseau. L'enchaînement des lieux est troublant et mélange les registres comme chez Vittorio de Sica : l'innocence et la perversité, le sacré et le profane, jusque dans la cathédrale où « une vieille prostituée » et de « vieilles femmes dignes » se côtoient.

Chaque lieu traversé est un morceau du puzzle de la capitale catalane et les rues traversées forment un labyrinthe où le journaliste cherche à s'égarer, comme dans *Citizen Kane* d'Orson Welles. Le début de l'article où grouillent le vice et la puanteur, les gens louches et les propositions interlopes, les voyous et les prostitués, rappelle les univers de Genet, de Fassbinder ou de Pasolini. Il entre en dissonance, après un long périple et des détours multiples et hétéroclites, avec la fin de l'article, qui décrit deux enfants insouciantes et libres chassant des oiseaux pour les vendre à des empailleurs : une scène de rue qui aurait pu être photographiée par Robert Doisneau, photographe de la rue, ou filmée par François Truffaut, cinéaste de l'enfance. Le contraste livre une quintessence à cette scène finale et la chute distille une émotion rare, sans être dans la certitude, pour la première fois repérée et découverte *in extremis* au hasard de la déambulation du journaliste : « Il a l'air heureux. » (*AI*, p. 97)

Ce procédé narratif semble être ici un exemple simple de ce qui deviendra un principe d'écriture dans les « récits de l'âge du mal », selon l'expression de Bruno Blanckeman. Celui-ci écrit, à propos de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* :

Le récit s'épuise en considérations annexes, en détails excroissants, comme s'il voulait capter les rebuts du quotidien, les réflexes prosaïques, cette part perdue de la vie dont la gratuité concentre justement le principe. Faits, constats,

impressions, jugements saturent le récit et dissipent sa discipline. Les anecdotes jaillissent sans contrôle : l'absence de sélection, de hiérarchie, parfois de nécessité, suscite l'illusion d'une réalité protéiforme. (p. 125)

L'écriture s'émancipe de son sujet, revendique son autosuffisance esthétique, réclame ses incursions vers l'inattendu, l'étrange, l'insolite.

L'hybridité générique

Guibert cherche à traiter son sujet de manière détournée, en jouant sur certaines limites liées au genre journalistique, en particulier celle de la fiction et de l'expression de soi.

Ainsi « Passion délétère », un article consacré à Amanda Lear, tient à la fois de la nouvelle et de l'article. Certains passages relèvent bien en effet du journalisme : on reconnaît le rappel biographique de la chanteuse, son actualité, l'entretien avec questions et réponses. Mais ces passages journalistiques sont insérés dans une trame romanesque. La narration est menée du point de vue d'un personnage fictif : Nicky Mangano, lui aussi journaliste. Il tombe amoureux d'Amanda Lear en entendant sa voix, cherche à la rencontrer, est déçu par un rendez-vous manqué et finit par ourdir une perfide vengeance. La fiction est soulignée par le burlesque des origines du journaliste, l'aventure amoureuse, le fantastique de la boîte qui contient des « reliques » de la chanteuse. Selon Todorov, la fiction est un caractère et un indice essentiels de littérarité.

Le caractère hybride de l'article est lui-même souligné et mis en abyme par la thématique (conférence sur l'hermaphrodisme des papillons mouchetés — l'impureté se

signale à tous les niveaux — à laquelle le journaliste doit assister), par l'onomastique (le nom du journaliste est la réunion du prénom du père et du nom de la mère, eux-mêmes incarnations et parangons de la masculinité et de la féminité) et par la rumeur liée à la transsexualité d'Amanda Lear.

L'hybridité de cet article est aussi celle qui consiste à appliquer une écriture cinématographique qui brouille encore un peu plus la frontière entre les genres :

Il traînait sa solitude dans la gare, encadré par deux carabiniers qui avaient de ces plumages noirs sur leurs casques, quand une voix rauque sortant tout à coup du juke-box le fascina, elle chantait *Queen of China Town*. Il chercha sur l'appareil argenté le numéro de la chanson et trouva ces deux mots qui le fascinèrent peut-être plus que la voix : Amanda Lear. Il l'oublia d'abord. Mais quatre mois plus tard, alors que son journal l'avait envoyé à Salzbourg pour assister à une expérimentation du rayon de la mort, et qu'il aspirait dans un milchbar la mousse de son bananen-shake, la voix fatidique se fit de nouveau entendre. Amanda Lear chantait *Follow me*, Nicky était devenu un fan. (*AI*, p. 38)

Cet extrait mélange le burlesque (« une expérimentation du rayon de la mort »), la cristallisation amoureuse et les références à l'atmosphère des films américains. Les ruptures temporelles évoquent le montage et l'enchaînement en séquences de l'écriture cinématographique.

La limite de ce genre d'articles consiste en une perte des repères du lecteur. Traditionnellement, le lecteur d'un article n'accède pas, contrairement au lecteur de fiction, au célèbre « renoncement consenti à l'incroyance » défini par Coleridge : il est censé adhérer à la réalité de ce que le journaliste exprime. Cela est lié à la convention générique liée à l'article de journal. Finalement, même si certains éléments sont vrais, l'entourage

de fiction dans lequel ils s'insèrent met en doute la véracité de l'ensemble des informations.

Au terme de « reportage », Guibert préfère le mot « enquête », qu'il emploie souvent dans les sous-titres de ses articles. Ce mot a l'avantage de mêler les sèmes policier et journalistique, brouillant les frontières génériques entre écriture journalistique et roman noir ou nouvelle policière, substituant le journaliste à l'enquêteur toujours prompt à dévoiler quelques mystères, quelques secrets. Blanckeman note à cet égard :

La fonction romanesque enquêteur/détective/reporter, récurrente dans l'œuvre, devient emblématique de cette traque d'un autre auquel peu à peu le narrateur s'identifie, selon un jeu de change identitaire qui rappelle certains récits de Paul Auster. (2008, p. 123)

Ainsi, une enquête à l'Armée de salut amène Guibert à se faire passer pour un vendeur de chaussures, puis à endosser l'uniforme d'un militaire pour intégrer une chorale. Guibert se dédouble, multiplie les identités : journaliste, faux vendeur, faux militaire. Là encore, la réalité et la fiction, la vie et l'art se mêlent indissociablement : une scène du *Loulou* de Pabst, cité dans l'article, se passe justement à l'Armée du salut, le soir de Noël où Jack l'Éventreur a tué Loulou. Guibert sera-t-il la victime ou le bourreau ? Il décrit alors une atmosphère de faux-semblant, apparemment lourde de menaces, de suspicions, proliférant dans l'écriture de l'article. Le « moi » tend alors à se fictionnaliser, devient personnage, et fictionnalise la réalité observée, amorce des possibilités d'intrigue policière :

La première visite, incognito, recèle déjà une grande étrangeté : sur le trottoir d'en face, un homme essaie une paire de jumelles, un autre homme complètement tatoué fait irruption parmi les

vierges strictes, le S cousu au fil d'or sur l'épaulette de l'uniforme bleu marine, cet homme porte une caisse de spiritueux, figurez-vous. (*AI*, p. 149)

Après avoir craint d'être pris au piège, Guibert se voit bien prendre la place de Jack l'Éventreur pour se venger de la remarque perfide sur ses piètres qualités de chanteur. Puis le récit, qui suit cette fois une ligne narrative, part dans une autre direction et glisse vers le burlesque, désamorce la piste policière : les personnes, d'abord inquiétantes, apparaissent désormais gentiment loufoques.

L'article ne cesse de jouer sur la « rupture de lignes », complexifiant la trame narrative qui est très simple et visant même à la faire oublier, à se substituer à elle, à l'instar d'un cinéma qui plaît à Guibert : réalité ou fiction, dialogues ou récit, observation ou action, policier ou burlesque. Les modes de représentation sont inversés : la réalité paraît suspecte, le faux a un caractère de vérité : « Ici les barbes ont l'air postiche, les bosses aussi, seul le simili-léopard des cols a un air de vrai » (*AI*, p. 152). Les références aux œuvres de fiction *Loulou* de Pabst et *Alice* de Lewis Carroll rappellent la tentation de basculer de l'autre côté du miroir du réel, de retrouver dans la réalité les sensations éprouvées au cinéma et qui n'est peut-être que l'expression du « désir fou » de Guibert pour le cinéma. Ce désir s'origine en tout cas et explicitement dans la volonté de ressentir les mêmes sensations qu'un « cœur simple », rappelant la Félicité de Flaubert :

Mais comment donc faire partie de ces cœurs simples, si joliment habillés et qui agitent leurs clochettes en regardant tomber les billets de banque, comment se joindre au cortège choral, comment connaître le plaisir de la gerçure sous mitaine, du gel sous les bottillons fourrées ? (*AI*, p. 150)

L'écriture porte donc, à travers la mise en danger fantasmée de soi, la trace du principe de piratage du réel, du désir de s'en émanciper, quitte à en oublier le sujet de l'article. Comme l'explique Blanckeman :

Écriture et sujet se poussent à bout. La première exprime ce qui d'une existence pourrait être, le second extériorise ce qui agit à la lisière de sa conscience. La démarche de Guibert est moins psychologique qu'exologique — se chercher hors de soi, dans une fuite en avant expérimentale — et infralogique — solliciter son identité virtuelle. (2008, p. 124-125)

Dans « *Parcours ensorcelé* », Guibert s'amuse également à perdre son lecteur dans les méandres du vrai et du faux. L'article se présente sous la forme de 24 propositions que le lecteur doit déterminer comme vraies ou fausses. Les réponses sont données en fin d'article, écrites à l'envers et en petits caractères, comme dans les jeux proposés en fin de journaux. La forme de l'article coïncide parfaitement avec son sujet puisqu'il rend compte d'une exposition sur le vivant et l'artificiel au Festival d'Avignon. Mais le lecteur est vite perdu, car certaines propositions sont déclarées vraies en dehors de tout rationalisme :

Emmanuel Ostrovski, qui proposera un parcours théâtral nocturne dans les chambres du deuxième étage (consulter la liste des manifestations), s'élèvera, sans l'aide d'aucun levier ni d'aucune supercherie, de 5 centimètres au-dessus des toits, le 12 juillet à 23 heures pile, pour démontrer son caractère angélique. (*AI*, p. 307)

Inversement, des vérités évidentes sont annoncées comme fausses, à la faveur de l'ambiguïté de la référence du pronom « vous ». La proposition est vraie si le « vous » renvoie à l'exposition « vivant/artificiel » placé en apposition en tête de phrase ; elle est fausse si le « vous » renvoie au lecteur :

Vivant/artificiel : vous êtes vous-mêmes, n'est-ce pas, on ne peut plus vivant (si vous doutez, pincez-vous, et continuez le parcours). (AI, p. 307)

Guibert, après avoir donné les réponses, précise, non sans humour :

La plupart de ces réponses étant, pour des raisons qui tiennent au secret professionnel, erronées ou apocryphes, il est conseillé de se reporter aux réponses exactes qui seront publiées dans le journal *Le Monde* du 11 juillet 1994, en vente par souscription. (AI, p. 309)

Il énonce ainsi une vérité, mais clôt aussitôt sur un autre mensonge, renvoyant le lecteur à l'indétermination de toute réponse permettant de statuer définitivement. On retrouve ici un procédé de manipulation des données du réel que Guibert utilise dans son œuvre romanesque pour appréhender le fonctionnement du psychisme. Comme le souligne Blanckeman, pour le romancier, le « faux n'est pas l'ennemi du vrai, mais sa perspective tournante », car « tout sens unilatéral, du sentiment comme du récit, en fausse la vérité. » (2008, p. 110)

Guibert désire faire naître chez son lecteur la même trouble sensation de pertes de repères que celle qu'éprouveront les spectateurs. Le caractère fictif sur lequel jouent cette exposition et ce spectacle rejallit sur l'écriture de l'article, comme si la forme de l'article devait être contaminée par le fond.

Un entretien entre plusieurs comédiens est propice à une mise en forme *ad hoc* du texte. Typographiquement, le texte emprunte à la fiction. Chaque comédien voit ses paroles introduites par l'indication de son nom en capitales suivi d'un tiret, comme dans un dialogue de théâtre ou de cinéma. Guibert intervient de temps à autre pour relancer la discussion. Mais là

encore, ses paroles sont habilement indiquées en italique et entre parenthèses, comme s'il s'agissait de didascalies auctoriales. Le mimétisme est alors total entre l'article journalistique et le texte de fiction. C'est aussi le cas dans un entretien avec Patrice Chéreau à propos de sa mise en scène de *Lulu* d'Alan Berg. L'article se présente sous l'aspect d'une chronique de sa création, une sorte de journal de bord, en indiquant en italique avant chaque paragraphe le mois dont il est question, du début du projet à sa réalisation effective. Il donne ainsi une dynamique narrative à l'article, retraçant un historique de la genèse du spectacle, créant une sorte de suspense (le voyage en Allemagne de Chéreau pour rencontrer Boulez, une grève des machinistes, la fin de la grève et le bouclage des répétitions *in extremis*) que la seule retranscription des paroles de Chéreau n'aurait pas aussi bien mis en valeur.

Nouvelle, questionnaire ludique, dialogue, journal de création, l'article emprunte de nombreuses formes originales et inattendues, souvent littéraires.

Une autre contrainte liée au genre journalistique est celle qui interdit de parler de soi. Or, de nombreux articles s'émancipent de ce principe et témoignent d'une hésitation entre le récit-document et le récit-monument, pour reprendre des termes employés par Blanckeman.

Certains incipits ou excipits d'articles sont ainsi écrits à la première personne ; comme si l'évacuation du « Je » était impossible. C'est le cas par exemple de la fin de la longue enquête sur Balthus, qui se termine par une remarque très personnelle :

Mais quelle idée aussi de demander un article sur Balthus à quelqu'un qui est irrémédiablement allergique aux chats et qui, de surcroît, a une peur bleue des petites filles depuis que l'une d'elles — anglaise, comme par hasard —, un soir de 1970, à Seaford, s'est relevée de la cheminée, où elle jouait devant les flammes, pour lui piquer la joue avec une aiguille... (AI, p. 279-280)

D'autres articles s'émancipent totalement de l'actualité, comme « Les désarrois d'un novice », « *Too much* » ou « J'ai peur de repartir ». Ce sont des textes qui témoignent de l'opinion du moi de l'écrivain sur un sujet particulier : les discothèques, l'Amérique, les voyages. Ils semblent ainsi davantage relever du billet d'humeur, mais pourraient tout aussi bien être extraits d'une page de journal intime ou d'autobiographie.

« Les désarrois d'un novice » est un article composé d'une seule et très longue phrase qui se partage entre des paroles rapportées directement où s'exprime un « Je » en proie à une situation bien réelle, une soirée en discothèque, et l'intervention d'un narrateur qui juge ce « Je ». L'écrivain renouvelle ici le projet rousseauiste de *Rousseau, juge de Jean-Jacques* ; il devient lui-même l'objet de sa propre appréciation. Blanckeman précise à cet égard :

Par ailleurs, l'écriture de l'intimité entretient l'intimité de l'écriture. L'observation de soi impose une pratique textuelle en miroir : quand l'être se regarde, l'écrivain s'appréhende. Le mesure de soi conjoint repères réels et livresques. Si la dimension journalistique du récit met en question son appartenance littéraire, une tension intertextuelle permanente la met en perspective. Hervé Guibert établit son œuvre à leur croisée. (2008, p. 136)

Il semble que cet article illustre ce croisement entre « celui qui la nuit préfère les noircissures des siècles passés plutôt que de faire la fête jusqu'au petit-matin », l'amoureux de la littérature,

et un « Je » qui s'expérimente à l'extérieur au contact des autres : « il suffirait que je fixe un de ces individus quelques temps et, enfin, je danserai, et je me fondrai anonyme dans la foule » (*AI*, p. 82). Ce regard spéculaire sur soi ne s'épargne pas et l'autodérision désamorçe toute velléité de narcissisme : ainsi n'est-il que « le danseur mesquin et économe, le rabat-joie, le gagne-petit, le complexé » (*AI*, p. 82-83).

Échapper à soi-même, adopter d'autres points de vue sur le monde que le sien propre, par projection identitaire, permet à Guibert de s'appréhender en l'autre. Le journalisme d'investigation permet aussi d'atteindre l'altérité dans les métamorphoses qu'il autorise. Le « moi » fait l'expérience de l'autre à travers les enquêtes menées et dépasse les limites de l'individualité et de l'identité.

Dans « Rendez-vous avec Vincent », Guibert adopte un point de vue original sur les tableaux de Van Gogh, celui d'une jeune femme qui semble vivre intensément les peintures du peintre hollandais :

Au musée Van Gogh, à Amsterdam, une femme regarde les tableaux. Elle est jeune, petite, très maigre, mais sa maigreur est cachée sous ses bras croisés, son cou disparaît sous un nœud d'écharpe, et ses poignets dans ses manches. Elle semble n'avoir aucun poids, comme si son corps ne pouvait prétendre à aucune possession de l'espace. C'est presque un fantôme. (*AI*, p. 160)

Ainsi Guibert raconte-t-il l'histoire de cette femme, manière détournée de faire la description des tableaux et le compte rendu de cette exposition. Il évite ainsi la description directe et classique qu'il délègue à une personne dont on ne sait pas vraiment si elle existe, et qui semble vouloir se fondre dans le tableau qu'elle observe, comme dans *Comment Wang-fô fut sauvé* de Yourcenar. Puis il retrouve son point de vue personnel

et fait, lui aussi, l'expérience d'une fusion entre la peinture et la réalité :

Pour l'instant, il me semble traverser, physiquement, l'œuvre de Caspar Friedrich : une succession d'écrans embrumés, avec d'innombrables géants noirs aux bras dentelés, parfois courbés, et en larmes de givre, gémissant sous leur gigantisme. (*AI*, p. 164)

Les entretiens qui laissent souvent totalement la place à la voix de la personne interrogée, outre qu'ils sont un des procédés revendiqués par le *New Journalism*, apparaissent comme la radicalisation de ce point de vue d'autrui. La part accordée au « Je » est alors réduite au minimum, dans une brève introduction à l'entretien.

Le contraste est alors saisissant entre les articles où le « Je » est omniprésent et les articles où celui-ci est quasiment absent. Il marque la volonté de l'écrivain de multiplier les regards et les voix dans son écriture, créant un effet de polyphonie et de morcellement identitaire.

Les entretiens qui se présentent sous une forme plus classique de questions/réponses laissent souvent entrevoir des préoccupations propres à l'écrivain. Lorsqu'il interroge Deleuze à propos d'un ouvrage qu'il a consacré à la peinture, Guibert est directement intéressé puisqu'il a lui-même envisagé d'écrire sur ce thème. Il est autant le destinataire des réponses du philosophe que le lecteur de l'article.

Le mélange des registres

D'autres lignes de rupture interviennent dans cette écriture à visée métamorphique. L'une d'entre elles consiste à mélanger

différents registres, styles ou tonalités : le littéraire côtoie le populaire. Ainsi se côtoient Deleuze et Dalida, Étienne Daho et Jean-Luc Godard. La chanson, la philosophie, le cinéma se mêlent, à la manière de Pasolini dans *Théorème*.

En citant une longue phrase issue d'un ouvrage du XIX^e siècle sur les aveugles, Guibert donne à voir un autre type de contraste, celui qui se crée entre une vision passéiste, archaïque, et une vision moderne, actuelle, totalement différente. Il donne à entendre, par ce procédé citationnel, une voix d'outre-tombe et met au jour une archéologie du savoir qui le rapproche de la démarche philosophique de Foucault.

Dans un tout autre registre, le portrait d'Adjani est hautement littéraire, par l'usage de métaphores, de multiples expansions du nom, qui le rapproche d'une certaine préciosité fondée sur la rareté. Le style littéraire, associé à un niveau de langage soutenu, se superpose alors au registre épictictique :

Le corps a de ces métaphores, littéraires et usées, climatiques, minéralogiques. Il faudrait donc me tourner la peau, d'une pâleur et d'une matité d'un autre siècle : une blancheur qui n'est pas poudreuse ni cadavérique mais qui tient de la porcelaine, de la lactescence, et où affleurent si facilement les bouffées roses du trouble, le subtil réseau des veinules, le maquillage inné d'un riche tissu peaucier, un ovale de femme gravé sur un camée ou renfermé précieusement dans le double fond d'un sautoir, une adolescence scandinave. (*AI*, p. 132)

L'article consacré à la danseuse Pina Bausch débute par une très longue phrase, habituellement bannie du journalisme, comme l'indique Jacques Mouriquand. Le style de Guibert semble se conformer à merveille à l'objet qu'il décrit. Sa phrase est ponctuée de nombreux verbes à l'infinitif, comme pour mieux épouser et traduire les multiples mouvements du

danseur, auquel est assimilé le lecteur, et se termine par une liste de noms qui donnent l'idée des figures que miment ces mouvements :

Il est arrivé à tout le monde, un jour ou l'autre, d'euphorie spéciale ou de cafard outre mesure, seul ou en société, devant une glace ou dans un coin, sur une musique ou en silence, de faire un pas de travers, de fléchir sa jambe derrière le genou et de laisser balloter ses bras, comme si on allait s'évanouir, et de se reprendre, de devenir un paquet de linge ou une boule de nerfs, pendant quelques secondes, à une gymnastique déglinguée, sans utilité, de dépenser sans but, tracer d'autres gestes dans l'espace, le fouetter, s'appuyer sur lui comme pour y prendre son envol, habiter son corps de postures étrangères, de fièvres lointaines, de réminiscences cinématographiques, devenir la reine de Saba ou Elvis Presley, ou les deux en même temps, les faire lutter, valser en soi au même moment, se mettre dans la peau d'un tigre, d'une Gitane, se parer de cuir ou de falbalas, respirer différemment, souffler, écumer, nager sous l'eau, sirène ou homme-grenouille, oiseau, toupie, gyroscope, pantin, mécanique. (*AI*, p. 157-158).

On y retrouve l'idée de l'art comme métamorphose de soi. La phrase de Guibert imite donc la danse, comme elle imite le mélange des registres, les ruptures narratives du cinéma.

La préciosité stylistique de certains articles n'efface cependant pas le recours à la crudité pornographique. En consacrant de nombreux articles aux représentations du corps, Guibert fait une large place à « l'image obscène » qui apparaît chez Pasolini au milieu des scènes les plus saintes et les plus nobles, ce qui n'est pas habituel au journalisme, mais qui est une tendance nette de son esthétique, qui se joue de tous les tabous. Les expositions offrent un moyen détourné, celui du récit-document, d'aborder des sujets essentiels pour établir l'œuvre-monument (Blanckeman).

Le spectacle du corps mis à nu n'est intéressant que dans la mesure où il renvoie à soi-même et incite à une méditation existentielle, réflexion au sens double du terme, tels les *memento mori* des siècles passés. Ce spectacle spéculaire va au-delà d'une simple admiration superficielle ; il invite à une introspection sans complaisance, dont l'objectif se concentre toujours sur la connaissance de soi. Mais Guibert ajoute que ce spectacle ne doit pas conduire à une sublimation ou à une édulcoration de la mort dans l'art. Le corps torturé, souffrant, malade, doit attester d'une vérité du moi, en lien direct avec son fonctionnement psychique. L'extrémité de l'exploration du corps et de la recherche de sa vérité se joue de tous les tabous. Guibert aborde tour à tour la nécrophilie ou la zoophilie.

Face à la mort, « on n'a que deux possibilités : l'obsession ou l'oubli » ; on peut ajouter que le corps subit le même traitement. Obsession indéniable de Guibert, le corps est touché par la même radicalité du désir de connaissance. L'auteur précise même, non sans humour, à ses lecteurs du *Monde*, à propos d'une visite au Musée infâme du Docteur Spitzer, où sont exposés dans des bocaux des organes humains, qu'« il ne faut pas jouer les dégoûtés, ni les délicats dans cette histoire, mais les petits enfants vicieux, ou curieux [...] ». » (*AI*, p. 111)

*

* *

Placés sous le signe des écarts narratifs, de l'hybridité générique et du mélange des registres, les *Articles intrépides* ne diffèrent finalement pas du reste de l'œuvre de Guibert et de son projet de connaissance de soi. À cet égard, ils rappellent souvent d'autres genres, comme le journal intime, la nouvelle ou l'autobiographie. Le « je » y est omniprésent, ne serait-ce que

dans le choix des sujets ou du style de l'écriture. Mais aussi, parfois, le « je » s'absente au contact de l'altérité, semblant jouer d'un journalisme aux genres et aux styles protéiformes. Les éléments récoltés par Guibert au cours de ses pérégrinations sont autant de manière d'assouvir sa curiosité et d'approfondir ses choix esthétiques, parallèlement à l'élaboration de son œuvre. Ses premières années de journalisme sont par exemple très marquées par le corps et le morbide ; les dernières sont davantage centrées sur le cinéma et la recherche de correspondances possibles avec la littérature ; autant de sujets qui sont au cœur de l'œuvre de Guibert.

Les *Articles intrépides* témoignent aussi d'une tendance du journalisme de cette époque, le *New Journalism*, qui a certainement pu favoriser leur apparition. Écriture du fragment, du passage rapide d'un sujet à l'autre, propice à capter les petits détails du quotidien, à nous donner à voir et à entendre, l'écriture journalistique a de multiples intérêts qui peuvent servir à forger le style d'un écrivain et à créer un effet « reportage » dans certains passages de l'œuvre. En cela, ils sont aussi le reflet d'une écriture marquée par la remise en question des genres littéraires au XX^e siècle. Dès lors, la question : « que fait la littérature au journalisme ? » est remplacée par une autre : « que fait le journalisme à la littérature ? » L'œuvre de Guibert mérite d'être relue à l'aune de cette nouvelle question.

Bibliographie

- BLANCKEMAN, Bruno. (2008 [2000]), *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ».
- BOUCHARENC, Myriam. (2004), *L'Écrivain-reporter au cœur des années trente*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- DAMBRE, Marc et Monique GOSSELIN-NOAT. (2001), *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.
- DEMOUGIN, Jacques. (1992), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, Paris, Larousse.
- GUIBERT, Hervé. (1994 [1980]), « Le critique photo », dans *La Piqûre d'amour et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- . (2008), *Articles intrépides*, Paris, Gallimard.
- LE BOHEC, Jacques. (2010), *Dictionnaire du journalisme et des médias*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- MOURIQUAND, Jacques. (1997), *L'Écriture journalistique*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? ».
- RUELLAN, Denis. (2007), *Le Journalisme ou le professionnalisme du flou*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- TODOROV, Tzvetan. (1987), *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, coll. « Points ».

Résumé

Cet article a pour objectif de montrer que les *Articles intrépides* ne sont pas le simple commentaire des œuvres d'art dont Hervé Guibert a choisi de rendre compte — peinture, cinéma, danse, etc. —, mais aussi, et surtout, l'expression, par effet de correspondance, de toute la conception esthétique de l'écrivain. En outre, l'article de presse lui-même, dans sa forme, témoigne d'une écriture qui ne connaît aucune frontière générique, justifiant sans doute son caractère intrépide et qui applique au texte les procédés, cinématographique ou photographique mis au jour dans les œuvres de prédilection.

Abstract

This article aims to show *Articles intrépides* is not the simple explanation of works of art he has chosen to report - painting, film, dance ... but also and above all the expression, effect correspondence, all the aesthetic design of Hervé Guibert. In addition, the press release itself, in its form, which reflects a write knows no generic, perhaps justifying his fearless nature, and applies to the text processes, film and photography, brought to light in the works of choice.

Une lettre aux aveugles : la critique photographique d'Hervé Guibert

Robert Pujade

Université d'Aix-Marseille

La cécité est présente du début à la fin de l'œuvre littéraire d'Hervé Guibert, tantôt comme une métaphore, tantôt comme un phénomène exagérément observé dans le sens où il semble rechercher une empathie avec le monde des non-voyants. Ainsi, l'imminence de la cécité est l'événement qui ouvre et parcourt le *Journal d'hospitalisation, Cytomégalo*virus (1992a), l'un des derniers textes qu'il ait écrit. Parallèlement à la description de ce drame intime, il fait référence à ce qui a été pour lui l'obsession de toute une vie : « Cette obsession des yeux,

comme une prémonition à l'envers, depuis l'enfance. Et puis le roman écrit en 83-84 : *Des aveugles !* » (1992a, p. 27) Plus loin dans l'ouvrage, il offre ce roman à l'ophtalmologue de l'hôpital avec cette dédicace : « L'explication d'une hantise ». (1992a, p. 82). Nous ne forgerons aucune hypothèse sur les raisons de cette hantise, mais à partir de cet aveu, nous pouvons considérer que les activités majeures qui transparaissent dans la biographie de l'auteur, écrire et photographe, entretiennent des liens étroits avec cette obsession.

Suivant ce fil directeur autobiographique, on peut dire que c'est à l'aveuglette que Guibert se lance dans la carrière de critique photographique au journal *Le Monde* : « Je ne connaissais rien à l'histoire de la photographie, mais j'avais commencé à faire un travail¹ avec mes grands-tantes, à la suite de la pièce de théâtre. Je suis entré au *Monde* en 1977. » (Guibert, 1992b, p. 107) Le travail auquel il fait référence dans cette interview, les photographies de Suzanne et Louise, n'était pas un atout sérieux pour prétendre à une telle responsabilité dans un quotidien national. Mais cette impréparation au métier de critique qu'il pratiquera jusqu'en 1985 a non seulement orienté la nature de ses écrits, puisque nombre d'entre eux sont consacrés à la photographie, mais déterminé aussi l'originalité de sa chronique, qui s'adressait à un public qui était privé de la vue des photographies qu'il commentait.

¹ Il s'agit de photographies qui devaient servir à la publication de *Suzanne et Louise*, livre qui sera publié en 1980 aux Éditions Libres/Hallier. Ce travail photographique avait été exposé à la galerie *La Remise du Parc*, sous le titre *Suzanne et Louise, bribes*, en 1979.

Mise en place d'une méthode critique

Le 22 septembre 1977, Guibert publie au *Monde* ses deux premiers articles consacrés à la photographie : l'un rend compte d'une exposition de photographes américains (*Le Sud-Est américain* au Centre culturel américain) et l'autre d'un livre de Bill Brandt (*Ombres et Lumière*, éd. du Chêne). Le sujet du premier article le met aux prises avec de grands noms de la photographie américaine, ce qu'il ne mesure peut-être pas encore. L'angle sous lequel il aborde ces grands photographes (William Eggleston, Clarence J. Laughlin, Ralph E. Meatyard, Jerry Uelsmann, Eduardo del Valle) est tout à fait particulier : il interroge les photographies sur ce qu'elles ne montrent pas (les hommes, la vie) et c'est son expérience qu'il invoque contre celle des photographes pour dire : « Mais ce monde-là est faux. » Il se réfère au décalage qui existe entre les images de l'Amérique qu'avaient « incrustées dans nos têtes les grandes épopées du cinéma américain » et « l'esthétique du désespoir » que manifestent les images des douze photographes exposés. La recension de l'exposition est donc la transcription d'une expérience, celle de la confrontation entre son imaginaire et les objets photographiés : rien n'est dit sur la qualité des images, leur composition graphique ou leur technique, ni même sur les photographes.

On pourrait interpréter cette façon d'interroger les photographies à partir de ce qu'elles représentent comme l'expression d'une certaine naïveté, le fait d'un homme qui manque d'une vision d'ensemble de l'histoire de la photographie. Mais en réalité, Guibert développe là pour la première fois une attitude qui restera la sienne chaque fois qu'il rapportera un événement d'importance dans l'actualité

photographique : il oppose avec succès, pour un lectorat qui ne voit pas les images dont il parle, sa propre sensibilité à celle des photographes, après avoir dégagé le climat d'une œuvre. On pourrait rapprocher cette attitude de celle de Saunderson, dont Diderot nous rapporte qu'il « était fécond en expressions heureuses » du seul fait que la cécité le privait d'un sens dans la description qu'il faisait du monde » (2006, p. 65).

Dans le deuxième article, consacré au livre de Bill Brandt, Guibert s'y prend différemment : après avoir annoncé la connotation générale de l'œuvre, la simplicité, il décline les différents objets qu'il perçoit dans les images, développant ainsi une description enracinée dans le registre dénotatif, sans que, pour autant, il soit fait référence à des photographies précises. Les différentes classes sociales dépeintes par Bill Brandt dans les années 1930-1940 deviennent ainsi prétexte à une description littéraire qui prend pour sujet le regard du photographe :

Brandt est à la fois dans un salon bourgeois après le dîner, au moment des jeux de société, et dans la cuisine, quand les serveuses en bonnet blanc, "soufflant" enfin, écrivent à leur famille, ou s'assoupissent devant les fourneaux. À la fois dans un jardin d'enfants et dans un champ de courses, dans une mansarde et dans un théâtre, dans une chambre d'hôtel de Soho au moment où les amoureux s'enlacent et dans un asile de nuit, des rangées de solitude.

Guibert applique déjà ici ce qu'il appellera plus tard *une méthode critique pour la photographie*, dont il usera couramment pour la présentation des photographies. Dans un article (« Lee Friedlander chez Zabriskie ») publié dans *Le Monde* du 26 septembre 1978 et consacré à Lee Friedlander, dont l'œuvre ne l'impressionne pas beaucoup, il écrit : « Une

méthode critique pour la photographie consisterait à recenser les objets compris dans le cadre, et à définir une thématique narrative ou strictement graphique. » Il privilégiera tout au long de sa carrière critique la thématique narrative, d'une part parce qu'il prolongeait ainsi son talent d'écrivain et d'autre part parce que les colonnes du *Monde* étant sans illustrations, il s'adressait en fait à public qui, par rapport à son propos, pouvait être considéré comme non voyant.

Ces deux premiers écrits sur la photographie donnent la tonalité générale de ce qui fera l'originalité de Guibert dans la critique photographique : la photographie est d'abord pour lui un prétexte (l'amorce d'un texte), c'est-à-dire une prédisposition à l'écriture qui ne trouvera son plein accomplissement que si les objets qu'elle montre retentissent sur celui qui la regarde. Dans cette fin des années 1970 où la sémiologie de l'image connaît un essor important qui tend à s'appliquer aussi à la photographie, Guibert prend le contrepied de cette analyse : ce n'est pas la structure des photographies qui lui importe, mais leur allure et les effets qu'elles ont sur sa propre sensibilité. En fait, à partir d'une double contrainte, sa méconnaissance de l'histoire de la photographie et le fait d'avoir à parler d'images que son public ne voyait pas, Guibert réussit à fonder sa compétence critique : il écrit à partir de cela seul qu'il connaît et sur quoi il peut écrire, à savoir lui-même. De façon distanciée mais explicite, il le dit lui-même dans une nouvelle écrite en 1980 et qui a pour titre « Le Critique photographique ». On y trouve un certain nombre de descriptions concrètes concernant les contradictions d'un homme qui voudrait écrire pour lui, mais qui se trouve assigné à une écriture vénale. Le récit se termine par la relecture d'un article dédié à August Sander, dans lequel le critique constate

« qu'à travers ces photos, qui lui étaient pourtant étrangères, il n'avait fait que parler de lui. » (1997 [1994], p. 51) Ce récit est un indicateur sur la façon dont son activité de critique, loin de l'éloigner de son projet littéraire centré sur sa vie, l'y a maintenu au contraire de plain-pied.

Un rapport particulier entre écriture et photographie

Cette approche critique personnalisée de la photographie où Guibert a excellé est sous-tendue par un rapport complexe entre l'écriture et la photographie qui apparaît dans la quasi-totalité de son œuvre. Il n'a jamais théorisé ce point, puisque théoriser n'était pas son propos, mais nous verrons plus loin qu'il en a fait très tôt l'enjeu de sa propre créativité. Dans les critiques du *Monde*, ce rapport se dessine tout particulièrement dans son approche du reportage, mais aussi dans deux articles consacrés à Duane Michals. Le premier de ces articles, « Histoires photographiques de Duane Michals », publié le 9 février 1978, est tout entier marqué par son admiration pour l'équilibre parfait qu'instaure Michals entre la photographie et le texte :

On en arrive à se demander ce qui précède et ce qui prime : l'image ou le texte ? Il est évident que le texte élargit la dimension de l'image, que leur combinaison offre de nouvelles possibilités de lecture... Lisons le texte sans regarder l'image : il est *compréhensible*. Il ne décrit pas l'image, il la prolonge, en donne une quantité d'interprétations, la dévie subtilement. Ce n'est plus intéressant de savoir si c'est l'image qui fait le texte ou le texte qui provoque une illustration. »

L'admiration de Guibert tient à cette perfection constatée du lien qui unit l'écriture et la photographie au point qu'elle réussit l'épreuve de la cécité : *Lisons le texte sans regarder l'image*. Mais

ce point d'équilibre extrême, qui fait la force de l'œuvre, est aussi son point d'achoppement : cette perfection atteinte finit par n'être plus qu'un procédé rhétorique qui rend difficile le fait de se renouveler. Quatre ans plus tard, dans un article publié le 17 novembre 1982, commentant les nouvelles orientations des travaux de Duane Michals, Guibert écrit : « Le mixage des séquences et du texte allait de soi. Duane Michals le répétait, à la perfection, jusqu'à ce que l'exercice lui donne l'impression du piétinement, de l'autocitation. »

L'approche que Guibert fait du reportage dans les colonnes du *Monde* lui aura sans doute permis de rendre plus explicite à lui-même ce rapport complexe entre écriture et photographie. À cet égard, la première définition qu'il donne dans sa chronique de ce genre photographique (article publié le 22 août 1978) file une métaphore qui est directement centrée sur ce rapport : « Le reporter est commandité pour rapporter des clichés et susciter une lecture. Il descend souvent dans des hôtels climatisés et il est parachuté quelques heures par jour sur la "trame" du conflit, il est souvent escorté de milice. C'est souvent un faux témoin. » Cette pratique du reportage ainsi définie est totalement subordonnée à la pratique littéraire de la narration, non plus dans un composé mixte où elles s'équivaudraient comme dans les séquences de Duane Michals, mais dans un partage des tâches où le photographe a pour fonction de rapporter à l'écrivain des sujets d'écriture. À l'opposé des revendications d'objectivité des reporters, dominantes dans ces années-là, le critique écrivain n'hésite pas à affirmer que la photographie de reportage semble n'exister que pour « susciter une lecture », la situant ainsi délibérément dans un projet d'écriture narrative dans laquelle les événements réels, historiques que côtoie le reporter ne sont

qu'une « trame » du récit à venir. Et, comme pour renforcer cette prédisposition du reportage à la fiction littéraire, il relègue les reporters au rang de « faux témoins ». Quelle meilleure façon d'affirmer que la photographie devient une situation d'écriture ?

On le voit bien dans la présentation de ces cas limites du reportage que sont les photographes Walker Evans et Ben Shan, célèbres l'un et l'autre pour la leçon d'objectivité qu'ils ont léguée à la pratique du documentaire. Le premier ne laisse aucune place à l'émotion, et Guibert en prend acte dans un article publié le 22 février 1978 : « Walker Evans est un photographe qui ne s'émeut pas : précis et économe. L'ambition esthétique est repoussée derrière le reportage. » Mais loin que cette précision et cette économie visuelles inhibent le commentaire, elles favorisent au contraire la description et les supputations du spectateur quant à la place tenue par le photographe :

Walker Evans a été un des premiers à aller voir derrière la façade, au-delà des villes, à gratter les vernis, à s'arrêter devant les bicoques de bois et à frapper aux portes, à fixer de tristes intérieurs où des bouts de cartons sont cloués aux murs pour protéger du froid, où les seules décorations sont des pancartes publicitaires arrachées et où trône une image divine qui redonne espoir.

L'impression que laissent les photographies de Ben Shan (article du 11 novembre 1978) est la même :

Ben Shan passe, il regarde, de loin, il s'arrête au bas des fenêtres où un visage se tapit. Il photographie des têtes. [...] Il reste dans la rue, il n'ose pas demander : « Je peux entrer chez vous ? » Ce regard direct, brave, sans effet, rapproche Ben Shan de l'objectivité documentaire de Walker Evans et, au même moment en Allemagne, d'August Sander.

La notion d'objectivité est inévitable ici, puisqu'elle est constitutive des intentions des reporters, mais elle ne correspond pas aux impressions de lecture qu'engendrent les images, la subjectivité et l'émotion du critique spectateur prenant le relais de celles des photographes.

Regard et vision intérieure

La fascination de Guibert pour le reportage tient essentiellement dans cette capacité des grands maîtres à favoriser auprès de leurs spectateurs une émotion tout intérieure qui avive le désir de s'approprier le visible de l'image par l'intermédiaire d'une expression langagière. Il en fait une démonstration magistrale (article du 20 décembre 1984) à propos du reportage de Raymond Depardon sur l'asile psychiatrique de San Clemente. Le sujet atroce de cette série devenue célèbre suscite à l'évidence une lecture effarée, sidérée, qui déclenche une fusée d'écriture où se succèdent l'emphase, l'exagération, la métamorphose, l'allitération, toutes les ressources, en quelques lignes, de l'amplification littéraire :

Ces hommes et ces femmes, pour le moment déficients mentaux, apparaissent devant l'objectif comme des danseurs, des dogues, des penseurs, des bêtes féroces, des épuisés, des paresseux, des divas, des fourbes, des prophètes, des cochons, des miraculés, des manifestants. À la fois eux-mêmes, ce qu'ils rêveraient d'être ou ce qui leur répugnerait d'être.

Pour Guibert, le reportage unit et oppose deux comportements exclusifs l'un de l'autre, ou peu s'en faut : d'une part, celui du regard photographique, immédiat, tout entier adonné à l'extériorité et, d'autre part, celui de la considération du spectateur, qui consiste à se retourner vers le langage, c'est-à-dire à l'intérieur de lui-même, pour vivre son émotion. À ce

point de l'analyse, on rejoint le clivage entre le monde des voyants et celui des non-voyants, qui traverse son œuvre de bout en bout. Or, c'est ce clivage et, plus encore, cette discrédence cultivée entre ces deux modes de présence au monde qui définissent le rapport idéal entre la photographie et l'écriture. On s'en rend parfaitement compte dans une hypothèse qu'il formule, dans un article paru le 30 août 1979, à propos de la prolifération des images photographiques sur tout support : « La photographie, parce qu'elle est immédiate, facile, incontestable, aura peut-être un jour totalement remplacé la peinture et l'écriture, comme les pilules colorées des films inter-spatiaux se sont substituées aux nourritures quantitatives, odorantes et diversifiées. » Et la menace qu'il sent peser dans cette invasion voyeuriste de la communication, c'est la disparition de l'intériorité et de l'expression des sentiments qu'elle permet :

Le danger est que cet aplat inodore, justement et univoque, soit seul à rendre compte de la réalité, que la technique se substitue au sentiment. Pour le créateur, la photographie est une tentation dangereuse : s'il brandit l'appareil entre lui et la réalité, toute sa sensation et sa possibilité d'extension est ravalée, voilée, « inutilisée » par cette transcription mécanique de la vue. Et l'acte photographique peut devenir très vite une sorte de folie, d'aveuglement, de tic, d'annulation de l'existence.

En dehors de la critique journalistique, qui aborde de façon récurrente l'aspect irréductible de ces deux comportements, les ouvrages consacrés à la photographie reprennent cette opposition de manière encore plus systématique. Il est remarquable, à cet égard, que *L'Image fantôme*, qui comprend soixante-quatre essais dédiés à la photographie, ne comporte aucune illustration. En effet, il ressort clairement de ces essais qu'en amont de l'acte photographique, l'intentionnalité

imageante qui se résout en désir de voir ou de photographier ne s'accomplit vraiment que lorsque la photographie reste *in absentia*, ouvrant alors la voie à une situation d'écriture. Le premier essai qui prête son titre à l'ouvrage tout entier se présente comme un récit autobiographique où l'enjeu dramatique tient dans une photographie aveugle, une non-prise de vue du portrait de sa mère qu'il désirait intensément réaliser. Or, ce désir réprimé par un incident technique, indépendant de sa volonté, lui est occasion de conclure que le texte écrit à la place de la photographie non faite constitue le mode de permanence du désir qui eût été aboli avec le portrait réussi : « Donc ce texte n'aura pas d'illustration, qu'une amorce de pellicule vierge. Et le texte n'aurait pas été si l'image avait prise [...]. Car ce texte est le désespoir de l'image, et pire qu'une image floue ou voilée : une image fantôme. » (1981, p. 17-18) Si le texte est explicitement caractérisé comme *le désespoir de l'image*, c'est qu'il réalise un désir d'image contrarié par l'acte technique photographique ; il est à proprement parler l'expression de ce désir lui-même, qui aurait dû aboutir à la réalisation d'une photographie, mais que la photographie n'aurait pas pu contenir.

On retrouve dans « L'Image parfaite », un autre texte de ce recueil, l'exemple d'une photographie désirée qui ne sera pas prise, cette fois-ci par manque d'appareil photo. La scène, décrite dans ses conditions de lumière et dans sa composition qui la rendent parfaite aux yeux de l'auteur, se présente sur un bord de mer où quatre garçons se laissent rouler par les vagues. Il envisage alors, pour mieux y renoncer, la possibilité d'un retour ultérieur sur les lieux de cette scène, armé d'un appareil en état de marche. L'explication qu'il donne à ce refus consiste à dire que le désir de fixer cet instant d'émotion par la

photographie trouve dans son empêchement même la raison de sa permanence dans l'écriture :

Je pourrais revenir le lendemain à la même heure si le sirocco continue à souffler [...] je peux imaginer que cette vision recomposée ne me ravira plus de la même façon, ni avec autant de force, car elle aura eu le temps de faire son chemin dans ma tête, de s'y cristalliser en image parfaite, l'abstraction photographique se sera effectuée toute seule, sur la plaque sensible de la mémoire, puis développée et révélée par l'écriture, que je n'ai d'abord mise en train que pour me défaire de mon regret photographique. (1981, p. 23-24)

Fantasme et cécité

Cette intentionnalité préalable à la prise de vue photographique détermine un champ de représentations possibles qui correspond à la notion de fantasme, si souvent employée dans la plupart de ses essais et romans. Le roman *Des aveugles*, tout particulièrement, est une sorte d'utopie où le narrateur, appliqué à rapporter la vie sentimentale intense des aveugles, explore ce que serait un univers fantasmatique qui se développerait sans crainte d'être interrompu et contrarié par la vue. Guibert utilise la notion de fantasme dans un sens technique bien particulier pour désigner une expérience d'écriture qui met en scène généralement des photographies. De façon tout à fait explicite, les textes intitulés « Fantômes de photographie », numérotés de I à IV, dans *L'Image fantôme*, donnent la règle de formation de ces écrits qui ont l'allure de projets ou de scénarios. Ils consistent en une description de lieux, d'acteurs et d'accessoires agencés selon des directives qui, à les suivre, configurent un tableau. Ce tableau peut être simple, exécuté en une série (« Fantasme de photographie IV »,

1981, p. 152) ou en une séquence d'images (« Fantasme de photographie I », 1981, p. 31). La différence radicale avec un écrit de scénario ou de projet de photographie est marquée par le temps du conditionnel présent, employé systématiquement dans le texte aussi bien pour l'évocation des lieux et du jeu des acteurs que pour les directives. Toute la description des scènes est structurée par ce temps grammatical, appelé jadis « irréel du présent », qui exclut un projet réel de prise de vue pour y substituer la mise en scène écrite d'un désir latent. Ce que Guibert appelle *fantasme de photographie* est à proprement parler l'intentionnalité photographique qui se développe en une poussée d'écriture induite par la photographie *in absentia*. Il est donc essentiel, pour libérer l'écriture, que la scène du fantasme ne soit pas matérialisée visuellement, comme si cette cécité à l'image était la condition nécessaire de l'expression du désir.

L'alternative « écrire ou photographier » atteint son acmé avec l'usage que Guibert fait de la notion de fantasme, qui en est le pivot. Ce n'est pas tout à fait un concept puisque toute théorisation à ce propos ne pourrait être qu'exogène à l'œuvre littéraire ou essayistique de l'auteur, qui ne fait que l'utiliser. Ce n'est pas non plus une image littéraire ou une complaisance à l'égard d'un mot en vogue, pour suppléer l'absence de photographies dans ses écrits. Il s'agit pourtant d'un terme opératoire qui définit un mode d'être au monde, un comportement intentionnel orienté vers deux visées à la fois contradictoires et complémentaires. La cécité, en revanche, est une image stratégique, en plus d'être une hantise pour Guibert, qui circonscrit par une frontière infranchissable l'espace intime où retentissent et persistent les puissances de l'image. Une photographie de Guibert intitulée « La Main de l'aveugle », qui représente un miroir, symbole de la conscience intime, où se

réfléchit la main de l'écrivain, illustre de façon tacite cet espace privé. À partir de là, on comprend mieux l'adaptation aisée qui fut la sienne à la critique photographique journalistique à laquelle il prétendait ne rien entendre à ses débuts. L'ensemble des articles qu'il a écrits dans *Le Monde* peut être considéré comme une somme de lettres à des aveugles, un public privé d'illustrations pour lequel il devait parcourir à rebours le chemin de son écriture personnelle : transformer les photos qu'il avait sous les yeux en fantasmes, en désir de voir.

Bibliographie

- DIDEROT, Denis. (2006), *Lettre sur les aveugles*, Paris, Livre de poche.
- GUIBERT, Hervé. (1981), *L'Image fantôme*, Paris, Minuit.
- . (1985), *Des aveugles*, Paris, Gallimard.
- . (1992a), *Cytomégalo virus : journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil.
- . (1992b), « Je disparaîtrai et je n'aurai rien caché... », entretien avec François Jonquet, *Le Globe*, n° 64, février, p. 102-108.
- (1997 [1994]), *La Piquête d'amour et autres textes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

Résumé

La critique photographique d'Hervé Guibert au journal *Le Monde* (1977-1985) s'adresse à un lectorat privé d'illustrations. Tout au long de sa rubrique, il met en place une méthode destinée à développer l'intérêt du public pour des photographies non publiées dans le journal. Cette méthode n'est pas sans liens avec le thème récurrent de la cécité dans ses romans, depuis *Des Aveugles* jusqu'à *Cytomégalovirus*. À partir de ce thème, cet article propose une relecture de ce parcours critique qui, par référence à Diderot, prend l'aspect d'une *Lettre aux aveugles*, à l'usage de lecteurs privés d'images. Il analyse aussi les résonnances de cette attitude critique dans une œuvre partagée entre littérature et photographie.

Abstract

Hervé Guibert, the critic in photography in *Le Monde* (1977-1985), addresses readers who do not have access to any pictures, since the photos he is referring to are not published in the newspaper. He then sets up a method intended to develop the interest of this particular readership, which is closely linked to a recurring theme in his novels from *Des Aveugles* to *Cytomégalovirus*: blindness. This article is a rereading of his career as a critic from this theme, thanks to a reference to a *Letter to the blind* by Diderot. This article also analyzes the echo of this critical study in his whole work as a writer and as a photographer.

Auto-fiction(s) du réel : *La Pudeur ou l'Impudeur* d'Hervé Guibert

Catherine Guéneau

Paris III Sorbonne Nouvelle

Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice : car c'est moi que je peins. [...] je t'assure que je m'y fusse très volontiers peint tout entier, et tout nu.

Montaigne (*Les Essais*)

Dimanche 22 juillet, dix heures trente, avec le masseur j'ai commencé à expérimenter la vidéo. Je ne me fais plus photographier depuis deux ans, et je ne me suis jamais laissé prendre nu [...], j'ai toujours refusé. Là, je suis nu entre les mains du masseur, et ça filme. [...] j'ai cherché un bon angle en posant le caméscope sur son pied, j'ai appuyé sur le bouton rouge, vérifié qu'il y avait bien « record » dans le viseur, et suis allé m'étendre à plat ventre sur la table de massage, la tête tournée vers la bibliothèque, donc cachée à l'objectif.

Guibert (1991a, p. 98)

Quand filmeur et filmé ne font plus qu'un, la mise en scène de soi devient centrale et, avec elle, la nécessité de repenser l'intégralité du dispositif filmique. Si l'autobiographie en littérature ou l'autoportrait en peinture et en photographie ont été couramment pratiqués, le cinéma semblait moins adapté techniquement à ce type de réalisation intimiste. L'apparition progressive de dispositifs de filmage plus légers donnera finalement aux cinéastes toute la liberté nécessaire pour se filmer eux-mêmes.

Le seul film d'Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'Impudeur* (1991), reprend ce principe de l'auto-filmage. « Moi, j'écris sans trop de regrets, mais j'enrage du cinéma. » (Guibert, 2001, p.183) Après avoir échoué au concours de l'IDHEC, il ne parviendra jamais à faire aboutir ses projets de films, jusqu'au jour où Pascale Breugnot, productrice des célèbres émissions de Reality show comme *Sexy folies*, *L'Amour en danger* et *Perdu de vue* dans les années 1980-1990, après l'avoir remarqué sur le plateau d'*Apostrophes*, lui demande de réaliser un film pour TF1. Le dispositif proposé par la production établit les règles du jeu : muni d'une caméra vidéo amateur et d'un pied, Guibert devra livrer aux spectateurs le quotidien de sa maladie, à savoir le sida. La durée du tournage va s'étendre sur un peu plus de six mois (entre juin 1990 et mars 1991), peu de temps avant son décès en décembre 1991. La trajectoire de Guibert trouvera ainsi une voie imprévisible pour assouvir ce désir de cinéma qui ne l'aura jamais quitté, comme en témoigne cette phrase troublante et prémonitoire, écrite plusieurs années auparavant dans son journal : « Si la mort ne survient pas, naturellement, à son extrémité, il faudra que mon corps, que toute mon énergie s'ébranle dans un projet de cinéma, sinon mon désir de cinéma

n'aura été qu'un désir de mort [...]. » (1991a, p. 183) Ce qui aurait pu ou dû verser dans le pathos et dans les dérives voyeuristes, si caractéristiques des émissions de reality show, aboutira finalement, grâce à la sensibilité artistique de Guibert et à celle de sa monteuse, Maureen Mazurek, à une véritable création filmique, un « cinéma du subjectif » (Leblanc, 2003), au croisement entre enjeux de vie et enjeux de représentation. Un cinéma qui semble vouloir brouiller les frontières entre le cinéma et la vie, entre professionnel et amateur, entre les genres, ni documentaire ni fiction, mais dans un entre-deux, celui peut-être de l'essai cinématographique. Un cinéma des subjectivités, plus ou moins directement exprimées à travers les interactions entre filmeur(s), filmé(s) et spectateur(s). Expression subjective directe, relayée dans ce cas précis, par la médiation d'une caméra. En choisissant l'auto-filmage, Guibert accepte de s'exposer, de se peindre nu, sans intermédiaire, comme dans cette citation des *Essais* de Montaigne qu'il affectionnait tout particulièrement : « J'ai été très frappé par l'introduction des *Essais* de Montaigne, qui disait "J'ai voulu me peindre nu", ça a fait tilt, je me suis dit que c'était quelque chose que je pourrais mettre en exergue à tout ce que j'ai fait [...]. » (1992b, p. 145)

« Aller au bout du dévoilement de soi » Guibert résume ainsi son rapport à l'écriture (1990a, p. 247). Le passage pour la première fois de sa vie à l'écriture filmique va lui permettre sans doute de réaliser encore plus intensément et radicalement ce désir. « Quand je disparaîtrai j'aurai tout dit, je me serai acharné à réduire cette distance entre les vérités de l'expérience et de l'écriture. » (1988). L'expérience, ici, prend une forme extrême, face au spectre de la mort, tout comme le corps ne parvient plus à effacer les stigmates de la maladie qui

le ronger. L'écriture de l'image, elle aussi, déborde de cette présence obsédante. Comme pour mieux retenir un corps qui lui échappe jour après jour, la caméra enregistre mécaniquement cette lente désincarnation. Première scène du film après le générique : Guibert en plan fixe assis, une infirmière lui fait une prise de sang — voix off :

Le processus de détérioration amorcé dans mon sang par le SIDA se poursuit de jour en jour. Bien avant la certitude de ma maladie sanctionné par les analyses, j'ai senti tout à coup mon sang découvert, mis à nu, comme si un vêtement l'avait toujours protégé sans que j'en ai conscience, il me fallait vivre désormais avec ce sang dénudé, exposé, à toute heure dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant. Est-ce que ça se voit dans les yeux ?¹

« Le dévoilement de soi » va se faire littéralement, crûment, par la mise à nu de ce corps qu'on peut dévoiler sans pudeur parce qu'il n'a justement plus rien d'érotique ou de sexuel, un corps livré au médical, à la froideur clinique, surexposé sous les lumières trop vives du champ opératoire ou bien encore noyé sous des lumières jaunâtres de salles d'attente d'hôpitaux, un corps qui n'aura bientôt plus d'autre identité que celle du sida.

« Ce corps décharné [...] je le retrouvais chaque matin en panoramique auschwitzien dans le grand miroir de la salle de bains. » (1991a, p. 15) Filmer au quotidien face à la caméra-miroir, comme une lutte éperdue contre la mort, contre la montre aussi, pour tenter de retenir les ultimes lambeaux de vie. Éclairs fugitifs de vitalité, comme ce match de boxe échangé avec la mort, coup de poing face caméra :

¹ Extrait de la bande son du film *La Pudeur ou l'Impudeur*, texte repris (en partie) d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, p. 13-14.

J'ai senti la mort venir dans le miroir bien avant qu'elle y ait vraiment pris position. Il n'y avait pas de jour où je ne découvrais une nouvelle ligne inquiétante, une nouvelle absence de chair sur la charpente. Cela avait commencé par une ligne transversale sur les joues et maintenant l'os semblait sortir hors de la peau, à fleur de peau comme de petites îles plates sur la mer. Cette confrontation tous les matins avec ma nudité dans la glace était une expérience fondamentale. (extrait de la bande son du film)

Expérience que Guibert tient à partager intimement avec le spectateur, nu devant la glace, nu dans la baignoire, sur le siège des toilettes, sur la table de massage, nu éprouvant de la difficulté à se vêtir, nu s'immergeant dans la mer. « Ma nudité dans la vidéo est d'ordre pictural et documentaire pas exhibitionniste. » (2001, p. 530), écrit-il dans son journal. Le cadre ne semble pas parvenir à contenir ce corps devenu exagérément grand de par sa maigreur et rendu si maladroit par son extrême faiblesse. « Hier T. m'a emmené à la plage à l'heure où il n'y a plus personne et où le soleil est parti (je ne le supporte plus) et j'ai filmé ma baignade. T. m'a dit que je ressemblais à un grand oiseau de mer, à un pélican. Il a donc compris ce que je fais avec ce film. » (2001, p. 532) Présence obsédante d'un corps rendu si pesant, qui se rappelle à vous sans cesse, à travers chacun des gestes les plus anodins du quotidien, devenus soudain insurmontables : « l'usage même de mes jambes, de mes cuisses, de mes fesses pour me relever d'un siège devenait plus incertain » (2001, p. 14). En témoigne encore cette scène pathétique où Guibert, cadré en gros plan pendant la consultation avec son médecin, ne parvient à enfiler sa veste qu'au prix de multiples contorsions.

Comme si tout pouvait soudain se résorber à travers l'histoire de ce corps : « J'ai eu l'impression, par la force des

choses, d'être mon propre personnage, mais aussi d'être un corps mis en jeu dans des narrations, dans des situations, dans des rapports [...]. » (1992b, p. 145) Se filmer soi-même entraîne inévitablement un effet de distanciation : comme dans toute démarche autobiographique, on assiste à la mise en œuvre d'une dialectique entre soi et le « personnage » construit par le récit, dialectique incessante entre réel et imaginaire. Guibert se raconte tout autant qu'il est raconté par son film.

Interactions vie/cinéma

L'art et la vie sont inextricablement liés dans l'écriture de Guibert, qu'elle soit filmique ou littéraire, ou encore photographique, mais c'est peut-être dans cet ultime et unique film que cet entrelacement pourra atteindre son paroxysme. Écriture pour échapper à l'angoisse de la mort qui se fait de plus en plus pressante devant l'avancée de la maladie : « Écrire dans le noir ? Écrire jusqu'au bout ? En finir pour ne pas arriver à la peur de la mort. » (Guibert, 1992a, p. 93) Le tournage du film et la rédaction du Protocole compassionnel s'entrecroisent sans cesse. On retrouve des fragments de texte en voix off dans le film ; quelques passages du livre évoquent directement le tournage, ou bien certaines scènes sont présentes à la fois dans le livre et dans le film. Jusqu'à quel point ces deux écritures de soi se nourrissent-elles l'une de l'autre ? Dans les deux cas, Guibert privilégie la méthode du récit intime à la première personne à travers l'écriture d'un journal, journal écrit, duquel il va puiser la matière du livre, journal filmé, qui fournira le matériau de montage. Avec toujours cette même volonté de rapprocher le plus intensément possible l'expérience vécue de sa reconstruction fictive par l'écriture du livre ou du film. « Le

sida m'a permis de radicaliser un peu plus encore certains systèmes de narration, de rapport à la vérité, de mise en jeu de moi-même au delà même de ce que je pensais possible. » (1990b)

Si Guibert contrôle entièrement le processus du littéraire — mis à part l'imprévisible lié à l'écriture elle-même : « Pas de livre sans structure inattendue dessinée par les aléas de l'écriture. » (Guibert, 1991a, p. 20) —, c'est loin d'être le cas pour le film, qui nécessite des moyens techniques plus difficiles à mettre en œuvre pour lui. Guibert, comme il l'avoue lui-même, est « nul avec les appareils » ; il ne maîtrise pas du tout la technique : « Je ne savais pas si j'enregistrais vraiment [...] je ne savais pas s'il y avait le son, je ne savais pas s'il y avait le son et pas l'image, ou l'image et pas le son, je ne savais rien et l'idée de voir m'épouvantais. » (1992b) Les conditions de tournage sont difficiles : Guibert est seul, il ne connaît pas les outils et, de plus, il se trouve considérablement affaibli par la maladie. Il ne participera pas non plus véritablement au montage du film, la monteuse, Maureen Mazurek, se trouvant la plupart du temps seule face aux 26 cassettes vidéo enregistrées. Elle jouera d'ailleurs un rôle essentiel dans l'orientation et la structuration du film et Guibert reconnaîtra la « main d'artiste »² qui a su créer une œuvre cinématographique du « fouillis inextricable » et du « casse-tête » angoissant des rushes. Elle a en particulier détourné le projet de départ, où il était question d'y introduire un personnage de fiction, « une voyageuse », comme elle l'a convaincu de positionner la scène du suicide en partie centrale du film, et non pas à la fin, comme Guibert l'avait initialement

² Voir la dédicace de Guibert à M. Mazurek reproduite dans Artières et Cugnon.

prévu. Avec une grande humilité, il reconnaîtra cette part de création collective propre au cinéma en déclarant au cours d'un entretien journalistique : « Même si j'en ai tourné toutes les images, je m'en sens moins l'auteur que la productrice et la monteuse. » (1991b) Le film va échapper à son auteur, à l'image de sa propre vie : « Nous sommes entrés dans la zone de l'incontrôlable. », dit-il à propos de sa maladie. « On arrive un stade de la maladie où l'on a plus prise sur elle, il serait vain de croire qu'on peut en maîtriser les mouvements. Je fais un looping en chute libre sur la main du destin. » (1991a, p. 27-28)

Ce qui appartient véritablement à Guibert, ce sont ces fragments de vie enregistrés mécaniquement par la caméra, des situations qu'il a délibérément choisies de mettre en scène parmi toutes celles qui s'offraient à lui dans son quotidien : il écartera par exemple systématiquement tous ses amis proches (à l'exception d'un bref plan où l'on aperçoit son ami T. le portant jusqu'à la mer pour la baignade) ; seules ses deux grand-tantes, âgées de 85 et 95 ans, seront filmées plus longuement, sans doute parce qu'elles incarnent si bien à elles deux la pulsion de mort et de vie mêlées à la fois. La tentation de la mort et du suicide comme l'irrépressible élan de vie, cette dualité profonde ressentie quotidiennement par l'auteur. Hervé partage avec Suzanne, la plus âgée des deux grand-tantes, cette proximité de la mort à travers ce vieillissement prématuré du corps :

Le SIDA m'a fait accomplir un voyage dans le temps. Un corps de vieillard décharné, affaibli a pris possession de mon corps d'homme de 35 ans. J'ai 95 ans comme ma grand-tante Suzanne qui est impotente. Chaque jour je perds un geste que j'étais encore capable de produire la veille. Je lutte contre la montre. (extrait de la bande son du film)

Il la questionne : « T'as envie de vivre ou t'as envie de mourir ? ». Elle répond : « Ça dépend des moments... ». En réalité, c'est à lui même que Guibert pose ces questions, tout comme la réponse lui est familière. Lui aussi oscille sans cesse entre la tentation du suicide et celle de lui résister. C'est alors qu'il décide de mettre en scène un vrai-faux suicide devant la caméra. Difficile alors de ne pas faire le rapprochement avec cette phrase, écrite bien avant dans *La Mort propagande* : « Me donner la mort sur scène, devant les caméras. Donner ce spectacle extrême, excessif de mon corps, de ma mort. » (1977, p. 184). Ce sera sans doute la scène du film où la mise en jeu de l'auteur sera la plus intense, la plus imprévisible. « Toujours à portée de la main: la digitaline, le contre-poison radical du virus HIV. 70 gouttes, la dose mortelle, deux verres que je fais tourner les yeux fermés. Combien de temps ça prendra pour que mon cœur cesse de battre ? À quoi penserai-je ? À qui ? » (extrait de la bande son du film) Guibert saisit l'un des deux verres et le vide lentement, par petites gorgées. Vient ensuite une mise en suspens introduite par le montage, un plan sur la terrasse vide balayée par le vent, les feuilles d'un journal s'éparpillent au sol tandis que celles des arbres autour se balancent langoureusement au gré des souffles d'airs — retour sur Guibert effondré dans un fauteuil, la tête en arrière, respirant profondément — voix off : « Je suis sorti épuisé de cette expérience, comme modifié, je crois que filmer ça a changé mon rapport à l'idée du suicide. » (extrait de la bande son du film)

Ce qui, au départ, n'était qu'une mise en scène soigneusement préparée finira malgré lui par interagir fortement sur sa vie réelle. De quelle manière l'épreuve filmée du suicide va-t-elle l'influencer, la modifier ? Guibert n'en dira

pas plus, lui qui finira pourtant par se suicider avec cette même digitaline.

Plus qu'un simple rapport quotidien à la maladie, Guibert touche au plus profond de la dialectique entre pulsion de vie et pulsion de mort — affrontement intense — et véritable mise en « je » du film :

J'étais passé à un autre stade de l'amour de la mort, comme imprégné par elle au plus profond je n'avais plus besoin de son décorum mais d'une intimité plus grande avec elle, je continuais inlassablement de quérir son sentiment, le plus précieux et le plus haïssable d'entre tous, sa peur et sa convoitise (1990a, p. 150).

Chaque jour, la mort gagne du terrain et, pourtant, la vie lui résiste encore, y compris dans les situations les plus désespérées. Cette longue séance de massage, plusieurs heures durant, lutte du corps et des muscles contre l'atrophie qui ronge lentement les chairs, pourrait paraître bien dérisoire si elle n'était pas mue, comme par une force souterraine, par le désir intense de mieux-être, voire de plaisir. Car Guibert continue à désirer, désir qui le fait se mouvoir devant la caméra pour danser presque miraculeusement, désir qui lui donne la force de partir une fois encore sur l'île d'Elbe pour y retrouver des sensations et des lieux aimés, désir d'immersion dans la mer et, par dessus tout, désir d'écrire : « C'est quand j'écris que je suis le plus vivant. Les mots sont beaux, les mots sont justes, les mots sont victorieux [...] » (1991a, p. 124)

Comme une éclipse de bonheur au milieu du film, l'île d'Elbe, au presbytère de Santa Catarina dans la propriété de son ami Hans Georg Berger, où Guibert avait l'habitude de se rendre. Se rattacher avidement aux formes les plus ténues de bonheur. En voix off dans le film, ces fragments extraits de son

journal : « Moments exquis de pure jouissance de vie [à l'image, on voit la main de Guibert en train d'ouvrir son cahier noir de travail], écouter le vent dans les branches, lire quelques lignes de *Mémoires d'une naine*, puis reposer le livre, rêvasser à ses travaux en cours, observer un lézard perché sur la pomme dans laquelle j'ai croqué hier soir, faire quelques plans en vidéo de contemplation, attendre T. et C. qui vont revenir du marché avec plein de nourritures abondantes, prendre une douche fraîche au soleil, mettre une chemise propre, apaiser sa faim, tout est délice. » (2001, p. 532). Simultanément, un zoom sur la table de jardin sur laquelle est posé le livre, un plan fixe du lézard sur la pomme, un plan de la terrasse avec panoramique droit sur les plantes puis sur un panier rempli de fruits et la table dressée pour trois personnes. La caméra posée sur la table : plan fixe de Guibert mangeant un œuf à la coque et ensuite une pêche — brève incision dans le tableau du bonheur —, la déglutition difficile de Guibert nous ramène à la réalité de sa maladie, puis de nouveau la légèreté Guibert fredonne un petit air joyeux, ses pieds nus sur la table entourée de livres, des plans d'objets familiers, l'arrosoir entre les feuilles d'un arbuste, une faucille, un chapeau en paille, une cisaille, un pot de fleur en terre cuite, le reflet-clin d'œil du soleil dans le rétroviseur d'un vélomoteur. Extraordinaire force vitale, la vie du monde reprend le dessus, déborde du cadre, comme happée par l'énergie qui irradie ces images d'une éternité solaire — surexposition — jeux d'ombres et de lumière sur le mur de pierre comme un jeu de cache-cache entre la vie et la mort. À travers ces paysages sonores et colorés, ces objets familiers, Guibert tente de saisir chaque étincelle de vie qui s'offre encore à lui. Filmer participe pleinement de ce désir, désir de retenir par l'image ces quelques derniers instants fugitifs de bonheur.

Quelles sont les interactions produites par le film dans la vie de l'auteur ? Dans quelle mesure l'acte de filmer va-t-il lui permettre de faire émerger des rapports inédits à lui-même, aux autres, au monde qui l'entoure ? C'est peut-être à cet instant précis que le film existe réellement. Guibert s'exprime à plusieurs reprises à ce sujet, soit directement dans le film, soit dans ses écrits. La scène du vrai-faux suicide, par exemple, a été totalement inventée au tournage. Sans ce prétexte de mise en scène, Guibert ne l'aurait pas vécue et, pourtant, elle a provoqué chez lui des effets inattendus, au point, nous livre-t-il en voix off, de modifier complètement son rapport à l'idée du suicide : « Le film a opéré la transformation, peut-être comme une catharsis. » (2001, p. 532), écrira-t-il dans son journal en décrivant la scène. Comme pour mieux s'en extraire, Guibert se joue de la mort. Roulette russe. Il lui lance un défi. Devant la caméra, il est pris à son propre piège ; la sensation de vertige était bien réelle, imprévisible. Une fois de plus, la frontière entre réalité et fiction s'estompe et l'expérience du film va le démontrer. Un peu comme dans cette citation de Lawrence Durrell chère au cinéaste Jean Daniel Pollet : « Et c'est alors que la réalité première vint au secours de la fiction et que l'imprévisible eut lieu. » (Leblanc et Pollet, p. 18)

Comme Guibert l'exprimait déjà au sujet de l'écriture, le dispositif filmique mis en place va laisser le champ libre aux aléas du réel, à l'imprévisible. « La vidéo s'est révélée un outil complètement approprié. » (1992b, p. 154) avec une caméra relativement légère, accessible, qu'on peut emporter avec soi au cas où le désir de filmer se manifesterait. L'acte de filmer n'est plus séparé de la vie, mais compris dans son mouvement même, sans programmation quelconque. Guibert décide d'emmener sa caméra avec lui à l'hôpital avant une opération : « J'avais

emporté la caméra, dans un sac FNAC, je me suis dit : “On ne sait jamais, peut-être que je pourrai filmer, peut-être que je n’aurai pas envie, peut-être c’est grotesque, peut-être c’est intéressant, je ne sais pas.” » (1992b, p. 151) Le dispositif tout entier s’ouvre à l’imprévisible, au désir ou non de filmer ; les lieux de tournage sont avant tout des lieux de vie : les frontières deviennent poreuses. De même que toute sa trajectoire littéraire entrecroise sans cesse éléments réels et fictifs, sa démarche documentaire intègre ouvertement des aspects fictionnels : le « jeu » du suicide soigneusement mis en scène finira par interagir fortement avec sa vie réelle, presque malgré lui, en faisant émerger des sensations et des émotions inconnues jusqu’alors. Nous touchons ici au cœur de l’interaction vie/cinéma : l’œuvre ne se substitue pas seulement à la vie, elle la transforme. Pour Guibert, il ne s’agit plus uniquement de représenter tel ou tel aspect de sa vie, mais de se mettre en jeu identitairement, de faire naître par les moyens du cinéma des processus psychiques qui n’auraient pas eu lieu sans lui. En acceptant cette prise de risque, Guibert va rendre le film authentiquement parlant et vivant. « Avec la vidéo on s’approche d’un autre instant, un instant nouveau » (2001, p. 531), écrira-t-il à propos de cette scène qui, une fois encore, lui fera découvrir des aspects insoupçonnés de lui-même. Avec l’accord de l’équipe médicale, Guibert filme l’intervention chirurgicale sous anesthésie locale qu’il est en train de subir : il s’agit d’extraire un ganglion à la gorge. Il se filmera ensuite pendant le visionnement de la scène :

J’ai réalisé en voyant le film ce qu’on m’avait fait pour de vrai. Cette lumière chaude irréaliste bleue et sableuse à la fois transforme ce qu’elle touche à savoir le champ opératoire : ce trou dans la gorge où affluait et parfois débordait le sang par pulsation en source de lumière incandescente qui censurait le

sang, y jette des rayons comme à partir d'un noyau radioactif qui est la blessure. (extrait de la bande son du film)

La vidéo va créer cet « instant nouveau » transfiguré par la prise de vue. Guibert revit son opération avec une tout autre intensité, fasciné par l'esthétique supranaturelle de la scène. Les moyens du cinéma auront permis à Guibert de donner une seconde vie à cet instant, de percevoir des sensations nouvelles, des angles de vue inédits.

La présence de la caméra aura également des effets inattendus sur les personnes filmées, comme c'est le cas par exemple avec sa grand-tante Louise, qui s'adresse à lui de manière tout à fait inédite :

Elle proteste quand je parle de suicide, elle me dit : « Ah non, je serais vraiment désolée si tu te suicidais, je serais trop triste, je t'aime figure-toi. »

Elle ne me l'a jamais dit, mais l'intercession de la caméra qui tourne lui permet de le dire c'est incroyable. (1991a, p. 102).

Guibert ne cessera de s'émerveiller et de s'étonner tout à la fois des effets produits dans sa vie quotidienne par l'acte de filmer. Il a pris visiblement beaucoup de plaisir à vivre cette expérience de filmage comme il en aurait sans doute pris pour le montage, si son état physique ne l'avait pas privé de cette étape importante de création.

Interactions film/spectateur

Interactions vie/cinéma, filmeur/filmé, mais aussi, bien sûr, filmeur/film/spectateur. Comment Guibert s'adresse-t-il au spectateur à travers son film ?

La Pudeur ou l'Impudeur, c'est justement la question posée au spectateur en forme d'interpellation. Le titre initial était « la pudeur *et* l'impudeur », Le *et* sera transformé par la suite en *ou* (voir Artières et Cugnon). Par ce détail qui semble a priori anecdotique, Guibert exprime d'emblée son désir de rencontre avec le spectateur, laissant à celui-ci le champ libre et l'ouverture suffisante pour l'interprétation. Il tient à partager cette expérience du quotidien le plus directement possible, sans intermédiaire, sans le regard extérieur d'un opérateur qui aurait inévitablement introduit une dimension exhibitionniste et voyeuriste au film. Ce dispositif d'auto-filmage, et lui seul, va permettre une telle proximité avec le spectateur — authentique mise en jeu, implication totale du cinéaste. Il est seul face à la caméra comme il est seul face à la mort, et c'est cette expérience extrême qu'il veut partager. À travers sa propre relation spéculaire, Guibert tend le miroir au spectateur, chacun étant renvoyé à lui-même, à son propre rapport à la maladie, à la mort, au suicide.

« Créer un espace où l'expérience puisse se partager », commentait Robert Kramer (p. 8) à propos de ses films. Ce cinéma-là croise avec intensité des « enjeux de vie avec des enjeux de représentation » (Leblanc, 2011). Il ne s'agit pas de détacher la création de la vie, de se substituer à elle mais au contraire d'interagir avec elle. Le film construit des interactions avec la vie du filmeur et avec les personnes filmées en décloisonnant, en brouillant les frontières, en intégrant l'activité artistique aux autres aspects de la vie. De la même manière, le film vise à construire des interactions fortes avec le spectateur. Il ne s'agit pas d'assister au spectacle de la mort au travail, de la déchéance physique de manière voyeuriste. Il ne s'agit pas non plus d'éprouver de la compassion par effet

d'identification. Le film de Guibert conduit au contraire le spectateur vers une exploration intime de sa propre relation à la vie à travers sa finitude. Pas de manipulation obscène mais un rapport toujours frontal avec le spectateur : Guibert nous regarde dans les yeux, comme il le fait lui-même face à son miroir pour regarder la mort en face. Le spectateur est interpellé à travers la construction d'une relation d'altérité profonde. Une mise en jeu en appelle une autre en retour. Les réactions polémiques qui eurent lieu autour du film font état de deux positions antagonistes d'acceptation ou non de la mise en jeu identitaire par le spectateur.

Pour certains, Guibert va trop loin. Son impudeur est condamnée : on ne peut pas tout montrer, l'image a ses interdits, elle dévoile de façon trop abrupte, on ne peut pas jouer impunément avec la représentation du réel. Pour d'autres, elle dépasse l'intime, le singulier, pour rejoindre l'universel, le partageable.

Bibliographie

- ARTIÈRES, Philippe et Gilles CUGNON. (2000), *La Pudeur ou l'Impudeur d'Hervé Guibert*. [Genèse d'« un des documentaires les plus bizarres »](#).
- GENON, Arnaud. (2005), « *La Pudeur ou l'Impudeur* d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », dans Lila Ibrahim-Lamrous et Séverine Muller (dir.), *L'Intimité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, p. 81-90.

- GUIBERT, Hervé. (1977 [1991]), *La Mort propagande*, Paris, Régine Deforges.
- (1988), « Les aveux permanents d’Hervé Guibert », entretien avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, 20 octobre.
- (1990a), *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard.
- (1990b), « La maladie d’amour », entretien avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, 1^{er} mars.
- (1991a), *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard.
- (1991b), « Hervé Guibert : “J’ai l’impression de survivre” », entretien avec Jérôme Garcin, *L’Événement du jeudi*, 26 septembre.
- (1992), *Cytomégalo virus*, Paris, Seuil.
- (1992b), « Pour répondre à quelques questions qui se posent », entretien avec Christophe Donner, *La Règle du jeu*, n° 7, mai.
- (2001), *Le Mausolée des amants*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- (2009), *La Pudeur ou l’Impudeur*, BQHL, 62 minutes, DVD.
- KRAMER, Robert, Vincent VATRICAN et Cédric VENAIL (dir.) (2001), *Trajets à travers le cinéma de Robert Kramer*, Aix-en-Provence, Institut de l’image, coll. « Polimago ».
- LEBLANC, Gérard. (2003), « Un cinéma du subjectif », *Cahier Louis Lumière*, n° 1, p. 109-125.
- (2011), « De l’expression subjective directe », *Cahier Louis Lumière*, n° 8, p. 7-17.
- et Jean-Daniel POLLET. (1998), *L’entreVues*, Montreuil, Éditions de l’œil.

Résumé

Si l'autobiographie en littérature ou l'autoportrait en peinture et en photographie ont été couramment pratiqués, le cinéma semblait moins adapté techniquement à ce type de réalisation intimiste. L'apparition progressive de procédés de filmage plus légers donnera finalement aux cinéastes toute la liberté nécessaire pour l'auto-filmage. Le film d'Hervé Guibert *La Pudeur ou l'Impudeur* (1991), en utilisant ce type de dispositif, entrecroise des enjeux de vie avec des enjeux de représentation à travers ce qu'on pourrait nommer « un cinéma du subjectif ». Un cinéma qui ne serait plus séparé de la vie mais en constante interaction avec elle, ouvert à l'imprévisible, où la mise en jeu identitaire du cinéaste appelle en retour celle du spectateur. Guibert nous regarde dans les yeux, comme il le fait lui-même face à son miroir pour regarder la mort en face.

Abstract

If autobiography in literature or the self-portrait in painting and photography have long been practiced, film seemed to be technically less suited to a certain type of intimate portrayal. The appearance of lighter filming tools, however, finally brought filmmakers the necessary freedom to « self-film ». In using these new technical devices, Hervé Guibert's film *La Pudeur ou l'Impudeur* (1991) crosses life challenges with representational ones through what could be called “a cinema of the subjectivity”. This cinema would no longer be separated from life but in constant interaction with life, opened to the unpredictable, in a process which questions the identity game of the filmmaker as well as the one of the viewer. Guibert looks at us straight into the eyes, as he does look straight into his mirror in order to face death.

Hervé Guibert – photographe ?

Frédérique Poinat

London University

En 2001 paraissait *Le Mausolée des amants*, journal d'Hervé Guibert : on pensait enfin épingler toutes les *vérités* de cet écrivain qui avait déjà tellement fait circuler ses secrets. En 2011, *Hervé Guibert photographe*. Dix ans plus tard, l'écrivain a enfin le droit de montrer quelques aspects de sa complexité au grand public français. Nous savons maintenant qu'il n'est pas seulement un écrivain pour adolescents suicidaires, ni un photographe du dimanche, et que ses critiques photographiques étaient aussi poétiques que pertinentes. Se voulait-il cependant photographe ? N'est-on pas en train de

construire un contresens? Quelle est l'importance, aujourd'hui, de son travail photographique ? Ce texte interrogera quelques problématiques contemporaines sur la photographie guibertienne.

L'introduction du catalogue Hervé Guibert photographe

L'exposition des photographies à la Maison européenne de la photographie, *Hervé Guibert photographe*, du 9 février au 10 avril 2011, a permis de faire découvrir à un grand public un corpus de 219 images dont on peut aujourd'hui consulter le catalogue, ce qui donne la satisfaction de voir enfin un corpus d'images regroupées et classées chronologiquement.

L'introduction au catalogue est poétique, souvent tautologique, et il est difficile de savoir où son auteur, Jean-Baptiste Del Amo, nous entraîne dans cet « impossible photographique », titre de l'essai, qui semble davantage une douloureuse explication de texte de collégien que la présentation d'une œuvre incroyablement innovatrice. En effet, Del Amo se débat entre un mélange de citations barthésiennes (éternellement rabâchées depuis que la critique s'est penchée sur ce travail) sans jamais mentionner les écrits de sérieux critiques comme Jean-Pierre Boulé ou Ralf Sarkonak, qui ont ouvert le champ des études guibertiennes, il est vrai il y a plus de quinze ans, en Angleterre ou au Canada¹. On dégage péniblement de cette introduction que la *bonne photo*, chez Guibert, serait surtout une photo née du hasard, mais fidèle à l'émotion et qui aurait une intériorité perceptible, au-delà de

¹ À ce sujet, voir Genon (2004), qui souligne l'incapacité française à donner une place rapide à une œuvre à la sexualité marginale, contrairement à ce qui se passe en Angleterre ou aux États-Unis.

l'apparence, ce qui est ensuite assimilé à l'inévitable *punctum* de Barthes. Puis, dans un second développement, nous passons à l'autoportrait, dont on nous dit qu'il devrait aller de pair avec la littérature, mais qu'il est en fait peu fréquent chez le photographe jeune ; l'auteur pense alors que les négatifs ont pu être détruits, comme l'indique le titre d'une photo, et que c'est seulement tardivement que les autoportraits deviennent plus intéressants dans leur rapport à une mort plus proche. Il conclut sans explication que « l'autoportrait est plus *brut*, mais n'en reste pas moins pudique » (Del Amo, p. 14). *Art brut ?* Le troisième paragraphe s'intitule « Le désir de l'autre-Thierry 1976 » et reprend donc ce qui aurait dû faire partie du premier paragraphe, c'est-à-dire la bonne photographie serait-elle en fait une photo de désir ? L'auteur aborde la sexualité de l'image, mais revient encore sur la photo absente de la mère, attestant que « si la photographie échoue à conserver intact le désir, ce n'est pas cependant lors de la prise de vue » (p. 15) Cela le conduira à évoquer le thème familial de la pudeur et l'impudeur du corps photographié. Il se permet alors un aparté tout subjectif sur les photos représentant les parents de Guibert :

Il est d'abord difficile de croire que cet homme et cette femme puissent être effectivement les parents de Guibert. Aucun d'eux ne semble correspondre aux personnes décrites dans *Mes parents* (ou dans *L'Image fantôme* pour la mère), présentées comme des gens pleutres, un peu rustauds et simples. Ils nous apparaissent, au contraire, modernes, dans des poses dynamiques, artificielles. (p. 16-17)

L'auteur conclut donc son paragraphe par une évidence, à savoir que l'image *véridique* des parents devrait se trouver quelque part à *mi-chemin*, entre littérature et photographie.

*Autofiction*²? Le critique continue sur le désir et, pour la première fois, donne au possible lecteur, étudiant, chercheur, amateur, etc., quelques détails sur un contexte photographique possible auquel Guibert pourrait se rattacher : il cite « the Five of Boston » avec une précision presque historique — « dans les années 75 » (p. 18) — bref, range Guibert, au passage, dans la photographie de l'intime, qui a enfin droit à une note en bas de page. Le dernier chapitre, « Le temps suspendu-*Munich* (1983) », est un peu plus convaincant : il mentionne d'abord la fascination pour le corps de cire et l'obsession guibertienne pour la mort et ce qui est plus personnel ici sonne enfin juste : le regard que ce jeune auteur porte aujourd'hui sur une photo de Munich, c'est-à-dire ce retour sur l'anticipation des beaux moments guibertiens, dans leur possibilité accomplie de disparition, trouve un écho plus fort parce que post-mortem³. La photographie est comparée à une vanité, dans son rapport particulier au temps, dans ce moment de nostalgie *contenue*.

De ce joli petit livre au format très attirant, je retiens la satisfaction de voir plus d'images que ne donnait à voir l'album *Photographies* publié chez Gallimard en 1993, mais je retrouve le même style de pauvreté critique, dans la forme d'un commentaire plat et tautologique, qui rend très mal hommage au critique poétique *et* savant qui écrivait régulièrement pour *Le Monde* ou *L'Autre Journal*. On note aussi une triste absence de biographie et de bibliographie, menant inévitablement aux contresens, le premier sautant aux yeux : le catalogue s'appelle *Hervé Guibert photographe* alors qu'une des premières citations

² Il est évident que la photographie guibertienne est aussi un prolongement de l'activité littéraire. Montrer ses personnages en photographie, c'est les montrer à l'état de traces muettes. La plupart des photos représentant ses proches cachent la personne par des voiles, des cadrages, des lumières.

³ On pense au « poids posthume » dont parlait Guibert lorsqu'il mentionnait le documentaire de Jean-Claude Larrieu sur Bernard Faucon dans l'introduction de *L'Image de soi*.

du livre nous dit : « Je me défendrai toujours d'être un photographe » (Guibert, 2001, p.28) et que cette même citation, donc jugée fondamentale, est reprise sur la quatrième de couverture.

Alors, qui était Guibert-photographe ? Que voulait-il faire de ses photographies, s'il ne voulait pas les emprisonner dans une galerie ? Quelle est l'originalité de son projet ?

Une recherche des limites

Guibert n'a en fait exposé ses images que très peu dans des galeries. Là n'était pas son but. Il était un amateur éclairé. Ses photographies l'accompagnaient dans un désir d'étendre les limites entre ses différents mondes de textes et d'images. Il me semble que cette remarque de Guibert résume bien son travail :

~~Je rêve (que le texte dise l'impossible les limites de la photo, et que la photo repousse les limites du texte) que la photographie semble un même travail manuel que la calligraphie. Je rêve que les photographes se mettent à écrire et que les écrivains prennent des photos, qu'il n'y ait plus d'intimidation des uns aux autres, que chaque activité soit l'indicible, l'innommable de l'autre autant que l'extension, la désatrophie de l'autre.~~⁴

Guibert voulait être cinéaste. Ses photos bougent ; elles sont toujours des mises en mouvement et il a choisi très tôt de les organiser en séries : elles ont d'abord produit *Vice* (écrit en 1979) et le roman-photo *Suzanne et Louise* (1980). Le premier est une descente dans les musées et leurs théâtres de morts, corps d'enfants arrêtés dans leur croissance, siamois flottants dans du formol, cires ouvertes ; le second, une étude de femmes aux corps laids et vieilliss.

⁴ Extrait d'un texte manuscrit trouvé et recopié manuellement à l'IMEC. Pour le reste du texte, voir Poinat (2008, p. 144).

La première écriture du corps est à la recherche de l'image absolue : « Le récit du récit » (Guibert, 1991, p. 53) est une thématique essentielle de l'écriture guibertienne lorsque le narrateur déterre les corps doubles enlacés de l'enfant et du père morts. Cette écriture trouve dans ces images un accompagnement pervers. Il s'agit d'un petit film noir inséré dans un écrit au royaume des cires, simulacres du musée de la Specola à Florence ou celles du musée Grévin. Pour le narrateur de *La Mort propagande*, il s'agit d'un univers fascinant : « J'ai soudain eu l'impression de me trouver dans un établissement de beauté, de beauté pour les morts. » (1977, p. 251) Rosalind Krauss, qui s'appuie sur Freud (*L'Inquiétante étrangeté et autres essais*), explique ainsi la fascination que produisent ces doubles :

L'impression inquiétante que produisent souvent les figures de cire, les poupées mécaniques et les automates peut être attribuée au fait que ces objets font que l'on doute qu'un être en apparence animé soit vivant et, inversement, [qu'] un objet sans vie soit en quelque sorte animé. Cette confusion entre l'animé et l'inanimé est un exemple de ce type d'inquiétante étrangeté [...] impliquant une régression vers un mode de pensée animiste et vers la confusion des frontières qui le caractérise. À l'effet que produisent les poupées, on pourrait ajouter, selon Freud, l'effet des crises d'épilepsie et les manifestations de folie car « ces derniers actes [font] sur le spectateur l'impression de processus automatiques, mécaniques, qui pourraient bien se dissimuler sous le tableau habituel de la vie [...]. (p. 186 et 189)

Le mannequin en cire oscille entre deux axes, animé et inanimé, externe et interne, toujours sur le point de franchir les frontières entre les deux. *L'étrange étrangeté* de la photo choisie par Guibert en couverture du livre est sa propre effigie en cire. Tourner les pages du livre remet en vie ses protagonistes oubliés, morcelés. Dans ce parcours, le seul être

animé qui parcourt ce petit film diabolique, c'est le lecteur. Son regard est un court-circuit comparable à l'incendie chez les animaux fossilisés (voir Guibert, 1991, p. 67).

Dans le roman-photo *Suzanne et Louise*, Guibert juxtapose une écriture calligraphique intime, comparable à Duane Michals, à des corps laids aux longues chevelures grises à valeur de fétiche, qu'il avoue vouloir photographier morts :

Suzanne enfin, comme par défi, me propose ce qui a trait spécialement à mon désir, dans ce rapport photographique, et que je n'avais même pas osé porter jusqu'à ma conscience. Elle me dit : « on va regarder sur la carte de la Faculté de médecine le numéro de téléphone, je vais appeler pour demander si tu peux venir suivre mon corps après ma mort, photographier ce qu'ils vont en faire. » (« Le cadavre », 1980)

Cette première recherche photographique⁵ chez Guibert est particulièrement intéressante, dérangement pour beaucoup et rarement étudiée — par Ralph Sarkonak (1995, p. 49-60) —, mais anticipatrice de travaux photographiques comme par exemple la série d'Andres Serrano, *La Morgue*, où cet artiste montre de véritables corps morts et leurs fragments, ou *A History of Sex*, qui expose des corps tabous comme ceux de couples insolites ou de femmes vieillissantes nues. Dans ce premier moment photographique, Guibert est allé très loin dans son exploration des limites et des tabous. Ses dédoublements de mort, corps taxidermiques ou corps différents, sont des prolongements de sa littérature. Il semble que, comme dans « Le musée de l'École de médecine », le narrateur explore son identité au milieu des corps rangés parmi les anomalies : « Il va d'une vitrine à l'autre pour repérer une anomalie semblable à la sienne. » (Guibert, 1991, p. 87) Ses histoires parlent du corps

⁵Pour une explication détaillée, voir Poinat (p. 63-82).

différent (entonnoir thoracique) de *La Mort propagande*, et ses photos de même.

Une photographie du toucher

L'autre versant, plus étudié, classifie Guibert comme photographe de l'intime. Dominique Baqué a très bien délimité les enjeux de ce mouvement des années 1990 en France :

Quand il n'y a plus d'Histoire à laquelle s'adosser, plus de mythologies collectives à inventer, grande est la tentation du repli — plus ou moins frileux, plus ou moins autarcique — sur les micro-histoires et sur les mythologies personnelles. (2004, p. 35)

Elle explique que l'intime est marqué par une posture de retrait face au politique, par des métaphores de retranchement et de secret dans une esthétique de distance et de recueillement, loin du monde de la marchandise et du spectacle. L'intime est aussi marqué par l'accès, pour tout un chacun, aux techniques faciles d'expression, comme le polaroid, l'autofocus ou le caméscope, permettant une désublimation de l'art et du monde pour une représentation facile de soi. Or, paradoxalement, cet intime qui se veut secret s'est fait image et s'est montré, proliférant en manifestations du moi, dérivant souvent vers le subjectivisme le plus flou, sans aucune valeur. De ces hordes de subjectivismes gratuits qui ont voulu prendre leur place dans cette sphère de l'intime, Baqué distingue Nan Goldin parce que

là où les petits maîtres de l'intime n'ont su qu'exploiter la vanité d'un moi redevenu haïssable à force de surexposition, Goldin, aussi patiemment que violemment, s'est ancrée dans l'intime pour mieux le dépasser. De l'intime elle fut l'une des rares à faire un monde, et de son œuvre un témoignage éminemment politique sur le « hors-champ » de la société américaine — gays, *drag queens*, toxicomanes, femmes d'errance et hommes de violence. Ce singulier témoignage

signifie qu'il est aujourd'hui encore possible d'entrer en résistance. (p. 57)

Là est la question chez Guibert : son univers intimiste photographique est-il plus qu'un carnet de croquis venant accompagner son écriture? Dans ma série d'entretiens (Poinat, p. 277-303), on se rend compte que les opinions divergent : pour Bernard Faucon, les photos accompagnent le travail de l'écrivain ; pour Christian Caujolle, elles forment une œuvre contemplative ; pour Hans Georg Berger, elles font partie d'un véritable projet qui reste encore à découvrir et, pour Agathe Gaillard, ce sont des photographies d'art.

On a beaucoup écrit sur cette proximité guibertienne, monde d'amis, d'objets, de tables de travail, de beaux moments et de lumières mais pour ses photographies, Guibert n'a pas choisi la facilité du polaroid (même si son appareil lui permettait d'être rapide pour l'époque), et ses images ont aussi bien intégré les leçons de lumière d'André Kertész que les compositions picturales des maîtres du XIX^e siècle. Son monde intime est toujours étudié et complexe. L'univers est proche, si proche qu'il devient celui du toucher. En effet, ce que Guibert photographie est presque toujours possible à toucher. L'œil s'est mué en main. Quand il s'agit de son propre corps, Guibert n'aime pas être pris en photo. Ses autoportraits sont le plus souvent cachés, voilés, pour ne pas être touchés parce que la prise de vue est trop forte, l'image un rapt dont il se protège comme il protège ceux qu'il aime. La première photo du catalogue, *Autoportrait, 1976*, est caractéristique de cette bulle d'intimité : Guibert, comme dans un cocon, lit, tisse ses futures écrits, protégé par un voile. Là où Nan Goldin montre sa réalité de façon crue, Guibert continue les jeux de caches que sa littérature a développés. Dans *Le Seul Visage*, la pratique

photographique est définie comme un enjeu de désir, une attraction, une possibilité de s'approcher de sa proie : « comme le lion, j'imagine, en cercles concentriques » (1984, introduction) un toucher virtuel. La photographie, chez Guibert, est un retour à la main, celle de l'écrivain, et c'est dans ce rapport particulier qu'elle est bien une photo de l'intime.

Quelques photographies ont évoqué (plus que montré) le sida et Ralph Sarkonak (2000, p. 25-26 et 159-161) a parlé, au sujet de la photographie « Le club des cinq » (1988), d'une famille recomposée par cette maladie : les liens d'amour comme liens de sang. En effet, si jusqu'à sa mort, Guibert a inlassablement tissé un monde de proximité marginale (les écrits et le film demeurant les aveux absolus) et a brièvement enthousiasmé un public français, comme l'a remarqué justement Arnaud Genon, ce public n'était pas prêt à en appréhender toute la force.

Pourtant aujourd'hui, ce monde de traces, de corps fuyant et blessé, parce qu'il nous est si proche par l'écriture, nous entraîne à opérer sur les photographies un va-et-vient émotionnel, comme un prolongement autofictionnel. Guibert, en cela, a créé une œuvre siamoise où l'écriture hante l'image.

La fautographie

Les influences de Guibert ont été multiples, ses rencontres avec les plus grands photographes ayant nourri son œuvre. Comme chez Sophie Calle⁶, les déplacements de sens ont fait partie

⁶ Les liens avec l'artiste sont multiples. Interviewée plusieurs fois par Guibert, Calle est aussi *Anna* dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et elle a intégré

intégrale de la recherche guibertienne : tous deux, par exemple, se sont intéressés aux aveugles. Lorsque Calle soustrait les peintures du Musée d'art moderne aux passants (*Fantômes*, 1989) et leur demande de les reconstituer par des mots, ou lorsqu'elle donne aux aveugles un appareil photo pour qu'ils lui montrent leur concept de beauté (*Les Aveugles*, 1986), elle est au plus près de la recherche guibertienne. Guibert est lui aussi fasciné par l'exploration des sens manquants. Si *Des Aveugles* paraît en 1985, il a déjà écrit *L'Image fantôme* (1981), un texte essentiel sur la photographie, qui va plus loin que *La Chambre claire* de Barthes puisque ce n'est pas seulement l'image de la mère qui est enlevée au lecteur mais toutes les photographies entrevues par son photographe. L'image est restée sur la rétine du narrateur et s'est transformée en texte. Dans cette mutation, elle est devenue plus présente, plus lancinante. La mémoire, le toucher sont les véritables sens liés à l'image. Dans ce recueil, Guibert fournit à la fois une réflexion théorique sur les deux mediums, écriture et photographie, mais rend à la photographie sa dimension plastique tactile. La photo de famille se prend en mains, se déchire, est intéressante, non pas dans sa perfection d'objet de galerie mais dans ses défauts et ses manques : le scotch rouge de l'affiche pornographique, l'agrafe sur la photo d'identité sont parfois plus importants que l'image elle-même. La *fautographie* de l'amateur rejoint alors celle des plus grands photographes — Man Ray se déclarait « fautographe » (voir Lebeer et Chéroux) dans sa recherche de hasards photographiques — et est plus intéressante que l'image encadrée sur les murs de galerie. Elle trouve, dans ce texte, sa place de fétiche au même titre que la boucle de cheveux que l'on

Guibert dans son œuvre: dans le film *No sex Last Night* et dans un livre, *Douleur exquise*.

porte autour du cou. Elle rejoint ses débuts d'objet mystérieux, magique, envoûteur, qui se fane et disparaît lentement. Dans ce texte tout à fait original, Guibert a déplacé la valeur oculaire toute-puissante de la photographie contemporaine.

L'archive emmêlée : Hervé Guibert/Hans Georg Berger

Parmi toutes les manifestations culturelles⁷et souvent commerciales qui sont venues rendre hommage à Hervé Guibert, celui qui a voyagé et travaillé pendant douze ans et qui a publié deux livres avec lui (*L'Image de soi, ou l'injonction de son beau moment* ?1988 ; *Lettres d'Égypte*, 1995) est resté muet.

Dans un entretien datant de 2003 (voir Poinat, p. 297-303), Hans Georg Berger avait expliqué leur travail de la façon suivante :

FP — Vous avez fait beaucoup de portraits de lui [Guibert]; il parle dans une préface (*L'Image de soi*) d'assiduité « amoureuse ? clinique ? compatissante ? envieuse? » ; qu'en pensez-vous ?

HGB — J'ai fait beaucoup de photos d'Hervé (un travail ininterrompu pendant plus de 12 années) et vous n'en connaissez qu'une petite partie par la publication. Pendant un moment, avant la publication de *L'Image de soi*, j'avais complètement limité mes activités photographiques à Hervé. Il en a toujours parlé de façon un peu fière et coquette ; c'est de cette époque que vient la notion d'« assiduité ». Mais mes portraits d'Hervé ne forment qu'une partie d'un projet photographique beaucoup plus vaste que nous avions planifié

⁷ Saluons, entre autres, les lectures de Vincent Josse dans son émission sur France Inter (19/02/11, *Dans l'atelier fantôme d'Hervé Guibert*), qui ont permis à un grand public de sentir l'importance de son écriture sur la photographie, grâce à des extraits de *L'Image fantôme* ou de ses textes journalistiques.

ensemble. Projet conçu d'après une réflexion qui déclinait et testait les concepts doubles de portrait/autoportrait, de vrai/faux, de moi/toi et de simultanéité/déplacement temporel. Il y a de nombreux portraits de moi faits par Hervé, presque toujours dans la même situation où je l'ai photographié. En contrepartie, beaucoup de photographies d'Hervé ont des correspondances dans mes photographies : nous avons photographié les mêmes choses, les mêmes ambiances ou personnes presque en même temps. Nous avons consciemment utilisé le même appareil et la même pellicule. Au fil des années nous avons de plus en plus photographié avec l'appareil de l'autre ou photographié l'un après l'autre avec le même appareil. Nous avons fait cela de façon complètement consciente. Nous voyagions souvent ensemble (et avec Thierry Jouno) ; nous avons vécu ensemble à Paris, à Munich, sur l'Île d'Elbe et à Rome. Il a fait développer mes films et moi les siens ; et pendant longtemps nos deux activités n'en faisaient qu'une dans les deux appartements parisiens loués par Hervé (rue du Moulin Vert et rue Raymond-Losserand) et dans le mien, à Munich. Ce n'est que quelques mois avant la mort d'Hervé que j'ai commencé à séparer les archives ; il était assis à côté de moi et participait à toutes les prises de décision importantes. Cela faisait partie du rangement et de la mise en ordre qu'il avait déjà effectué pour ses manuscrits en vue de sa mort imminente. Chaque pas était mûri. Aujourd'hui encore il y a des photos que j'ai faites qui se trouvent aux archives des négatifs d'Hervé Guibert et dans mon archive il y a des négatifs d'Hervé Guibert. Nous étions d'accord sur le fait que ces enchevêtrements étaient inévitables et constituaient une partie de l'intérêt de notre expérience photographique commune, de notre projet. [...] L'accueil public de ce travail en commun est encore à faire. Nous avons toujours l'intention de publier notre travail photographique ; nos photos n'étaient pas des snapshots. Du vivant d'Hervé nous n'avions pas trouvé d'éditeur pour nous suivre dans nos projets photographiques multiples. Il n'y a que W. Blake & Co à Bordeaux qui se soit aventuré à *L'Image de soi*. Dans ses derniers mois Hervé a essayé de persuader Gallimard de publier un livre de ses photos et il n'a pas réussi ! Quand je pense que cela lui aurait permis de revoir lui-même toutes ses photos, de les choisir et de les ordonner en séquence comme il

aurait fait cela volontiers et comme cela aurait été bien et juste ! Mais chez Gallimard on ne trouvait pas ça assez intéressant, trop cher [...]. Il s'agissait de la création d'une image de soi qu'Hervé voulait laisser après lui. [...]

FP — On dirait qu'Hervé-modèle est récalcitrant à l'image. Est-ce vrai ? Était-il difficile à photographier? [...]

HGB — Il a souvent refusé d'être pris en photo. [...] C'était très étonnant comme il était toujours prêt pour moi, comme il acceptait d'être inlassablement mon modèle. C'était aussi par confiance, intimité, amitié, ce pour quoi on autorise des choses que l'on refuse d'habitude, dont on a peut-être peur autrement. Mais très vite « mon » projet s'est transformé en « notre » projet. Alors après ce n'était plus du tout difficile de le photographier. Absolument pas. Parce que l'idée était bonne. Je crois qu'il avait le sentiment d'exercer un contrôle sur ses portraits tant que je les faisais. C'était important pour lui. Il ne voulait pas que ce soient des images fortuites de lui qui existent... Et il aimait les accords, les contrats entre amis, photographe était un de ces contrats. On y trouvait bien sûr du plaisir.

Lorsque je suis retourné le voir, en 2009, à Berlin, Hans Georg Berger a ouvert, avec grande gentillesse et malgré la difficulté que cela représentait pour lui, son carton à photos et là, j'ai pu voir une œuvre entremêlée de photos, de portraits magnifiques d'Hervé Guibert, de vues juxtaposées avec changement de photographes, de changements temporels, une expérience comparable à celle de Denis Roche. Au fur à mesure qu'il me montrait ses images, j'écoutais ses réminiscences :

Avec de la distance, je pense qu'il s'agit d'un travail très particulier et d'une approche substantielle, et qu'il est important d'en parler. [...]

Nous savions qu'on touchait à une chose insolite et innovatrice, rare et surprenante dans la photographie. [...]

Nous étions intéressés par les liens entre la peinture et l'écriture, par le XIX^e siècle. Nous cherchions ces images dans les musées, à Turin, Munich, Paris, Florence ou Rome, etc. Ces images de soi étaient importantes pour nous, elles ont fini par se transformer dans un projet de travail : Hans von Marées, Lehnbach, et Hildebrandt, faisaient quelque chose de similaire ; Herbert List et Feininger ont aussi exploré le portrait commun comme un travail ensemble, un portrait double. On a repris, comme eux, les travaux de photos réciproques et les points de référence. [...]

Ce sont des réfractions multiples. On adorait les *Lachkabinett* des fêtes foraines, toutes ces transformations que peuvent prendre la tête, le corps, dans leurs miroirs déformants. [...]

Il s'agit d'une suite d'images, un portrait qui dépasserait la seule image. [...]

Nous voulions briser les séparations traditionnelles entre auteur et sujet, vivre la photo comme une expérience, un laboratoire. Jusqu'où peut-on aller, que peut-on supporter dans une relation à l'autre par rapport à sa propre image ? Il s'agissait d'un regard double, de lui et de l'autre. [...]

Si Hervé avait accepté avec moi, pendant 12 ans, de se faire photographe dans les moments plus intimes, je crois que c'est la preuve d'un projet. Il supportait l'appareil, car cela faisait partie d'une véritable recherche avec un but à long terme. Nous pensions toucher un aspect innovateur, une expérience nouvelle de la photo. Cela s'est développé de la façon suivante ; au début, je le photographiais très régulièrement et il ne me photographiait pas : dans un certain sens, je lui faisais la cour, j'essayais de l'entraîner ; puis il a commencé à me photographier, et on était à égalité ; pendant les dernières années, Hervé me photographiait plus souvent que moi. Je crois aujourd'hui que ce projet lui permettait de retrouver les préoccupations littéraires qu'il traitait dans ses derniers livres : le Moi, le Toi ; le rapport à la réalité mais construite par celle des autres ; vérité/mensonge. Notre projet photographique était probablement une extension ludique de ces questions qui occupaient sa tête. Je ne me rendais pas compte de cet aspect. [...]

Plus tard, je souffrais aussi de le voir par l'objectif, sa souffrance physique me semblait encore plus crue, vue par l'appareil photo, que par le regard normal. Dans ce regard normal, il pouvait y avoir une idée de l'amitié, de l'amour, de la compassion ; le regard à travers l'œil de la caméra comportait toujours une idée future que l'œuvre, indéniablement, allait avoir, et des responsabilités liées au fait que ces instants seraient un jour partagés. Je savais que je photographiais mon ami qui était en train de mourir. Évidemment, on avait des préoccupations bien différentes à ce moment-là ; elles se lisent dans ces photos. [...]

Ma spécialité de départ, c'est la religion. Dans mes études, je me suis très tôt intéressé aux rituels, aux masques, à la répétition. Je suis un homme de théâtre. Je pense qu'on retrouve cela dans ce travail avec Hervé ; il était intéressé. Je crois que l'aspect du rituel, de la théâtralité, de la répétition, si forts dans l'œuvre d'Hervé, n'ont pas encore été abordé suffisamment. Si un jour quelqu'un s'y intéresse, il trouvera des réponses dans ce travail photographique commun. [...]

Nous utilisons tous les deux le Rollei 35 S, qui a un objectif qui ouvre un peu plus que normal, ce qui change un peu les dimensions. C'est une vision particulière. Par exemple, les portraits de *Suzanne et Louise* sont faits avec cette petite déformation, ce qui change quelque chose, je crois. C'est un petit appareil, on le met dans la poche, c'est efficace quand on veut capter le « beau moment ». Au temps des petits appareils numériques, il semble anodin de mentionner cela ; mais notre travail commun a été fait avant la grande diffusion du digital, quand les appareils analogiques avaient tendance à devenir de plus en plus massifs et lourds. Au point que certains amis dans la profession riaient de nos deux petits Rollei. Ce n'était pas sérieux de photographeur comme ça ! À un moment incroyable, ma mère m'a offert le même appareil qu'Hervé avait reçu comme cadeau de son père. Signe du ciel, nos deux appareils se sont alors mélangés, les mêmes pellicules ont été développées dans le même labo, cela faisait partie du jeu d'images juxtaposées. Nous prenions des photos similaires en déplaçant le photographe, et après, on faisait un travail sur le souvenir : il s'agissait d'explorer la distance, la conception de l'auteur, le

« je », le « toi », les procédés de manipulation entre des images semblables prises par chacun de nous, souvent à quelques secondes d'intervalle. Les manipulations devenaient le contenu. C'est ce que nous avons testé pendant douze ans avec insistance. Nous avons découvert que nous aimions ces jeux sur l'auteur et le sujet, sur le mensonge, et aussi, ce jeu sublime où notre intimité devenait le sujet d'un regard extérieur et futur. [...]

Tout ce travail n'a jamais été montré dans sa complexité. Je suis sûr qu'il sera vu, un jour. [...]

Le père d'Hervé l'avait beaucoup photographié, pendant son enfance et son adolescence. Hervé l'avait toujours accepté ; il y a même une photo prise par son père, qu'il pensait la plus belle qu'on ait jamais faite de lui ; il m'en a offert un tirage, minuscule, vers la fin de sa vie. Le rapport d'Hervé avec son père était comme une histoire d'amour. Lorsque j'ai proposé à Hervé de le photographier systématiquement, je n'en savais rien. Je pense aujourd'hui que mon idée, pour Hervé, répétait quelque chose qu'il avait fait avec son père. Dans notre relation, elle aussi, pour certains aspects, une relation amoureuse, et certainement « perverse » dans le beau sens du mot, parce qu'elle tentait de briser les limites, la photo offrait un plaisir juste, une façon de faire avancer notre rapport insolite et étrange. C'était quelque chose qui appartenait à nous deux seulement. Le photographe, c'était d'abord un moyen de me rapprocher de lui, puis il a vu l'intérêt de la chose quand on la partageait. [...]

Le père d'Hervé était un homme remarquable, je l'aimais beaucoup, et cela, dès notre première rencontre ; après la mort de son fils, il était convaincu de le retrouver, après sa propre mort. Cet homme âgé, si digne, a accompagné le corps de son fils mort tout le chemin jusqu'à l'île d'Elbe, il était dans la voiture des pompes funèbres, il a dormi, avec le chauffeur, dans la voiture, à côté du corps de son fils mort, la nuit quand ils se sont arrêtés pour se reposer, sur un parking d'autoroute. Il ne pouvait pas imaginer aller dormir dans un hôtel et laisser ce fils mort seul dans la voiture... Devant le tombeau, il semblait si serein ; rien ne les séparait, que la mort...C'est beau ! [...]

Il ne faut pas oublier que mes premières photos d'Hervé, et les premières photos qu'Hervé faisait de moi, sont nées au même moment où il écrivait *L'Image fantôme*. C'était pendant son premier été (1979) à l'Ermitage de Santa Caterina. Prendre ces photos, c'était comme tester, jour après jour, la force du manuscrit qui progressait. [...]

Vous voyez cette photo d'Hervé, je l'ai faite lorsqu'Hervé n'était pas encore malade, un jour, sur l'île d'Elbe, au cimetière du village... On n'avait pas vraiment l'habitude de fréquenter ce lieu. Il se tient exactement, mais exactement, à l'emplacement où se trouve sa tombe aujourd'hui... C'est incroyable : à cet endroit, il n'y avait même pas le columbarium à ce moment-là... C'est étrange, qu'en pensez-vous? [...]

À la fin de sa vie, comme il l'explique dans *Cytomégalovirus*, Hervé ne pouvait plus voir que d'un œil, il ne pouvait surtout plus regarder des planches-contact. Nous avons donc fait le tri de ses photos ensemble, choisi les tirages pour le livre qu'Hervé avait proposé à Gallimard, que Gallimard a refusé, deux mois avant sa mort. Chaque jour, nous passions une heure sur les photos et il écrivait *Le Paradis* en même temps. Il exprimait des doutes sur sa photographie ; comme je n'étais pas toujours d'accord, je m'efforçais de lui montrer des choses, des séries, des liens que je voyais. Il avait ce magnifique sourire, quand, parfois, il était content d'une image. Une nuit, il a commencé à faire des tas et à écrire des dédicaces sur ces photos, c'étaient des cadeaux pour ses proches. Le tas qui m'était destiné grandissait de jour en jour, et je lui disais qu'il avait trouvé le moyen de se débarrasser élégamment de témoignages pesants. « Non », disait-il, « je veux mettre mon nom sur ce que j'aime dans ces photos. » Après sa mort, tout le matériel photographique, les négatifs, les tirages, les planches-contact, sont allés dans ma chambre dans l'appartement de Thierry, qui m'avait accueilli. Nous avons un jour fait le tri, Thierry et moi ; Thierry était malade comme Hervé, mais il luttait pour ne pas le montrer et nous étions en complète illusion sur son état. Thierry a pris les choses en main, il pensait proposer une exposition à un musée, il cherchait un regard critique de conservateur. Je sais que ses discussions avec Beaubourg étaient bien avancées et la galerie Gaillard n'avait rien à voir

avec ça. Puis Thierry est mort. Je voulais partir de Paris, prendre mes affaires, et puis c'est tout. Les deux personnes les plus importantes de ma vie affective étaient mortes, l'une après l'autre, à six mois d'intervalle. [...]

Les photos du voyage en Égypte, avec Hervé, sont en grande partie inédites. C'était un travail, pas un voyage touristique, un projet commun d'écriture photographique. Chacun devait écrire et photographier l'Égypte et l'autre, photographier l'Égypte et nous-mêmes. Pas un livre sur l'Égypte, mais de nous en Égypte. Lorsque nous sommes partis, je fuyais un peu les problèmes du festival de théâtre de Munich. Hervé était aussi parti en catastrophe de Paris, il voulait arrêter son travail au *Monde*, aller à *L'Autre Journal*. Nous formions deux états perturbés qui débarquent au Caire, ce pays nous prend tout de suite, un vieil hôtel anglais, le bruit des Égyptiens avec leurs voitures, les klaxons, les nuits étoilées, la chambre sur le Nil, l'air infect du Caire sous la tempête de sable, tout cela sur fond d'un projet contemporain. J'ai tenu un journal en Égypte, il est écrit en français avec sur les pages manuscrites, comme des pattes de mouches, des attestations, commentaires et corrections d'Hervé. Bien sûr, ce serait une bonne idée de le publier, avec les photos. J'avoue que je ne m'en suis pas suffisamment occupé. Dans les manuscrits d'Hervé « à publier après ma mort » se trouvait une chemise avec ce que nous avons publié en 1995 chez Actes Sud, grâce à Christian Caujolle, *Lettres d'Égypte*, avec des lettres (fictives) d'Hervé à ses amis. Il y a un choix très réduit de mes photos. Le projet original était plus ample : il y a les photos d'Hervé, il y a mon journal, il y a ses lettres, il y a mes photos inédites. Quand je les revois, il me semble que ces photos faites en Égypte sont l'apogée du projet de se photographier mutuellement. [...]

Dans ce qu'Hervé a fait, ses écrits, ses photos, il y a un élément passionné, un appel à l'affection de celui qui les regardera. On pourrait considérer toute son œuvre comme des lettres, des messages à ses plus proches, et il attend avec anxiété la réponse. Les lettres sont touchantes, il parle à chacun d'une manière différente et avec chaque personne il aborde des thèmes différents. [...]

Oui, on peut trouver un lien avec mon travail actuel, les photographies sur la méditation theravada, les photographies des manuscrits sur feuille de latanier, la beauté des livres, les tables d'écriture d'Hervé certainement, les plissés, les tissus, la fidélité au noir et blanc, la beauté du tirage à l'ancienne, les lumières, la persévérance sur un sujet, puis sur un pays, une religion : le Laos, ses acteurs, les rites, la renaissance du bouddhisme [...].

Un auteur d'Amérique du Nord, John Alan Farmer, a récemment écrit un texte analytique où il fait le lien entre mes photos d'Hervé et mon travail sur la méditation bouddhiste (2011, *The Self-In-Relation. On Hans Georg Berger's photographs*). Cela m'a surpris, mais je comprends ce qu'il veut dire. Un texte que j'aime beaucoup. [...]

Et puis c'est aussi très différent [...] ma photo est très engagée aujourd'hui [...] oui je pense encore souvent à Hervé, mais c'est loin, vous voyez ça fait un moment que je n'avais pas ouvert ces boîtes.

Lorsque je lui ai demandé pourquoi ces images sont aujourd'hui encore enfermées dans ce carton, il m'a répondu :

Je vois l'amour comme une chose précieuse, noble, à ne pas mettre dans une situation de bataille. C'est pourquoi j'ai toujours voulu un témoignage serein de ma relation avec Hervé.

Il était difficile de suivre la pensée créatrice d'Hervé de son vivant ; maintenant qu'il est mort, il me semble que cela est encore plus difficile. Guibert était quelqu'un qui dérangeait parce qu'il posait froidement les questions les plus dérangeantes. Curieusement, notre jeu avec la photographie reste un élément dérangeant pour ceux qui maintenant essaient de « mettre de l'ordre » dans ce qu'il a laissé. Les publications posthumes laissent toujours un amer goût de faux, on soupçonne vite des arrangements, des normalisations. Guibert détestait exactement cela, la normalisation ; il était très subversif. Le projet entre Hervé et moi gêne parce qu'il ne se laisse pas classer de manière habituelle : comment deux auteurs photographient-ils ? Qui a fait quelle prise de vue ?

Je suis le seul à me souvenir du qui et du comment. Pour les critiques, les galeristes, les collectionneurs, c'est difficile de s'y retrouver dans cet enchevêtrement volontaire. Mais c'était notre but, et c'est un des intérêts du travail photographique d'Hervé. Bien sûr, ce n'est pas le seul. Mais je ne vois pas comment on peut prétendre que ce travail commun n'a pas existé. Il a existé, c'est une création, et comme toutes les créations qui sont dignes de ce nom, elle va faire son chemin : « *Habent sua fata libelli* » (« Les livres ont leur propre destin ») bien sûr, c'est vrai pour la photo aussi. Ce travail est innovateur et, pour qui veut savoir qui était Guibert-photographe, incontournable.

Vingt années après, l'héritage guibertien semble stigmatisé par le monopole d'une maison d'édition qui sonne le gong tous les dix ans et par l'étrange devenir d'un mouvement, *l'intime*, qui s'est asphyxié devant l'importance donnée, *ad nauseam* (Baqué, p. 49), à des travaux sans valeur. Alors que les études sur cet auteur sont passionnantes en Angleterre ou au Canada, on a tenté un réveil en France, en 2011, qui a suivi le boom du marché photographique, largement anticipé et craint par Guibert critique⁸. Soudainement, l'écrivain est devenu photographe de galeries. Si l'on se félicite de voir enfin un inventaire de ses photographies, c'est encore pour se tromper de sujet : l'introduction au catalogue ne constitue qu'un pâle

⁸ « On a découvert, aux États-Unis, qu'on pouvait faire de l'argent avec la photographie, que ces petits morceaux de vie ou d'espaces suspendus pouvaient former un capital, être l'objet de transactions, de convoitises, de vols, d'expertises, bientôt de faux. La photographie est une matière comme une autre, et pourquoi échapperait-elle à la loi de l'argent ? [...] Or, quand on se rend aux États-Unis, on s'aperçoit que la photographie a pris une tournure sinistre, moribonde, immobilisante. Il ne faudrait pas que la France tombe à son tour dans ce piège, dans cet emballement aveugle, dans cette frénésie vide, dans ce fétichisme banal. La photo est une chose qui se prend, puis qui se prend en main, qu'on froisse dans le journal, sur laquelle on peut rêver, ourdir de l'amour, des révoltes ou des désirs, sur laquelle on peut jeter des sorts. » (Guibert, 1999, p. 308-309).

reflet tautologique de cette œuvre aux racines précoces et tentaculaires et ne situe pas l'originalité d'un travail qui se définit, entre autres, comme un laboratoire de choix précoces, de sujets tabous et toujours marginaux, correspondant à des textes assoiffés d'absolu, de mort et de différences, par une écriture photographique à la recherche de nouvelles limites — comme par exemple *L'Image fantôme*, qui détrône le pouvoir oculaire de l'image —, par une œuvre photographique du *toucher*, mais récalcitrante à *se laisser figer*, dont la force permet, aujourd'hui encore, d'établir un couloir autofictionnel entre le lecteur et le visiteur d'exposition. Les complexités du carton à photos restent encore à découvrir, l'exemple du travail en collaboration avec Hans Georg Berger reflétant bien une autre diffraction du projet guibertien, *une mort de l'auteur*, qui inscrit *Guibert photographe* comme un paradoxe.

Bibliographie

- BAQUÉ, Dominique. (2004), *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion.
- BERGER, Hans Georg. (1988), *L'Image de soi ou l'injonction de son beau moment ?*, Bordeaux, Éditions William Blake.
- . (2000), *Het Bun Dai Bun, Laos-Sacred Rituals of Luang Prabang*, Londres, Westzone Publishing.
- . (2006 et 2009), *The Floating Buddha*, New York, Anantha Publishing.

- . (2009), *The Learning Photographer. Scholarly texts on Hans Georg Berger's art work in Laos and Iran*, New York, Anantha Publishing.
- BOULÉ, Jean-Pierre (dir.) (1995), *Hervé Guibert, Nottingham French Studies*, n° 34.
- . (1999), *Voices of the Self*, Liverpool, Liverpool University Press.
- . (2001), *Hervé Guibert : L'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan.
- CALLE, Sophie. (2003 [1986]), « Les Aveugles », dans *M'as-tu vue*, Paris, Éditions Xavier Barral, p. 377-384
- . (2003 [1989-1991]), *Fantômes*, dans *M'as-tu vue*, p. 393-400
- CHÉROUX, Clément. (2002), *Fautographie : Petite Histoire de l'erreur photographique*, Crisnée, Yellow Now.
- DEL AMO, Jean-Baptiste. (2011), « L'impossible photographique », dans *Hervé Guibert photographe*, Paris, Gallimard, p. 5-22
- FARMER, John Alan. (2011), *The Self-In-Relation. On Hans Georg Berger's photographs*, New York, Anantha Publishing.
- GENON, Arnaud. (2004), « [Hervé Guibert en 2004](#) », *La Revue des Ressources*.
- GUIBERT, Hervé. (1977 [2009]), *La Mort propagande*, Paris, Régine Deforges [Gallimard]
- . (1980 [2005]), *Suzanne et Louise*, Paris, Éditions Libres/Hallier [Gallimard].
- . (1981), *L'Image fantôme*, Paris, Minuit.

- . (1984), *Le Seul Visage*, Paris, Minuit.
- . (1988), *L'Image de soi, ou l'injonction de son beau moment ?*, Bordeaux, William Blake and Co.
- . (1991), *Vice*, Paris, Jacques Bertoin.
- . (1993), *Photographies*, Paris, Gallimard.
- . (1995), *Lettres d'Égypte*, Paris, Actes Sud.
- . (1999), *La Photo inéluctablement. Recueil d'articles sur la photographie, 1977-1985*, Paris, Gallimard.
- . (2001), *Le Mausolée des amants : Journal, 1976-1991*, Paris, Gallimard.
- . (2011), *Hervé Guibert photographe*, Paris, Gallimard.
- KRAUSS, Rosalind. (1990), *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Éditions Macula.
- LEBEER, Irmeline (1973), « Man Ray fautographe », *L'Art vivant*, n° 44, novembre, p. 25-27.
- POINAT, Frédérique. (2008), *L'Œuvre siamoise : Hervé Guibert et l'expérience photographique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels ».
- SARKONAK, Ralph (dir.) (1997), *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, La Revue des Lettres Modernes Minard.
- . (2000), *Angelic Echoes, Hervé Guibert and company*, Toronto, University of Toronto Press.
- SERRANO, Andres. (1994), *Andres Serrano : La Morgue*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal.
- . (1997), *A History of Andres Serrano/A History of Sex*, Groningen, Groninger Museum.

Résumé

Cet article interroge Hervé Guibert en tant que photographe. Dans un premier temps, l'analyse se penche sur la pertinence de la toute nouvelle critique, prologue du catalogue de l'exposition de ses photographies à la Maison européenne de la photographie (2011) : *Hervé Guibert photographe*. Dans un second temps, l'auteure va rechercher les préoccupations véritables de l'écrivain lorsqu'il utilisait la photographie. Il s'agit alors de montrer que l'organisation photographique était liée à l'exploration de nouvelles limites, que ce soit dans le choix des sujets et leur mise en scène dans le livre, de l'exploration de sens nouveaux ou encore de jeux à deux sur le portrait et l'autportrait.

Abstract

This article questions the recent consideration of Hervé Guibert as photographer. The author will critically assess *Hervé Guibert photographe* (Hervé Guibert photographer), the catalogue for an exhibition at the Maison européenne de la photographie, Paris, in 2011. Then she will reflect on important dimensions of Guibert's work with Photography that tended to be ignored in the publication. Three dimensions will be considered, firstly the exploration of new limits, either in the choice of topics and their organisation into a book; secondly a research of new senses and finally pair experiments around the notions of portrait and self-portrait.

Jean-Paul Bronckart et Cristian Bota, *Bakhtine démasqué. Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*
Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2011, 629 p.

Yan Hamel

Université du Québec à Montréal

But the truth is, nothing delights me more
than a biography of one of the truly great
that proves he or she was an absolute shit.
Mordecai Richler, *Barney's Version*

Il ne fait aucun doute que l'accablant pavé cosigné par Jean-Paul Bronckart et Cristian Bota a tout ce qu'il faut pour donner aux Barney Panofsky de ce monde les plaisirs de lecture pervers dont ils se délectent : on y apprend en effet non seulement que

le théoricien au nom de qui sont associés les concepts de polyphonie, de carnaval et de chronotope fut un menteur, un escroc et l'instigateur d'un « impressionnant délire collectif » (p. 275), comme l'indique le transparent sous-titre de l'ouvrage, mais aussi que Bakhtine fut un thuriféraire de Staline très marqué à droite, qu'il méprisa le marxisme, écrivant pour des organes slavophiles et religieux dont l'idéologie était « *radicalement réactionnaire*¹ » (p. 408), qu'il éprouva une constante « aversion pour les connaissances humaines » (p. 371), qu'il occupa sur le terrain intellectuel une « position effective [...] avoisin[ant] l'autisme » (p. 376), qu'il eut des idées se caractérisant à la fois — et plutôt contradictoirement — par la « banalité » et par la capacité à produire de « sérieux dégâts philosophiques » (p. 367), qu'il écrivit des textes d'une « médiocrité intrinsèque » (p. 554) et fit des déclarations « dramatiquement stupides » (p. 571), qu'il s'inscrivit dans « une perspective *régressive* et *destructrice* » (p. 408), qu'il plagia sans vergogne à tous les râteliers, qu'il fut toutefois incapable d'« articuler de manière cohérente les cadres théoriques des divers auteurs qu'il plagiait » (p. 301), qu'il reprit « mollement » le « thème du dialogisme » (p. 223) à Volochinov, qu'en s'emparant des trois grands textes disputés² il fit preuve d'« un répugnant cynisme » (p. 257), qu'il fut perclus de ressentiment et d'amertume à l'endroit des deux génies dont il s'est approprié les œuvres (p. 555), qu'il laissa spécieusement croire à l'existence d'un Cercle de Bakhtine, que ses textes de vieillesse furent « largement remaniés par

¹ Les auteurs soulignent. Dans le reste de ce compte rendu, tous les italiques et tous les caractères gras sont le fait de Bronckart et Bota.

² Je rappelle pour mémoire qu'il s'agit du *Freudisme* et de *Le Marxisme et la philosophie du langage*, initialement signés Volochinov, et de *La Méthode formelle en littérature*, initialement signé Medvedev.

d'autres » (p. 143), qu'il élaborait dans ses écrits de jeunesse des thèses « simplificatrices et confuses (voire proprement inintelligibles) » (p. 117), qu'il fut toujours trop paresseux pour terminer un travail et que, pour toutes ces raisons, il provoqua « l'un des plus spectaculaires exemples d'*intoxication intellectuelle* qu'ait connu le XX^e [siècle] » (p. 269).

Voilà une « ténébreuse » (p. 14), « triste » (p. 333), « intrigante affaire » (p. 70) qui a ensuite été aggravée, amplifiée, noircie et brouillée encore davantage, transformée en une « campagne fructueuse à tous égards » (p. 11) — la *Bakhtin Industry* — par les cohortes successives des disciples : les adeptes du bakhtinisme, cette « approche de la littérature épistémologique, a-théorique, ou encore tout simplement “bien-pensante” » (p. 275). Sous l'impulsion des « promoteurs russes de l'affaire » (p. 136), qui ont les premiers accompli une « réécriture de l'histoire » (p. 194) visant à faire de « leur si rentable idole » (p. 13) l'objet d'un « culte de la personnalité [...] en Union soviétique » (p. 194), nombre d'intellectuels occidentaux ont emboîté le pas, diffusant à leur tour « le mythe de Saint-Bakhtine » (p. 319), entreprenant spielberguement de « sauver le soldat Bakhtine³ » (p. 327) en en faisant à la fin des années 1970 « une sorte de héros providentiel pour les sciences de la littérature » (p. 85) et contribuant par-là à provoquer « l'ensemble des désastreuses conséquences que l'on connaît » (p. 583). Issus de « l'ignoble contexte global de l'escroquerie » (p. 311), montrant à peu près tous que « la profonde indigence de la sémiologie proprement bakhtinienne a déteint sur celle de ses adeptes » (p. 315), les ouvrages phares publiés jusqu'à

³ Cette amusante manière de présenter les choses est utilisée une seconde fois à la page 554 de l'ouvrage.

présent sur Bakhtine sont donc « littéralement *fondés sur le mensonge* » (p. 275); par leur faute, « le mensonge fondateur du bakhtinisme continue, encore et toujours, de produire ses effets dévastateurs » (p. 517). Mais, surmontant le « dégoût que pourrait susciter pareille prose » (p. 154), Bronckart et Bota donnent enfin l'heure juste sur les principales « élucubrations » de la « supercherie bakhtinienne » (p. 189). *Mikhail Bakhtine le principe dialogique* (1981) est un « monstrueux "montage" » (p. 275), un « travail complexe et souvent aux limites de l'intelligibilité » (p. 105), dans lequel Tzvetan Todorov crée des amalgames afin de livrer une « interprétation falsifiante » (p. 131), se rangeant finalement à la thèse de l'omni-paternité⁴ « pour des raisons que nous préférons ne pas tenter de comprendre » (p. 177). Dans *The Bakhtin Circle. Philosophy, Culture and Politics* (2002), comme du reste dans ses nombreux autres ouvrages sur la question, Craig Brandist « procède à une sollicitation des textes qui laisse pantois, et que l'on est contraint de qualifier de proprement scandaleuse » (p. 552). Les attaques les plus lourdes sont toutefois dirigées contre les « ragots colportés par [Katerina] Clark & [Michael] Holquist » (p. 311) dans leur biographie, *Mikhail Bakhtin* (1984). Se démarquant notamment par son « indigence méthodologique » et par ses « erreurs factuelles » (p. 201), cette « obscène entreprise » (p. 467) est d'un « caractère proprement monstrueux [...] et] constitue un exceptionnel condensé d'approximations, d'inventions et de pseudo analyses », lesquelles ont entraîné « de très graves conséquences sur l'évolution des sciences des textes et de la littérature » (p. 588). Cette biographie est en fait si tendancieuse et si déficiente

⁴ C'est-à-dire à la version des faits selon laquelle Bakhtine aurait été l'auteur des trois textes disputés.

qu'elle suffirait à prouver hors de tout doute, contre les intentions de ses auteurs, que la thèse de l'omni-paternité bakhtinienne est fondamentalement insane et malhonnête : « [L]es diverses argumentations [que Clark et Holquist] proposent sont à ce point gratuites, contradictoires, fallacieuses et calomniatrices qu'elles font clairement apparaître que cette thèse ne relève que d'une bien peu reluisante machination » (p. 177). Devant tant de perfidie, une conclusion s'impose : Michael Holquist est un « slaviste américain manifestement cautionné, voire délégué, par les promoteurs moscovites de Bakhtine » (p. 133)

Le dévoilement de ces âpres vérités repose sur un triple travail, remarquable à plusieurs égards, d'historien, de lecteur et de rhéteur.

Penchons-nous d'abord sur l'extraordinaire accomplissement d'historien, qui fut aussi, puisque des injustices et qu'un complot devaient être démasqués, une agressive activité d'enquêteur, d'accusateur et de juge. D'aucuns pourraient s'imaginer que l'entreprise consistant à faire la lumière sur la vie de Bakhtine, sur ses (in)accomplissements, sur la place qu'il n'a pas occupée dans la société intellectuelle soviétique de l'entre-deux-guerres et sur la véritable nature de ses rapports avec Volochinov et Medvedev demanderait pour le moins une solide connaissance du russe, doublée de la consultation d'archives, de la découverte de sources premières ou de la production de témoignages n'ayant jamais été jusqu'à présent rendus publics par les conspirateurs bakhtinistes. Il n'en est rien. Les traductions du russe et les sources secondes accessibles à tous suffisent amplement pour démontrer que Bakhtine n'écrivit pas

les textes disputés, qu'il n'inspira aucune idée neuve aux chercheurs, aux théoriciens et aux universitaires soviétiques des années 1920 et 1930, qu'il n'y eut jamais aucun réseau de sociabilité intellectuelle méritant après coup d'être rebaptisé le « Cercle de Bakhtine », mais que, au contraire, Volochinov et Medvedev firent don de *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* à Bakhtine afin de lui venir en aide peu après qu'il eut été arrêté. On doit en outre saluer les puissantes capacités exégétiques de Bronckart et Bota qui en sont arrivés à ces renversantes révélations après avoir consulté, au grand total, non moins de deux ouvrages proprement historiques : les « biographies fondatrices » (p. 40), c'est-à-dire celle de Kojinov et Konkine, qui est « [r]elativement sommaire (12 pages) » (p. 40), et celle de... Clark et Holquist, « en s'en tenant aux faits qu'ils ont établis, abstraction faite de leurs insidieux commentaires » (p. 303). Une discrimination tout aussi habile a encore été réalisée dans les entretiens de Bakhtine, qu'il faut évidemment discréditer, mais en sachant conserver et utiliser les précieux renseignements qu'ils sont seuls en mesure de donner : « En dépit de leur caractère extrêmement confus, ces entretiens fournissent néanmoins quelques informations utiles concernant : l'engagement religieux et politique de Bakhtine dans les années 1920; la nature de ses contributions aux cercles de l'époque (et en conséquence la nature de ses rapports avec Volochinov et Medvedev); les conditions de rédaction, puis de réédition, du *Dostoïevski*. » (p. 262) S'ils critiquent avec raison l'absence, chez Holquist et consorts, de la moindre pièce probante attestant que Bakhtine aurait écrit les textes disputés ou même qu'il aurait participé oralement à leur rédaction, les auteurs de *Bakhtine démasqué* savent se placer sur le terrain de leurs adversaires en reconnaissant avec candeur que « pour

l'instant, [ils ne disposent], ni de témoins, ni d'une quelconque preuve matérielle » (p. 591) Une telle manière de travailler procure de grandes libertés; elle ouvre de vastes horizons interprétatifs dont le passage suivant donne une assez juste idée :

[J]usqu'à la fin de sa vie comme nous allons le voir, Bakhtine croyait fermement en l'existence de valeurs suprêmes, d'essence divine; mais dans la mesure où Dieu n'est concrètement guère disponible, n'était-il pas parfois tenté de s'en remettre, par défaut, aux valeurs de l'Autorité idéologique suprême alors accessible [le stalinisme], comme le fit en son temps Heidegger, l'auteur qu'il cite le plus souvent dans ses écrits tardifs et auquel les férus bakhtinistes se plaisent à le comparer? (p. 560)

Les naïfs peuvent supposer que l'Histoire est une science fondée sur la recherche, la découverte, la sélection minutieuse et l'analyse critique des traces du passé. Bronckart et Bota confèrent une autre dimension à la discipline; ils accroissent considérablement son potentiel heuristique en en faisant un art inquisitorial de l'intuition, de la supposition contrefactuelle, de la lecture entre les lignes, du décodage au second degré, du renversement hardi et de la (re)construction débridée qui est, et c'est là un autre des grands mérites de leur livre, explicitement revendiqué comme tel.

Les passages consacrés à la situation contemporaine manifestent une perspicacité et une audace similaires. Prenons pour exemple l'un des extraits où Bronckart et Bota récriminent à propos des sordides dessous financiers motivant le mensonge initial et la perpétuation de l'affaire :

La thèse de l'omni-paternité bakhtinienne constitue en réalité une fable à laquelle un enfant de dix ans n'aurait accordé aucun crédit, et elle s'inscrit à l'évidence dans le cadre d'une

escroquerie, intellectuelle certes — nous y reviendrons ci-dessous —, mais aussi et peut-être même surtout financière, dans la mesure où, dans leurs versions russes et dans l'immense majorité de leurs traductions, les œuvres de Volochinov et de Medvedev continuent d'être publiées sous le nom de Bakhtine, ... et donc au bénéfice des légataires universels de ce dernier. (p. 587)

Pour ceux qui savent réfléchir, il va de soi que « la diffusion internationale de l'œuvre reconstituée du maître » est « lucrative » (p. 237). Aussi est-il possible de dénoncer cette « rentable entreprise » (p. 274), d'être indigné par « l'ensemble des profits du commerce bakhtinien » (p. 274) en faisant l'économie d'une enquête, d'une part, établissant qui sont les peu recommandables « légataires universels » profitant des droits d'auteur usurpés et, d'autre part, chiffrant le montant que ces droits ont généré depuis le moment où « l'escroquerie » a été montée.

Qu'en est-il, maintenant, de la lecture sophistiquée mise en œuvre par les deux critiques? Une partie importante de la démonstration repose sur l'examen des textes et des déclarations de Bakhtine ainsi que sur la comparaison entre les livres signés de son nom lors de la première publication et ceux initialement signés Volochinov et Medvedev. On pourrait à nouveau croire que la réalisation d'un tel projet exige au minimum la maîtrise de la langue russe. Et, à nouveau, force est de reconnaître qu'il n'en est rien. Les auteurs le signalent d'ailleurs eux-mêmes en début de parcours, dans une note préliminaire où ils remercient ceux sans qui les textes leur seraient demeurés inaccessibles : « Nous sommes infiniment redevables envers l'ensemble de ces traductrices et traducteurs, sans lesquels notre propre travail eût été impossible » (p. 16). Alors qu'aucun critique russophone ne parvient à trancher l'épineux problème de l'auctorialité des

textes disputés, Bronckart et Bota en viennent à clore « définitivement » (p. 587) l'affaire. Ils établissent à son propos une vérité « indiscutable » (p. 554), et ce, malgré l'obligation de passer par la médiation de diverses traductions, qui ont été produites par une quinzaine de personnes différentes, entre 1970 et 2010, et qui aboutissent à trois langues cibles (le français, l'anglais et l'italien). Par une étude « attentive du contenu », ils peuvent sans grande difficulté renverser diamétralement le sens d'une lettre de Bakhtine, bien que la lettre en question ait été traduite en français (par eux-mêmes) à partir d'une première traduction du russe vers l'italien (p. 241). Ailleurs, c'est d'après leur propre traduction française de la traduction anglaise de la version originale russe de la transcription d'un échange oral entre Sergei G. Bocharov et Mikhail Bakhtine qu'ils peuvent analyser, toujours « très attentivement (ou plus attentivement que Bocharov), ce que dit vraiment Bakhtine » (p. 254), etc. Il y a là une acuité de déchiffrement tout à fait stupéfiante, une vertigineuse aptitude à saisir l'essence première de la signification des textes en dépit d'obstacles qu'une critique ordinaire, et timorée, tiendrait pour insurmontables !

Le travail sur la rhétorique accompli par Bronckart et Bota est non moins époustouflant. Les nombreuses citations incorporées au présent compte rendu ont déjà montré avec quel furieux courage les deux auteurs savent franchir les limites d'un bon ton, d'une bienséance et d'un respect d'autrui conventionnels pour user des mots justes, des invectives vigoureuses aptes à définir les atroces intentions, les caractères immondes et les abjects agissements de ceux qu'ils portent au pilori. *Bakhtine démasqué* illustre magistralement que, dans le monde universitaire francophone, les beaux jours du pamphlet

incendiaire ne sont pas révolus ! Mais là n'est toutefois pas, à mon sens, la qualité la plus éclatante de cette prose. L'effrayante puissance d'impact de l'écriture se double d'une générosité logorrhéique qu'on pourrait difficilement imaginer plus grande. Peu d'ouvrages contemporains témoignent de façon aussi convaincante qu'il est possible de ne jamais avoir fini de s'étonner (et de s'outrer) devant le spectacle du mal. Prodiguant avec largesse les italiques, les points d'exclamation (fréquemment triplés tant le scandale dépasse la mesure), ainsi qu'un arsenal impressionnant d'autres marques d'insistance, Bronckart et Bota insufflent une dimension épique au ressassement, faisant preuve d'une capacité apparemment inépuisable à réutiliser les mêmes mots et les mêmes formules pour marteler les mêmes coups, renfoncer les mêmes clous, défoncer toujours les mêmes portes. Encore une fois, dans le souci de ne pas vous gâcher le plaisir de lecture, tant il est certain que vous vous précipiterez bientôt à la recherche de ce passionnant ouvrage, je me limiterai à un seul exemple. Arrivé à la page 269 d'un livre sous-titré *Histoire d'un menteur*, il n'est pas inutile, après l'avoir déjà écrit un nombre incalculable de fois, de recourir aux caractères gras pour réitérer que « **Bakhtine a menti** » (p. 269). Et il est assurément précieux pour la démonstration de délaisser une page plus loin le passé composé pour le présent de l'indicatif en affirmant à nouveau, toujours en caractères gras, que « **Bakhtine ment** » (p. 270) De cette manière, une quarantaine de pages plus loin, nous pouvons être sûrs que le lecteur obtus, oublieux, inattentif ou récalcitrant devra se ranger à l'évidence et reconnaître que les « mensonges de Bakhtine ne sont plus à démontrer » (p. 313). Mais, parvenu à ce stade, il pourrait être encore nécessaire de rappeler de quelle façon Bakhtine a menti, ce que fait un

passage lapidaire de la page 321 : « Bakhtine a menti gravement [...] » (p. 321) Est-il besoin de préciser que les flux textuels qui précèdent et qui suivent déclinent à profusion la surabondance des modalités du mensonge bakhtinien en puisant à un richissime catalogue d'adverbes? Le seul aspect de la question jamais éclairci au fil des resucées d'insultes est celui de savoir pourquoi, exactement, Bakhtine a tant menti. Comme quoi même les meilleurs ne parviennent pas toujours à tout élucider.

« Le pire qui puisse arriver à un texte/discours », écrit Todorov commentant le concept de dialogisme, « est *l'absence de réponse*⁵ ». C'est là un faux danger, produit d'un point de vue typiquement bakhtiniste. En fait, il s'agit plutôt du sort enviable par excellence que devrait vraisemblablement connaître la somme antibakhtinienne de Bronckart et Bota. Tout porte aujourd'hui à croire que la parution de cet ouvrage puissamment apodictique, et apparemment imparable, coupe le souffle à toute opposition, interdit quelque polémique ou discussion que ce soit. Chose certaine, cette nouvelle bible écrasante de vérité monologique marque un tournant important dans la manière avec laquelle le public de la francophonie sera appelé à se représenter le philosophe russe et à penser la nature de son legs intellectuel et théorique. Depuis quelques semaines, en effet, la page Wikipédia consacrée à l'auteur d'*Esthétique et théorie du roman* donne pour seules références un article de Bronckart et Bota ainsi que le *Bakhtine démasqué*⁶. Il faut sans doute y voir la preuve que les vils bakhtinistes ne trouvent plus de mots pour répliquer,

⁵ Cité par Bronckart et Bota, p. 132.

⁶ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Bakhtine>. Consulté pour la dernière fois le 27 janvier 2012.

qu'ils ont enfin perdu la partie et que, tout bien considéré, ils ne sont pas des comploteurs très sérieux. On pourra aussi se réjouir en pensant que, à l'époque de Bakhtine, un appareil totalitaire était nécessaire aux réécritures de l'histoire alors que de nos jours, n'importe qui, à n'importe quel moment, peut effacer la parole de l'autre, réduire à néant les points de vue qui divergent du sien pour réécrire, à sa guise, et sans la moindre entrave, ces réécritures.

Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais, Essai de critique illusoire*
Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le miroir des humanistes »,
2009, 739 p.

Grégoire Holtz
Université de Toronto

Le livre de Tristan Vigliano s'impose au-delà de son épais volume (plus de 700 pages) par le surplomb et la largeur de vue qu'il pose sur un objet aussi déroutant qu'essentiel pour tout chercheur travaillant sur la littérature de la Renaissance : les représentations, justifications et négociations que les humanistes durent mettre en œuvre pour écrire le juste milieu. Son titre, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais*, rend compte de ses bornes chronologiques (le « premier XVI^e siècle » d'avant 1550) et surtout de son ambition, qui est de retracer

l'histoire d'un concept, l'héritage du juste milieu aristotélicien, dans une époque marquée par les profonds bouleversements religieux et politiques qu'on connaît. En s'inscrivant dans la tradition de l'histoire des idées, T. Vigliano étudie un corpus qu'il situe aux confins de la littérature, de la philosophie et de la morale. On appréciera son choix de ne pas se cantonner aux grands noms du panthéon humaniste (Valla, Érasme, Budé, M. de Navarre, Rabelais, etc.) mais d'intégrer des *minores* (J. Clichtove, J. Mayr ou P. Tateret), qui viennent compléter et parfaire ce panorama de la vie intellectuelle confrontée à la question épineuse du juste milieu.

Ce travail considérable permet d'abord de mieux mesurer la diversité des différentes lectures de *l'Éthique à Nicomaque*, dont découle la réflexion sur le juste milieu. Dans la filiation du travail pionnier de Ch. Schmitt, l'ouvrage présente les fortunes du texte d'Aristote qui est lu à travers ses commentateurs explicites, mais qui est aussi connu grâce à la diffusion plus large des idées du Stagirite dans la littérature morale et dans les différents champs du savoir. La première partie revient précisément sur *l'Éthique à Nicomaque*, en dégagant le ou les sens que prend le juste milieu dans la réflexion d'Aristote, en soulignant les ambiguïtés et les potentialités interprétatives que ce texte stimulera. Appliquée aux notions de justice, de vertu, de prudence et à l'équilibre entre les moyens et les fins, la notion de juste milieu, pensée comme une moyenne entre deux extrêmes, a pu provoquer dès son origine des contresens et des lectures divergentes. En particulier, la difficulté à distinguer les intentions vertueuses des vicieuses (comprises selon une différenciation par degrés), et donc la propension à suivre cyniquement son intérêt personnel en dépit de toute fin morale,

ouvre la voie à une « lecture opportuniste » du juste milieu, qui expliquera la méfiance qui entoure ce concept à la Renaissance.

Cette présentation du problème chez Aristote donne son orientation aux deux principales parties du livre : d'une part, les « discours classiques » rassemblent des auteurs qui, au XVI^e siècle, « admettent la difficulté, mais non pas l'impossibilité d'atteindre une moyenne entre les extrêmes » (p. 18); d'autre part, les « voix discordantes » rejettent, essentiellement pour des motifs religieux, mais aussi au nom d'une critique de l'aristotélisme et de la scolastique, la théorie du juste milieu. Dans la première catégorie, sont exposés les réflexions des théologiens et moralistes, mais aussi les choix de certains savants (juristes, médecins et pédagogues) qui tentent de délimiter un possible exercice du juste milieu, parfois au prix de certaines dissymétries, d'acrobaties argumentatives ou encore d'un renouvellement du commentaire d'Aristote (voir par exemple les pages consacrées à la position de Melancton, qui glose *l'Éthique à Nicomaque* et redéfinit la sensibilité humaine comme un « juste milieu entre l'épicurisme et le stoïcisme », p. 309). Dans la seconde catégorie sont réunies des réflexions anti-aristotéliennes qui, de Pétrarque à Valla, de Pic à Budé, rejettent le juste milieu parce que ces auteurs refusent l'autorité du Stagirite et/ou parce qu'ils affirment le primat de la foi sur l'empirisme et l'intellectualisme logique d'Aristote. Les pages consacrées à Érasme et M. de Navarre montrent à quel point l'évangélisme s'est nourri d'un équilibre précaire entre la recherche d'un juste milieu et les « mortifications » que cette difficile recherche engendre. C'est dire à quel point la synthèse précaire entre leur sagesse chrétienne et leur formation philosophique païenne constitue un point d'achoppement particulièrement sensible dans leur pensée. Cette recherche

chancelante d'une sagesse en équilibre instable prend chez ces deux auteurs la forme de de l'illusion consentie : alors qu'Érasme, dans *l'Éloge de la folie*, revendique un usage paradoxal de l'erreur, comprise comme une acceptation consentie des pouvoirs de l'illusion (cf. le paradoxe dit du Crétois : « Si Folie exige qu'on maintienne l'illusion, c'est qu'elle n'en est pas dupe elle-même », p. 475), Marguerite, dans son théâtre et sa prose, dessine les contours d'une morale oxymorique et d'une « oscillation illusoire » entre les extrêmes, permettant là encore une réconciliation illusoire entre sagesse divine et folie humaine.

Enfin, la dernière voix discordante, particulièrement singulière, est celle de Rabelais, qui occupe le dernier volet de l'ouvrage. T. Vigliano étudie l'ensemble de son œuvre à travers le prisme du juste milieu, mais il voit aussi dans la geste rabelaisienne l'aboutissement et la radicalisation de l'impossible quête par laquelle les esprits de la Renaissance ont tenté de résoudre l'aporie du juste milieu. Après avoir présenté (parfois de manière caricaturale) le panorama de la bibliographie critique rabelaisienne, l'auteur démontre comment la problématique du juste milieu permet de réconcilier approches formalistes et « évangeliques ». La thèse de l'illusion consentie, que l'auteur prête au pantagruélisme, lui permet de dépasser les limites de chacune des traditions critiques et de voir chez Rabelais un « dialogue entre les extrêmes » de la sagesse et de la folie au nom « d'une pédagogie sciemment et joyeusement impossible » (p. 596-597). En revenant sur des passages allégoriques très célèbres comme le prologue du *Gargantua* ou la séquence des « Paroles gelées », l'interprétation de T. Vigliano maintient un point d'équilibre précaire qui, sans verser dans un scepticisme

intégral, refuse de voir dans le cycle rabelaisien la présence d'une vérité révélée.

En pointant la possibilité d'une lecture autotélique, permise par la séduction d'un langage qui ne vaudrait que pour lui-même, l'auteur boucle sa réflexion sur la délicate et sans doute insoluble question des intentions de Rabelais : l'hypothèse de l'autotélisme distinguerait Rabelais d'Érasme et de Marguerite, ruinant le postulat de l'illusion consentie puisque « la polysémie ne serait plus conciliable avec l'évangélisme » (p. 674). En rappelant cependant que « Rabelais donne tous les gages d'une piété profonde, même si c'est par l'intermédiaire de ses personnages », T. Vigliano conclut sur l'ambiguïté irréductible du texte et renvoie le lecteur à sa liberté interprétative, un geste qui reproduit l'appel de Rabelais et de son « Fays ce que voudras ».

Ce résumé ne doit ni occulter l'intérêt essentiel de cet ouvrage, ni minorer la richesse de ses interprétations. On appréciera l'ampleur du corpus traité qui, dans le massif foisonnant de textes abordant la représentation du juste milieu, permet de reconstituer les tendances du débat moral qui agitait les humanistes (l'auteur aurait aussi pu inclure dans sa réflexion les mythes d'un impossible juste milieu, comme ceux d'Icare ou de Phaéton, qui nourrissent les gloses allégoriques des mythographes). On retiendra aussi le choix méthodologique indiqué par le sous-titre « Essai de critique illusoire ». Habile à manier le paradoxe cher aux auteurs qu'il étudie, T. Vigliano met en pratique dans sa réflexion même la stratégie du retournement qui, sans être facile ou vaine, révèle les soubresauts dialectiques, les asymétries et dissymétries de

raisonnements tentant, souvent en vain, de trouver une voie moyenne entre les extrêmes.

Sans jamais tomber dans le catalogue, l'étude de T. Vigliano montre avec rigueur la fécondité et les équivocités de la notion de juste milieu. Ce faisant, il vient compléter une lacune que de rares études avaient commencé à combler, comme l'ouvrage collectif portant sur *l'Éloge de la médiocrité* ou encore la passionnante étude sur les « Moyenneurs », *Ni Rome ni Genève*, du regretté Th. Wanegfellen. Enfin, et c'est le plus important, l'essai de T. Vigliano permet d'apporter une contribution à la compréhension de l'humanisme en réfléchissant sur ses zones d'ombres et sur les limites constitutives de son projet. L'enjeu central de la réflexion revient à discuter les conditions de possibilité d'un accord entre la transmission des sources païennes (dans lesquelles l'aristotélisme occupait une place de choix) et le cadre chrétien de la Révélation qui les accueille. Le juste milieu est d'abord celui-ci : réussir à penser le syncrétisme entre paganisme et christianisme, tenter une synthèse entre des systèmes moraux et des autorités qui présentent de nombreux points de discordance. Dans cette quête vertigineuse du sens autour du juste milieu, on conclura qu'il importe moins l'arrivée à une conclusion finale que le parcours et la mobilité de la pensée, bref la saisie dans son mouvement même d'un « sens agile ».

Renée Joyal (dir.), *George Sand
toujours présente*

Québec, Presses de l'Université du Québec, 2011, 151 p.

Daniel Long

Université Ste-Anne

De nombreux dix-neuviémistes ont l'impression de s'engager sur un terrain glissant en abordant l'œuvre sandienne, quand celle-ci ne constitue pas une pierre d'achoppement dans leurs études. Entre les qualifications d'écriture surannée et les verdicts sur la vision un peu simpliste des réalités sociopolitiques de son temps, la sempiternelle association de l'auteure au roman rustique en a conduit plusieurs à omettre sciemment ou involontairement les écrits de George Sand de

leurs enquêtes, notamment des recherches sur la littérature romanesque sous le Second Empire. Pourtant, la « dame de Nohant » est à bien des égards consubstantielle à son époque, non seulement par sa participation active et prépondérante aux nombreux et vigoureux débats qui ont animé le XIX^e siècle, mais par son maintien d'une esthétique romanesque qui allait continuer d'influencer certains jeunes romanciers après 1848. Et vu le nombre d'études auxquelles Sand a donné lieu depuis 1950, son œuvre serait toujours digne d'intérêt pour les lecteurs et les chercheurs d'aujourd'hui. C'est dans cette conjoncture que les Presses de l'Université du Québec ont fait paraître *George Sand toujours présente*, un recueil d'articles qui a pour objectif — tel que le révèle son titre — de récuser l'étiquette d'écrivaine désuète accolée à cette romancière.

Dirigé par Renée Joyal, professeure honoraire de droit à l'UQAM, cet ouvrage rassemble les études de six étudiantes inscrites au programme « Histoire, culture et société » de la Faculté des sciences humaines de cette même université. On convient d'entrée de jeu que ce recueil est publié « sans aucune prétention à l'analyse littéraire proprement dite, mais dans la perspective d'études de divers thèmes particulièrement parlants de l'œuvre romanesque de Sand » (p. 4). Cela dit, les sujets abordés dans les romans de George Sand seraient toujours d'actualité, « qu'il s'agisse d'environnement, d'égalité hommes-femmes, des rapports ville-campagne-nature, de justice sociale ou de relations amoureuses » (p. 5). Les six articles en question s'attaquent aux sujets suivants : le mariage en tant qu'« union de cœur, de corps et d'esprit » (p. 9) ; le processus de perfectionnement par lequel passent les personnages de Sand ; la présence discrète de réalisme dans les romans champêtres ; la valeur et la portée des mythes dans les

romans *Jeanne* et *Le Marquis de Villemer* ; le lien entre la ville et la nature que créent la campagne et les jardins dans *Isidora*, *Consuelo* et *Les Maîtres sonneurs* ; enfin, le modèle de féminisme proposé par George Sand.

La préfacière Lise Bissonnette concède elle aussi que « les analyses du présent ouvrage ne sont pas à proprement parler littéraires. Elles sont des *lectures*, au sens plein du terme, des parcours de repérage d'un monde d'hier dont les thèmes se prolongent en notre temps où George Sand, comme le veut le titre, est ainsi *toujours présente* » (p. IX). Étant donné l'exposition un peu vague (dans l'*Introduction*) sur les raisons qui ont motivé la publication de *George Sand toujours présente*, il n'est pas aisé de reconnaître le public cible de ce livre. D'un côté, on souligne que les textes réunis ne constituent pas précisément des études littéraires, qu'il s'agit plutôt d'y présenter « divers angles d'analyse particulièrement porteurs dans une optique de sciences humaines et dans le cadre d'un programme entièrement voué au développement d'une culture générale » (p. 3). D'un autre côté, il est difficile de concevoir qu'un recueil de textes critiques sur l'œuvre romanesque de Sand ne soit pas destiné entre autres aux étudiants et aux professeurs-chercheurs en littérature. Si l'on en déduit que cet ouvrage s'adresse, de façon générale, aux étudiants en sciences humaines, cela soulève néanmoins une question capitale : dans quelle mesure peut-on établir que les romans de Sand sont toujours d'actualité sans examiner les composantes esthétiques qui auraient contribué à pérenniser ces œuvres ? Suffit-il d'affirmer que les thèmes abordés par Sand sont modernes et « de portée universelle » (p. 5), alors que d'autres contemporains qui ont traité de questions dites intemporelles sont plus ou moins tombés dans l'oubli ? En l'occurrence,

comment les romans de Sand sont-ils parvenus à transcender les époques ?

Il apparaît assez clairement qu'il a fallu occulter par nécessité, dans les études rassemblées, certains aspects essentiels de l'écriture sandienne. Autrement, l'entreprise aurait été énorme, d'autant que le sujet circonscrit paraît singulièrement vaste. Démontrer que les écrits de Sand sont toujours actuels est un projet ambitieux, l'œuvre à étudier étant imposante et plus composite qu'on ne le prétend habituellement. Pour cette raison, il a été indispensable de réduire le corpus et la perspective d'analyse. Et le fait que seuls six textes ont été retenus pour publication a donné un volume assez mince qui ne saurait véritablement atteindre l'objectif global qui a été fixé dans *l'Introduction*. L'absence d'une conclusion générale constitue une autre faiblesse du recueil ; on ne s'est pas vraiment donné l'occasion d'illustrer de façon synthétique et plus probante, en s'appuyant sur les six articles, en quoi les romans de Sand intéressent sans aucun doute les lecteurs du XXI^e siècle. Au demeurant, les articles réunis, quoiqu'ils réalisent des analyses pertinentes de certains thèmes, n'ouvrent pas précisément de nouvelle perspective sur l'œuvre sandienne : la plupart des questions qui y sont traitées ont déjà été cernées et approfondies. Notons également que l'éditeur aurait eu avantage à procéder à une révision linguistique plus rigoureuse du livre avant publication, afin d'éliminer les quelques approximations lexicales et maladresses stylistiques qu'on trouve dans certains textes. Tout compte fait, bien qu'une visée noble soit à l'origine de cette publication, *George Sand toujours présente* ne réussit malheureusement pas à présenter sous un éclairage inattendu l'œuvre de cette romancière importante.

Eugénia Leal, *La Mise à mort du récit dans l'œuvre romanesque de Robert Pinget ? Analyse des procédés narratifs pingétiens*
Berne, Peter Lang, coll. « Publications Universitaires Européennes », 2009, 346 p.

Martin Mégevand et Nathalie Piégay-Gros (dir.),
Robert Pinget : matériau, marges, écriture
Paris, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Manuscrits modernes », 2011, 236 p.

Roger-Michel Allemand
Laboratoire Babel - Université du Sud-Toulon-Var

« Ah, voilà un grand écrivain ! Un des Nouveaux Romanciers les plus intéressants et les plus originaux, [...] un véritable

précurseur » (Allemand, 2002, p. 331, n. 35). C'est en ces termes appuyés qu'Alain Robbe-Grillet saluait la mémoire de Robert Pinget. Et il avait raison. Dans ses éloges, il regrettait invariablement que « l'œuvre de Pinget reste à peu près inconnue, non seulement du grand public, mais aussi des lecteurs cultivés et, même, des étudiants de Lettres, alors que ses romans fournissent de très bons objets didactiques » (*ibid.*) — il avait lui-même fait cours sur *Passacaille* aux États-Unis. La programmation universitaire actuelle, en France, ne l'a guère démenti, tant il est vrai qu'à proposer d'inscrire tel livre de Pinget en Licence, on se heurte encore souvent à deux préjugés : « L'Inquisitoire ? Trop difficile. Un des carnets de Monsieur Songe ? Si vous pensez que cela peut les amuser... ».

Amusant, Pinget l'était, indéniablement. Plein d'humour, il invitait à retrousser les narines, à muser dans les prés, à lever le nez au ciel. Il était attachant aussi. Sensible, et presque tendre. Je me souviens ainsi de lui lors de notre rencontre, à l'occasion du colloque international de Tours, l'été 1997 (voir Liéber et Renouard, 2000), quelques semaines, hélas, avant sa mort. Je me rappelle la chaleur de sa poignée de main après ma communication (Allemand, 2000a). Le pétilllement de son regard. Les cigarettes que nous avons grillées, dans un joyeux silence, à peine entrecoupé des vagues bribes d'une conversation discontinuée. Son adresse griffonnée sur un formulaire de remise de chèque — je l'ai toujours. Sa silhouette sous son pépin ; notre cheminement de mots à l'abri des baleines, sur sa littérature, en vieux amis qui viennent de se reconnaître. Sitôt trouvés, sitôt éloignés. Jamais perdus. Je lui ai écrit ; il m'a fait répondre, de son lit d'hôpital, par Claude Chaillet, son compagnon. La lettre aussi, je l'ai toujours. *Taches d'encre* (Pinget, 1997)... À ces souvenirs, me vient le mot de

Pagnol sur son courrier d'enfant à Lili des Bellons — sa manière de le parapher d'une « larme d'encre : elle éclata comme un soleil » (Pagnol, 1988, p. 111).

Autant dire que ce n'est pas sans émotion que je constate la postérité de l'écrivain, à travers deux ouvrages qui témoignent, chacun à sa manière, d'une œuvre ô combien vivante.

Des spectres de voix

Le premier est la version remaniée d'une thèse de doctorat « à l'ancienne », pourrait-on dire : un de ces travaux qui ne sont pas l'étape initiale d'une carrière universitaire, mais au contraire l'aboutissement, voire l'accomplissement, d'une recherche de fond, menée de longue haleine, nourrie d'une fréquentation intime des œuvres pendant de nombreuses années. Spécialiste, à l'origine, de la littérature française du XVIII^e siècle — on lui doit notamment des études sur Voltaire, Rousseau, l'Abbé Prévost... — et professeur à l'Universidade Nova de Lisbonne, Eugénia Leal a soutenu cette thèse peu avant de prendre sa retraite. Ce parcours, inhabituel de nos jours, suggère déjà l'originalité, non seulement de la démarche, mais surtout du propos. Le regretté Jean-Claude Liéber, co-directeur de la thèse, ne s'y était pas trompé (voir Leal, 2000).

Après une introduction de haute tenue (p. 1-12), qui formule la problématique, le contexte et les enjeux esthétiques et poétiques, la justification du corpus (*Mahu ou le matériau, Le Fiston, Quelqu'un, Passacaille, Cette voix, L'Apocryphe, L'Ennemi et Théo ou le temps neuf*), avec une clarté de vues qui n'est pas si fréquente, la première partie du volume (p. 13-60) explore les

attitudes narratives respectives du roman réaliste et du « Nouveau Roman », que, malgré ses justes réserves sur la prétendue « école du regard », Pinget fut le seul à ne jamais renier. L'esprit de méthode de ces pages ne le cède en rien à la finesse et à la nuance des analyses dans la comparaison de la tradition romanesque héritée du XIX^e siècle, en particulier à partir de l'avant-propos de *La Comédie humaine* de Balzac (p. 15-41), et des innovations de la rue Bernard-Palissy, sous le signe d'une « esthétique de l'inachèvement » (p. 43-60).

La seconde partie, qui a donné son titre au livre même (« La mise à mort du récit ? »), est plus inattendue cependant, déjà par son volume, puisqu'elle occupe à elle seule les trois quarts de l'ouvrage (p. 61-285). A priori, on pourrait craindre, en effet, que la disproportion ne traduise un déséquilibre conceptuel, voire un relâchement de la tension démonstrative. Loin s'en faut ! Et ce n'est pas le moindre mérite de Leal que de la maintenir ainsi, ou plutôt que d'entretenir sa fugue savante par un jeu très subtil de contrepoints. La référence à Jean-Sébastien Bach, commune à Pinget et à son exégète (*passim*), n'est certes pas le fruit du hasard. Cette dernière, sans en avoir eu nécessairement l'intention, administre la preuve que l'usage du ternaire et l'habitude, bien française, de la tripartition ne constituent pas l'unique manière de conduire une recherche de qualité. Son étude est subdivisée en deux chapitres. Le premier (p. 63-112) analyse « le statut du narrateur » afin de le redéfinir tel « une voix en quête de discours ». Le second (p. 113-285) poursuit le constat par l'exposé et l'analyse détaillés de la « poétique de l'énonciation pingétienne ».

L'ensemble est adossé à une connaissance, en profondeur, des apports de la linguistique et de la narratologie, y compris

dans leurs développements techniques les plus exigeants — Leal n'hésitant pas, au passage, à rectifier quelques antériorités (celle de Gérard Genette sur Pierre van den Heuvel par exemple, p. 103). L'emploi d'outils et de concepts issus de la philosophie — ancienne (Aristote, Descartes) ou récente (Deleuze, Derrida, Foucault) — est tout aussi convaincant. La conclusion (p. 287-291) synthétise, avec rigueur, pédagogie et une autorité de bon aloi, les principales leçons de ce parcours — le tout articulé sur un ton simple, léger, teinté d'humour. L'annexe (p. 293-303) prolonge les perspectives vers les convergences du roman et du théâtre pingétiens, sans chercher à clore cette ouverture supplémentaire par le réseau de sens antérieurement dégagé. La bibliographie, enfin (p. 305-343), témoigne de la maîtrise des discours critiques qui ont précédé cette somme, cohérente de bout en bout.

Le lecteur — spécialiste, chercheur ou étudiant — aura compris que je la lui recommande très chaleureusement.

Des voies de traverse

Le second ouvrage rassemble les Actes du colloque « [Robert Pinget contemporain](#) », qui s'est tenu à l'Université Paris Diderot et à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm les 16 et 17 octobre 2009. L'avant-propos de Martin Mégevand et Nathalie Piégay-Gros (p. 7-11) résume les raisons et les enjeux de la réunion, qui n'étaient pas de dresser un bilan de la critique mais de « donner une impulsion nouvelle à la vie d'une œuvre qui a tant apporté au renouvellement formel de la littérature française » (p. 8). À cette occasion a été ouvert un [site](#) consacré

à l'écrivain, dont le volet « Recherche », pourtant annoncé (p. 8, n. 2), ne semble pas encore opérationnel ou alimenté¹.

Après les courts inédits publiés dans *Europe* (2004), après *La Fissure* (Pinget, 2009a), après *Mahu reparle* (Pinget, 2009b), les directeurs du présent recueil en livrent de nouveaux, qui consistent en trois extraits (p. 19-44) d'un roman abandonné en 1969, *Psychophonie*, dont le manuscrit est conservé à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet (cotes PNG 141-150 ; 288 feuillets dactylographiés) — lesquels extraits sont suivis des fac-similés des quatre états successifs de l'incipit (p. 45-48). Le document, tout à fait passionnant, illustre « la variété et la souplesse formelle des procédés d'écriture » (M. Mégevand, p. 17) et fait bien sûr l'objet d'un commentaire génétique (M. Mégevand et Anne Herschberg Pierrot, « Brûler n'est pas jeter », p. 49-67). L'éclairage fourni justifie la parution de ces apports dans la collection des « Manuscrits modernes », que complète la contribution de Clothilde Roullier sur le fonds de l'écrivain (« Pinget traqué : trouvailles et bizarreries du repérage archivistique », p. 69-77), le bénéfice d'inventaire entérinant l'interpénétration de la fiction et de la réalité biographique.

La suite du volume est plus hétérogène, mais non moins intéressante. Concernant le travail sur les genres, Éric Eigenman s'intéresse au théâtre et à sa plasticité (« Pinget ou le matériau : pour une performance textuelle », p. 81-94) ; Aline Marchand identifie la rêverie au cœur des débuts néo-romanesques (« Une poésie en exil », p. 95-112) ; Cécile Yapaudjian-Labat met au jour les enjeux éthiques de l'écriture courte et fragmentaire (« Pour une éthique de la formule dans

¹ Page « Vie de l'œuvre », consultée le 26 mars 2012.

les carnets de Robert Pinget », p. 113-126). Y succèdent trois contributions sur la notion de marge : N. Piégay-Gros montre que la dimension sociale recouvre la condition énonciative (« Domesticité et subalternes », p. 129-143) ; Eugénia Leal examine le rapport entre solitude existentielle et fantômes de l'écriture (« La parole et l'humour comme conjuration de la mort chez Pinget », p. 145-155) ; Fabienne Caray distingue dans les motifs de la descendance, les traces d'une transmission chimérique, tant familiale que littéraire (« L'héritage en question ou l'impossible filiation », p. 157-172). La dernière partie du livre entend replacer l'œuvre dans son contexte : Jean-Pierre Martin pose (enfin ?) la question, dérangeante mais pertinente, de l'antisémitisme dans *Le Renard et la Boussole* et, plus largement, de l'absence de l'Histoire dans les études savantes sur le « Nouveau Roman » (« Un autre Pinget ? », p. 175-187) ; Sjef Houppermans réévalue avec justesse les relations du « Révérend Père » et du « grand Sam » (« Pinget et Beckett *senestrorsum* », p. 189-198) à l'aune de la figure du neveu (cf. Allemand, 2000b) ; David Ruffel considère l'inscription, en creux, de l'homosexualité, notamment dans *L'Inquisiteur* (« Pinget *Queer* », p. 199-220).

Le recueil est clos par deux tables rondes, organisées avec la Maison des écrivains et de la littérature, dont le but était de recueillir les témoignages de lecteurs, d'Emmanuel Moses et de Dominique Noguez (p. 220-227), de Christine Montalbetti et de Claude Rutault (p. 228-232). Le plaisir de la lecture : voilà, sans doute, le point aveugle — ou sourd — de ces Actes, où la dimension jubilatoire, inhérente à la réception des textes pingétiens, n'est guère perceptible.

Alain l'avait dit, reprenant *Mahu* : « "J'y pense, j'y pense, un livre quelle prétention dans un sens, mais quelle extraordinaire merveille s'il est raté dans les grandes largeurs." » (Robbe-Grillet, 1963, p. 108), et c'est bien ce ratage-là que célèbrent les travaux ici réunis — mieux : tous les ratages de l'œuvre, et donc toutes ses grandeurs. La critique, en l'occurrence, s'est hissée, fort bellement, à la hauteur de la tâche — et comme de juste : « Une fois de plus tout est à refaire. [...] Robert Pinget a encore "gagné". » (*ibid.*, p. 112).

Bibliographie

- ALLEMAND, Roger-Michel. 2000a, « Épurer le langage, se découvrir soi-même », dans LIÉBER et RENOARD, 2000, p. 105-115 ;
- . 2000b, « Le *Puer Angelicus* dans l'œuvre de Robert Pinget », dans *Roman 20-50*, n^o 30 : « *L'Inquisiteur* » (1962) et « *Le Libera* » (1968) de Robert Pinget », Dominique VIART (dir.), Lille, Presses universitaires du Septentrion, décembre, p. 129-139.
- . 2002, « Robbe-Grillet à Minuit : *editing* et lancement du Nouveau Roman (1955-1963) », dans *Travaux de littérature*, n^o 15 : « *L'Écrivain éditeur. 2. XIX^e et XX^e siècles* », François BESSIRE (dir.), Boulogne, ADIREL, sept. 2002, p. 319-348.
- Europe. 2004, « *Robert Pinget – Jean Grenier* », Nathalie PIÉGAY-GROS (dir.), n^o 897-898, janvier-février.

- LEAL, Eugénia. 2000, « *Le Fiston* ou les idiosyncrasies d'un épistolier bizarre », dans LIÉBER et RENOUARD, 2000, p. 51-57.
- LIÉBER, Jean-Claude, et Madeleine RENOUARD (dir.). 2000, *Le Chantier Robert Pinget*, Actes du colloque international de Tours (2-5 juillet 1997), Paris, Jean-Michel Place.
- PAGNOL, Marcel. 1988, *Le Château de ma mère*, Paris, Éditions de Fallois.
- PINGET, Robert. 1985, *Un testament bizarre* suivi d'autres pièces, Paris, Minuit ;
- . 1997, *Taches d'encre*, Paris, Minuit ;
- . † 2009a, *La Fissure* (roman), précédé de *Malicotte-la-Frontière* (pièce en un acte), Clothilde ROULLIER (éd.), Genève, MétisPresses ;
- . † 2009b, *Mahu reparle*, Martin MÉGEVAND et Nathalie PIÉGAY-GROS (éds), Paris, Éditions des Cendres.
- ROBBE-GRILLET, Alain. 1963, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit : « Un roman qui s'invente lui-même » (1954), p. 108-112.

Christelle Reggiani, *L'Éternel et l'éphémère :
Temporalités dans l'œuvre de Georges Perec*
Amsterdam/New York, Rodopi, 2010, 204 p.

Marc Lapprand
Université de Victoria

La critique de Georges Perec est abondante. Elle compte des centaines d'articles, une bonne trentaine d'essais et de monographies, sans compter les ouvrages biographiques ni les dizaines d'actes de colloques publiés. C'est dire que proposer un nouvel ouvrage sur l'illustre oulipien oblige à la fois à tenir compte de cet état présent tout en proposant quelque nouvelle incursion dans le champ des études perecquiennes. L'ouvrage de Christelle Reggiani a relevé ce défi, et y a globalement réussi, même si l'ensemble manque parfois un peu de cohésion. Si la

dette de l'auteure à ses prédécesseurs est bien appuyée, eu égard aux multiples références et renvois faits aux nombreux exégètes du grand œuvre perecquien, Bernard Magné — l'inventeur du concept perecquien d'« æncrage » (p. 158) — à qui l'ouvrage est d'ailleurs dédié, y occupe une place de choix, comme on pouvait s'y attendre.

L'œuvre de Perec est exceptionnelle à plus d'un titre. Tout d'abord, sans doute, par l'aveu de son auteur de n'avoir « jamais écrit deux livres semblables » : « jamais eu envie de répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent¹ » Son rôle à l'Oulipo est lui aussi exemplaire. Aujourd'hui encore, trente ans après sa disparition, il en est la figure de proue incontournable, impossible à ignorer. Pourtant, Christelle Reggiani le montre fort bien, même s'il est devenu malgré lui ce « contemporain capital » (p. 170, n. 5), qu'on lui doit une pléthore de formules ressassées *ad libitum*, du genre « X mode d'emploi », cet écrivain n'a pas généré d'émules en dépit de l'inépuisable terreau que constitue a priori son œuvre. Le titre du livre de Reggiani provient d'une très belle formule issue des *Revenentes* (monovocalisme oblige) que Perec place en épigraphe à l'ultime chapitre de *La Vie mode d'emploi* : « Je cherche en même temps l'éternel et l'éphémère. » Cette phrase, Perec n'hésite pas à la qualifier de « peut-être celle [qu'il] aime le plus de tout ce [qu'il] a écrit » (cité p. 9 et en quatrième de couverture). Ce paradoxe nourrit donc l'œuvre du génial écrivain obsédé par son héritage juif-polonais qui lui a fait perdre très tôt ses parents, de manière cruellement ironique pour son père, car tué au moment de l'armistice, et atroce pour sa mère, déportée vers Auschwitz le 11 février

¹ Georges Perec, *Penser/Classer*, Paris, Hachette, 1985, p. 9.

1943. Le paradoxe est scellé par le « en même temps » de la formule ; Christelle Reggiani relève justement que le projet d'écriture totalisant de Perec est marqué formellement par « l'écart et la continuité, et [...] la mise en forme textuelle du vécu, en creusant un tombeau d'écriture à la mère » (p. 61).

L'ouvrage se compose de neuf chapitres répartis sur quatre parties, suivis d'un épilogue. Les chapitres varient à la fois en longueur et dans leur portée. Ces cinq pans tentent de synthétiser la question de la temporalité, ou plutôt « des temporalités », au prisme de perspectives qui n'ont normalement pas de rapport direct entre elles : « La langue et l'expérience du temps », « Temps et récit : le romanesque », « Le temps des images » et « Mémoires littéraires », « L'éternité ». Malgré le sous-titre fédérateur qui aspire à justifier le projet d'écriture perecquien, un certain disparate subsiste une fois la lecture achevée. Il n'est pas tant dû au fait que les chapitres proviennent d'études antérieures qui ont été remaniées afin de former cet ouvrage (ceci est clairement indiqué en première page de la bibliographie) qu'aux multiples niveaux discursifs que l'auteure a adoptés comme mode d'énonciation. La surabondance de notes en bas de pages (souvent deux ou trois appels à l'intérieur d'une seule phrase : il y en a 527 en tout !) oblige à une lecture fragmentée qui impose de constants retours en arrière. Si certaines longues notes — autres que celles de l'ordre de la référence pure — sont motivées par le discours critique ou métacritique, d'autres, en revanche, auraient fort bien pu s'intégrer au discours premier. Certes, l'œuvre perecquien n'est pas tout à fait étranger à ce type de ruptures et de renvois, mais au final, on attendait une synthèse là où on trouve plutôt une somme de pistes interprétatives, voire de larges digressions, sans que cela pour autant affaiblisse

la pertinence du propos. Ainsi de la note 20 page 20, à titre d'exemple, qui traite des statuts du nom propre en général, tout en offrant, à l'aide de longs tirets ou de parenthèses, des digressions qui, si elles sont manifestement destinées à guider le lecteur — voire l'étudiant de lettres —, tendent à l'égarer un tant soit peu. Ainsi également de la note 33 à la page 23, où l'on passe à Proust via l'onomastique littéraire, incursion dont l'intérêt semble en l'occurrence plus didactique qu'exégétique.

L'ouvrage s'adresse d'abord aux connaisseurs de l'œuvre de Perec, éventuellement à ses analystes aguerris. Le métadiscours critique y est donc prédominant : pas une seule théorie qui ne soit appuyée par des références rigoureuses, pas une seule interprétation de l'œuvre de Perec qui ne renvoie à des prédécesseurs (Bernard Magné, nous l'avons déjà mentionné, mais aussi Marcel Bénabou, Claude Burgelin, Andrée Chauvin, Philippe Lejeune, Mireille Ribière, Julien Roumette et bien d'autres). À tant citer et constamment effectuer des renvois, on ne sait pas toujours où se situe la voix de Christelle Reggiani. C'est d'autant plus dommage eu égard à sa parfaite connaissance de l'œuvre de Perec.

Elle est en effet spécialiste de Georges Perec, de Raymond Roussel et de l'Oulipo, entre autres champs d'études². Dans cet ouvrage de modeste dimension, l'œuvre entier de Perec est convoqué, avec un accent inévitable sur son chef-d'œuvre reconnu par la doxa, *La Vie mode d'emploi* (1978), mais sans pour autant négliger des œuvres « mineures », comme *Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?* (1966), par exemple. Si l'essai se focalise en fin de parcours sur cette

² On lui doit par exemple un excellent ouvrage didactique : *Initiation à la rhétorique* (Paris, Hachette, coll. « Ancrages », 2001).

« ascèse temporelle dont témoigne dans son ensemble l'œuvre de Perec » (p. 185, voir aussi p. 115), le cheminement pour y parvenir effectue parfois des détours, comme par exemple le substantiel chapitre 6 consacré à « l'écriture photographique de Georges Perec ». Tout en étant solidement mené, le rapport au temps n'y apparaît pas de manière aussi évidente qu'ailleurs dans l'ouvrage. L'on sait le rôle crucial des photos qui, dans l'œuvre de Perec, marquent le manque, l'absence, tout en construisant ce que Magné a judicieusement appelé son autobiotexte, *W, ou le souvenir d'enfance* (1975) en étant l'archétype, pour ne pas dire le prototype. Reggiani envisage le cas de la photo pour illustrer chez Perec l'image mentale comme moteur d'écriture, mais aussi comme générateur de cassure : « la photographie, parce qu'elle produit des images par définition tronquées, ne peut que rejoindre les démarches d'une écriture habitée par la pensée de la disparition, du faux, de la rupture. » (p. 140-141). On pense ici au *Cabinet d'amateur* (1979), qui joue en quelque sorte un rôle de coda à *La Vie mode d'emploi*.

Les rapports ambigus de Perec au cinéma suscitent chez Christelle Reggiani le concept de « cinéma invisible » (ch. 7). On sait que Perec a été tenté par le septième art et qu'il y a effectué plusieurs incursions. *Les Choses*, son premier roman publié (et couronné du prix Renaudot en 1965), fut ainsi d'abord un projet cinématographique (p. 149). Mais lorsqu'on pense aux *Récits d'Ellis Island*, dont un film fut tourné sur place avec le cinéaste Robert Bober, on se souvient de l'abondance des photos, des images fixes qui y sont montrées, comme pour arrêter le temps. L'hypothèse proposée par Christelle Reggiani apparaît alors dans toute sa pertinence : « l'image dont l'écriture perecquienne a besoin — puisqu'il s'agit d'une esthétique sans conteste iconophile — est aux antipodes de

l'“l'image-mouvement” (pour reprendre le concept forgé par Gilles Deleuze) procurée par le cinéma. » (p. 152)

L'œuvre de Perec est donc surdéterminée par la cassure, le manque, la disparition (celle des parents comme celle du E dans le roman du même nom), mais aussi l'art du faux, du faire-semblant et de la contrefaçon (*La Vie mode d'emploi*, *Le Cabinet d'amateur*). Elle est aussi marquée par ce concept subtil du « pas de côté » avancé par Claude Burgelin dans sa préface à *L.G.*³. Christelle Reggiani reprend cette formule à son compte, en la rapprochant de « l'oblique comme un principe génétique abstrait, subsumant diverses conduites d'écriture — le détour, la ruse... — qui définissent ensemble le mode d'exercice de la mémoire perecquienne » (p. 167) ; référence obligée à l'ouvrage majeur de Philippe Lejeune : *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*.

« On dit qu'à force d'ascèse certains bouddhistes parviennent à voir tout un paysage dans une fève. » Ainsi débutait le fameux *S/Z* de Roland Barthes. Le « désir de totalité » (p. 181) propre au projet perecquien semble bien subsumer la contradiction par lui-même posée de faire se rejoindre « l'éternel et l'éphémère », comme le montre Christelle Reggiani dans la belle (et trop courte) partie finale de son ouvrage. L'impression de morcellement qui subsiste à la lecture de cet ouvrage est largement compensée par le fait qu'il rassemble un certain nombre d'analyses de premier ordre sur Perec, en les rendant disponibles à un vaste lectorat. Le lecteur soucieux de rigueur académique et de précision théorique y trouvera son compte, de même que tout perecuophile patenté ou potentiel.

³ Georges Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 16.

Dominique Noguez, *Duras, toujours*
Paris, Actes Sud, 2009, 141 p.

Hamida Drissi
Université du Québec à Montréal

Philosophe de formation, essayiste, romancier et passionné de littérature, Dominique Noguez a été un proche de Marguerite Duras. En effet, il a eu avec elle plusieurs entretiens filmés en 1983 et a organisé en 2006 des manifestations sur elle à Madrid et à Caen. *Duras, toujours* est le dernier essai, en forme de portrait, parfaitement documenté et sans concession, qu'il consacre à la romancière. Dans cet essai, Dominique Noguez essaye de rendre compte de ce miracle : Duras a échappé au purgatoire. D'emblée, dès l'introduction, il affirme que l'auteure

ne cesse d'intéresser les lecteurs : « Elle n'a guère connu de purgatoire — puisque c'est ainsi qu'on désigne la période d'inattention, parfois même d'oubli complet qui suit la mort des écrivains et précède, dans le meilleur des cas, leur transformation en "classiques". » (p. 7). C'est justement cette survie incontestable qui l'a incité à écrire ce livre de 141 pages, structuré, précis et souvent captivant, composé de conférences et de textes inédits écrits à partir d'une analyse minutieuse des manuscrits et des archives déposés à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). En effet, explique-t-il, plusieurs indices illustrent ce miracle. Le premier est que Marguerite Duras est l'écrivaine française de la seconde moitié du XX^e siècle la plus lue et la plus traduite dans le monde. En témoignent les différents colloques et débats, en France et à l'étranger, qui lui sont consacrés. Le deuxième indice est sa transformation en mythe. Alors que les biographies se multiplient à son sujet, Duras devient paradoxalement un personnage de fiction. Le troisième indice est cette importance accrue qu'on accorde à ses archives et à ses possibles inédits. Ainsi, des textes posthumes tels que *Les Cahiers de la guerre* ou inédits comme *Caprice*, un récit publié en 1944, fournissent un éclairage essentiel pour la lecture de l'œuvre durassienne. Le quatrième indice est qu'avec le recul, de nouveaux aspects de son œuvre permettent d'appréhender l'originalité de sa production.

Dans le premier chapitre du livre intitulée « Un roman caché? », Dominique Noguez endosse l'habit de détective littéraire et tente de déterminer la validité de deux textes cachés, récemment attribués à Duras : *Heures chaudes* et *Caprice*. Le premier serait un livre que la romancière aurait publié en 1941 chez Les Livres nouveaux, éditeur parisien qui

disparaîtra peu de temps après. Ce texte, complètement oublié depuis, a été découvert récemment chez un bouquiniste et pourrait bien être, selon la thèse de Noguez, le premier roman de Duras. Avec un plaisir évident, l'essayiste nous raconte comment il a traqué les indices permettant ou non d'attribuer ce roman à Duras. Il a dressé deux colonnes, la première en faveur de l'attribution de ce récit inconnu à la romancière et la deuxième contre. Il en résulte un constat assez mitigé dans la mesure où les deux colonnes sont égales. Les indices tombés dans la colonne durassienne sont débusqués par un fin connaisseur et un spécialiste de Duras qui s'est abîmé les yeux sur les archives de l'IMEC. Ils sont solides et n'ont d'autre faiblesse que de se voir opposer, par Noguez lui-même, des arguments contraires non moins convaincants. De sorte que le lecteur reste perplexe et incertain.

Il en est cependant autrement pour *Caprice*, roman paru anonymement en 1944 chez l'imprimeur-éditeur Nicéa. Ce livre, qui retient particulièrement l'attention du critique, retrace l'histoire d'amour entre Babeth, une jeune femme mariée, et un homme nommé Jean. Il s'agit donc d'une histoire d'adultère entre deux personnes qui se rencontrent sur une plage puis au cours d'un bal à Biarritz. L'intrigue s'étale sur quarante-huit heures puisqu'après deux nuits d'amour intenses, les amants se séparent. Plusieurs éléments attestent qu'il s'agit bien d'un roman de Duras, notamment ses liens avec la biographie durassienne, l'exploitation de motifs tels que « la rencontre érotique » (p. 30), le « bal », la plage comme « lieu d'un possible foudroiement d'amour ou de mort » (p. 32) et, surtout, le style : « Dès les premiers mots le lecteur familier de l'œuvre de Marguerite Duras reconnaît *Caprice* comme une œuvre d'elle. De façon suffocante, émerveillée, absolue. » (p. 25) Autant

d'indices qui incitent Noguez à affirmer que *Caprice* est « une œuvre au sens plus élaboré du mot » et « une des plus belles que Duras ait écrite » (p. 44).

Dans le deuxième chapitre, « Partout, l'amour », l'auteur souligne combien Duras était le chantre de l'amour, à quel degré elle l'a recherché, célébré, vécu, écrit, filmé et mis en scène tout au long de sa vie et de son œuvre et pointe du doigt, dans le chapitre suivant, intitulé « Marguerite flétrie », ce paradoxe : comment une écrivaine ayant élaboré une œuvre constamment orientée vers l'amour a-t-elle pu provoquer tant de haine?

Parallèlement à l'amour, Duras accorde à la vue une tout aussi grande importance. C'est ce que Noguez met en exergue tout au long du chapitre « Duras voit ». En effet, il relève deux principales formes du « voir » durassien, tout en soulignant que l'une est la continuité de l'autre. Il évoque, d'un côté, « le voir voyeuriste », désigné comme un « voir superlatif », « un voir par excellence » (p. 64) et cite à l'appui l'exemple de Lol qui, dans *Le Ravissement*, regarde son fiancé Jaques Hold et Anne-Marie Stretter, ainsi que le cas de Maria, dans *Dix heures et demie du soir en été*, qui observe de sa fenêtre Pierre dans les bras d'une autre femme. Il mentionne, d'un autre côté, un voir « créateur et visionnaire » (p. 73) qui concerne, selon lui, l'acte de créer et le « plaisir de donner naissance — et forme, et vie — à des êtres de fiction » (p. 73). Car, pour Duras, écrire, c'est chercher à posséder, à posséder une vie, un monde, un être qui glisse entre nos doigts, « c'est une façon de s'approprier ce qu'on n'a pas et que, peut-être, on n'aura jamais » (p. 72). De sorte que les textes durassiens se singularisent par l'omniprésence d'un œil qui parle au nom d'un « je » invisible, « mystérieux » (p. 74), à la

fois actif et passif qui s'adresse aux protagonistes. Ce « voir » dote les personnages d'une dimension réelle ainsi que d'une énergie intense et leur confère le pouvoir d'exister par eux-mêmes, en dehors de celle qui les inventés. Un voir qui nous offre également l'image d'une romancière tantôt « voyeuse de ses propres créatures » (p. 77) et tantôt « visionnaire, douée d'une forte imagination » (p. 78) ou plutôt « voyante » (p. 79) qui révèle, prédit et écrit pour nous plonger, nous lecteurs, dans la vie de ses personnages et donner vie à notre « voir voyeuriste » (p. 64).

Comment Duras choisit-elle les noms des lieux et des personnages dans ses livres? C'est sur cette interrogation que Noguez commence le cinquième chapitre de son essai, « Les noms de Duras ». Pour répondre à cette question, il note que l'acte de nommer va du plus simple vers de plus en plus d'amenuisement et d'abstraction et débouche sur la disparition totale du nom. En réalité, dans ses récits à veine autobiographique, l'acte de nommer était plutôt simple, note Noguez. Ensuite, Duras s'oriente vers une modification des noms, notamment des personnes qui ont un lien avec sa vie familiale. En outre, elle avait une prédilection pour les noms à consonance anglaise comme Charles Rosset ou Georges Crown (p. 98) et pour les noms d'origine indienne ou encore juive tels que « Stein » et « Steiner » (p. 98). Dans certains ouvrages (p. 104-105), Duras opte pour un « dépouillement presque algébrique » (p. 103) puisque les personnages sont désignés par des noms de fonctions (« le vice-consul »), par des pronoms (« Vous » et « Elle », dans *La Maladie de la mort*) et par des initiales (Emily L.). Au moment même où le nom avait tendance à être remplacé par des périphrases et à s'amenuiser, explique Noguez, les personnages, eux, étaient « dépossédés de leur nom

et de leur corps, devenant des êtres abstraits, de pures énonciations » (p. 106). Notons que le critique aurait pu épargner ces deux chapitres aux spécialistes de Duras, qui en connaissent déjà la matière.

Plus intéressante est son étude de la genèse du *Ravissement de Lol V. Stein*. Comment Lol a-t-elle été créée? Afin de reconstituer l'acte de création du personnage le plus mystérieux de Duras, Noguez s'est livré, dans le sixième chapitre intitulé « Le cas Lol », à une étude méticuleuse des archives du fond Duras. Après des heures entières passées à déchiffrer les manuscrits et les tapuscrits relatifs à Lol, il nous offre une analyse minutieuse, précise et cohérente de Lol, de la genèse du roman et de la portée voyeuriste de toute l'œuvre durassienne.

Noguez termine son livre par un témoignage, « Dure Duras », une lettre posthume qu'il adresse directement à Marguerite Duras et dans laquelle il s'interroge sur la véritable nature de la romancière? Au-delà de son œuvre, de sa beauté et de sa profondeur, qui était réellement Duras? Quelles relations entretenait-elle avec les autres : les proches, les amis, les écrivains? Il n'est pas aisé pour un ami et un fervent admirateur de répondre, de façon objective, à ces questions. Et pourtant, Noguez n'hésite pas à prendre ses distances avec l'œuvre pour décrire une Duras « dure » (p. 131). Une personnalité très narcissique, avec des défauts tels que sa position contradictoire concernant l'homosexualité, sa haine de la concurrence et sa méchanceté à l'égard d'autres écrivains. Mais ne nous y trompons pas! Certes, cette lettre sans complaisance est pleine de critiques et de reproches à l'égard de celle qui était capable d'écarter de son cercle des amis de longue date avec beaucoup

de cruauté, mais elle est aussi une marque d'admiration indéfectible. Même si le spécialiste adopte à la toute fin un ton moqueur, voire sarcastique, il ne reste que l'émerveillement au souvenir des lectures durassiennes et un éloge sans cesse renouvelé.

Duras, toujours se présente comme l'ouvrage à la fois d'un ami et d'un spécialiste de Marguerite Duras. En ce sens, il n'hésite pas à la malmener et c'est là tout l'intérêt de cet ouvrage : la romancière acquiert une dimension plus humaine et son œuvre ressort renforcée dans son caractère original et fascinant. Il est cependant dommage que les textes composant cet ensemble aient été déjà, pour la plupart, publiés sous forme de préface ou de conférences et que seuls deux d'entre eux soient totalement inédits. Il s'agit néanmoins d'un essai parfaitement documenté et d'une lecture passionnante, bien loin de l'hagiographie de certains critiques, qui donne l'état des recherches tout en proposant une immersion totale dans l'univers durassien.

Stéphanie Michineau, *Colette par-delà le bien et le mal?*

Arnaud Genon

Nottingham Trent University

Avec Colette par-delà le bien et le mal ?, Stéphanie Michineau signe le troisième volet d'un triptyque critique qu'elle a consacré à l'auteur de *Sido*. Les deux premiers essais se concentraient tour à tour sur la question générique — autobiographique et autofictionnelle — dans le travail de Colette (*L'Autofiction dans l'œuvre de Colette*, Publibook, 2008) puis sur une problématique d'ordre thématique, la *Construction de l'image maternelle chez Colette de 1922 à 1936* (Édilivre, 2009). Ici, l'auteur « propose une réflexion sur la légitimité des critères moraux sur lesquels reposait » « la réception

scandaleuse de la première partie de l'œuvre de Colette » (quatrième de couverture).

Dans sa préface et avant d'interroger l'écriture et la « morale » de Colette, Stéphanie Michineau se penche de manière autoréflexive sur son propre travail et questionne sa démarche critique qui sort des sentiers battus universitaires. Il est vrai que l'on trouve dans cet essai, comme dans les précédents, une volonté délibérée « de contrecarrer une critique trop académique » (p. 19) en cherchant notamment à « agrandir certains aspects du texte suivant les affects ou centres d'intérêt du critique » (p. 18). Une critique où le « je » trouve donc sa place, une critique impressionniste, « créatrice » selon le mot de Serge Doubrovsky dans *Pourquoi la nouvelle critique?* (1966).

Pour Oscar Wilde, « il n'y a pas de livres moraux ou immoraux. Un livre est bien ou mal écrit. C'est tout.¹ » Mais le regard de l'esthète n'était et n'est toujours pas celui de la majorité des lecteurs et des critiques. Il n'est qu'à connaître la fin de la vie du dandy pour s'en persuader. Plus récemment, la réception critique de certains textes de Serge Doubrovsky (*Le Livre brisé*, 1989, par exemple) ou d'Hervé Guibert (*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, 1990, notamment) ont démontré que les questions morales sont encore souvent aujourd'hui au cœur de la réception critique. La vie et l'œuvre de Colette en furent une autre des manifestations, elle qui défraya la chronique jusque dans sa mort, puisque l'église catholique lui refusa un enterrement religieux. C'est que, comme le note S. Michineau citant M. Rambach, « d'une certaine manière la valeur morale de l'œuvre était considérée comme une valeur

¹ Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris, Pocket, 1998, p. 19.

esthétique au même titre que le style ou la composition » (p. 40). Il s'agira donc pour l'essayiste d'étudier les « personnages féminins dans trois romans assez représentatifs en cela : *Claudine en ménage* (1902) et *La Retraite sentimentale* (1907) qui en est la suite ; ainsi que *La Seconde* (1929) » (p. 41) afin de mettre au jour « en quoi la femme [y] est entravée par une société patriarcale pesante » et de défendre l'idée que l'œuvre de Colette « n'a rien de ce caractère obscène que la ligue catholique lui a prêté à tort » (p. 41).

Dans le premier chapitre intitulé « L'enfermement », la critique évoque les figures masculines dans le corpus délimité plus haut. L'homme y est souvent présenté de manière péjorative ; il incarne la médiocrité, la superficialité ; il est parfois brutal et dominateur, souvent vil et pervers : « L'homme n'est plus présenté comme un dieu étant donné qu'il tombe de son piédestal. » Il en est ainsi de Farou dans *La Retraite sentimentale* ou de Renaud dans *Claudine en ménage*. Par corollaire, « les personnages féminins ne sont plus prêts à faire don de leur existence à l'homme en échange d'une sécurité matérielle et illusoire » (p. 56). Les relations homme-femme sont par conséquent souvent conflictuelles, à l'image de ce qui se joue dans *La Seconde*, où « deux clans s'opposent, celui des hommes et celui des femmes » (p. 66).

Par ailleurs, Colette se livre à une véritable critique de « l'hypocrisie sociale » et du « poids des conventions qui pèsent sur les femmes au début du XX^e siècle » (p. 70). Elle s'affirme ainsi, à son insu, comme un auteur féministe alors même qu'elle récusait cette dénomination. Mais traiter des questions de la dépendance financière, de la peur de la solitude, faire émerger l'idée que la société du XX^e siècle est « une société régie par des

conventions rigides » (p. 82), parler de servitude (même volontaire) et de dépendance révèle que les préoccupations de Colette sont bien celles d'une femme qui interroge la place des femmes dans le monde qui est le sien pour mieux mettre à jour ses travers et ses dérives. Fanny, Jane ou Claudine en sont à de nombreuses reprises la juste illustration.

Dans « Vers la libération », le deuxième chapitre, S. Michineau s'intéresse aux figures féminines qui se révoltent « contre l'amour qu'elles ressentent pour un être qui en est indigne » (p. 96) et se trouvent par là confrontées au dilemme cornélien « entre amour et liberté » (p. 96). Fanny, dans *La Seconde*, cherchera ainsi à échapper à sa condition de femme servile — même si elle ne va pas au bout de sa révolte — alors que Jane, sa rivale puis alliée, « représente une femme à demi-émancipée » (p. 100).

Claudine, dans *Claudine en ménage*, se rebelle aussi lorsqu'elle découvre l'infidélité de son époux, Renaud. Mais ici encore, la fin du roman sonne le glas de toute possibilité d'émancipation et offre un retour à l'ordre moral quand Claudine pardonne à son mari. C'est dans *La Retraite sentimentale* que la critique nous invite à trouver un « hymne à la libération, à la liberté retrouvée » (p. 111). Claudine devient veuve à la fin du roman et « c'est bien là encore la seule manière pour une femme d'échapper à l'oppression sociale, semble nous dire en filigrane l'auteure. Colette, encore une fois, se révèle maîtresse dans l'art de déjouer la censure de l'époque », conclut S. Michineau.

Enfin, dans le chapitre trois, « Entre le licite et l'illicite », la critique aborde les questions liées à l'homosexualité féminine, qui laisse place à « une véritable esthétique du désir »

(p. 128). Cette thématique est récurrente dans l'œuvre de Colette, qui reflète en cela la libération des mœurs qui eut lieu pendant la période des Années folles. Pour l'écrivain, le saphisme n'est en aucun cas une perversion érotique : elle le « conçoit plutôt comme le rapprochement de deux femmes qui cherchent consolation et tendresse à l'écart d'un être souvent brutal, en tout cas trop différent d'elle, l'homme » (p. 137). Colette a su aussi peindre le désir, contrairement au reproche qui lui a été fait selon lequel elle aurait limité « son champ d'observation à un domaine restrictif de l'amour : l'amour physique » (p. 152). C'est notamment par « l'art de la métaphore » et « l'art du silence » que sont traités les thèmes de la sensualité et de la volupté.

Une fois encore, Stéphanie Michineau éclaire de manière très juste l'œuvre de Colette. Toujours avec empathie, de manière rigoureuse mais accessible, l'essayiste reste fidèle au travail de celle qui l'a manifestement marquée. Car les questions que soulève Colette sont bien sûr celles de son temps mais aussi celles du nôtre, ce qui constitue la marque des grands écrivains : « L'écrivaine de la première moitié du XX^e siècle qu'est Colette apparaît de ce point de vue résolument moderne par les interrogations que soulèvent ces héroïnes, toujours d'actualité d'ailleurs... peut-être parce que profondément humaines » (p. 166).

Maryse Roussel-Meyer, *La Fragmentation dans le roman, Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*
Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2011,
474 p.

Marie Miguet-Ollagnier
Institut des textes & manuscrits modernes

Maryse Roussel-Meyer a interrogé trois romans de l'après-guerre en écart par rapport au roman traditionnel : *Rigodon* de Céline (1961), *Le Voyeur* de Robbe-Grillet (1955), *Graal Flibuste* (1956). Les trois écrivains ont choisi une écriture du fragment ; tous trois ont raconté un périple, le premier en chemin de fer, le second à vélo, le troisième à pied, mais ils ont comme d'un commun accord refusé une diégèse cohérente. La narration

étant largement absorbée par la description, c'est à cette dernière que se consacre la première partie de l'étude. Elle est aisément repérable dans les deux récits des années 1950, Pinget pratiquant l'antiréalisme, Robbe-Grillet l'hyperréalisme. Le premier commence par une ekphrasis (nous sont montrés les éléments architecturaux d'un temple construit dans une vallée peuplée de rats), et il s'achève par une autre : une porte (surplombant de mille mètres une plaine) présentée avec une prolifération de motifs décoratifs incongrus. Entre l'incipit et la fin, Pinget se livre à des inventaires de botanique, d'ethnologie, de généalogie ; de brefs récits s'installent dans les descriptions sans qu'un lien s'établisse entre eux. On rencontre des descriptions gigognes, l'objet inclus pouvant se révéler plus monstrueux que l'incluant. Dans *Le Voyeur*, le regard myope d'un personnage atteint d'obsessions maniaques s'arrête sur des objets : boîtes, caisses, filets, ficelles, anneaux, étagères d'un bar, ou bien se porte, à l'intérieur d'une île, sur un quai, un bateau, un paysage, une maison. Un nom, Mathias, sert de relais dans la réapparition des tableaux. Des strates temporelles se superposent. Des scènes imaginaires sont juxtaposées à des scènes réelles. *Le Voyeur* commence par de brefs paragraphes puis le récit prend une vitesse de croisière. Les choses agissent sur Mathias comme elles agissent sur le narrateur-auteur de *Rigodon* (ce mot désigne une danse ancienne où les partenaires restent sur place). Robbe-Grillet et Céline ont ainsi tous deux recours à l'hypotypose. Mais les descriptions sont difficilement assignables à un lieu précis dans *Rigodon*, car le narrateur est doué d'ubiquité, sautant de Meudon à l'Allemagne ou au Danemark. Les nombreux déictiques présentent uniquement le moment de l'écriture. Le lecteur se trouve devant des tableaux hallucinés, sans lien les uns avec les autres, puisés dans la

matière autobiographique de l'auteur et renvoyant à diverses époques. Chevalier errant des temps modernes, monté sur un cheval de fer, ce dernier nous plonge dans un enfer sonore : cris, détonations. Le pathétique refusé par Robbe-Grillet et par Pinget s'impose dans *Rigodon*. Des perceptions fantomatiques ramènent quelques souvenirs de la prison du Danemark, de la panique dans les trains allemands. Se regardant lui-même, le narrateur se voit en mort vivant, entrevoit son épitaphe et prédit une invasion chinoise.

Une deuxième partie de l'étude est consacrée à la dislocation du phrasé ; elle est commune aux écrivains qui, tous trois, refusent le bien écrire, donnent une large place au corps, font des digressions. Les moyens propres à Céline sont la pratique d'un « style rafale », l'organisation d'une danse de syntagmes avec des groupes nominaux, des onomatopées, des imprécations. Les verbes sont exclus ou rejetés en finale. Les syntagmes peuvent être inachevés. On a de multiples occurrences de la conjonction « que ». La ponctuation a très souvent recours aux points d'exclamation et de suspension. Le texte passe du coq à l'âne de façon à mimer un déséquilibre physique, l'évanouissement, à faire sentir un univers qui vacille. Par tous ces moyens est revendiqué le statut flou de la chronique. Robbe-Grillet, pour sa part, utilise le blanc : entre les chapitres 1 et 2 du *Voyeur*, une page vide suggère un récit interdit et donne l'impression d'un faire-part mortuaire. L'auteur présente ensuite plusieurs versions discordantes des situations ou des actions de façon à mimer une mémoire défaillante. Chaque variante rature la précédente. L'auteur recourt à une parataxe généralisée : il n'y a aucun lien entre les différents fragments. Qui voit ce qui est rapporté ? Est-ce Mathias ou une autre instance ? Un signe en forme de huit

représente-t-il les yeux du voyeur ou ceux de la victime ? Chez Pinget, M. Roussel-Meyer analyse ce qu'elle appelle une « lexicophorie ». Il s'agit de faire bégayer la langue en ayant recours à des mots imaginaires. Des chapitres ont pour titres des néologismes qui peuvent être des mots composés (« lavandes-mouettes ») ou des mots valises (« Les Camphrophages ») Le titre même du livre, *Graal Flibuste*, pratique l'oxymore. L'auteur fait cohabiter le merveilleux et le vulgaire. Sur ces noms se greffent des « histoires à dormir debout ». La parataxe nous introduit à un monde sans cause, à un univers baroque et carnavalesque.

La troisième partie est consacrée aux effets musicaux engendrés chez ces romanciers par la pratique de la fragmentation. Selon l'auteur de l'étude, il s'agit, dans *Le Voyeur*, d'une écriture fuguée avec une alternance question / réponse. Robbe-Grillet a recours à des variations ; il nous présente deux voix, celle de Mathias et une autre, deux ou plusieurs regards. À la fin, la composition se resserre : c'est l'équivalent de la strette. Des figures stylistiques comme l'anadiplose sont analogues à la technique musicale des « restes instrumentaux » ou « continuum de timbres ». Une aposiopèse rend l'angoisse d'un écrivain taisant ce qui ne peut être dit. Tout autre est la musique de Céline, rendant le rythme d'un train sautillant avec des attaques violentes au début des séquences. Nous assistons à un ballet fantastique. L'auteur joue du discontinu dans le continu. L'hyperbate, retardant la clôture de la phrase, mime le chaos général. *Graal Flibuste* fait entendre une voix principale, celle du narrateur avec ses récits de voyage ; en elle sont enchâssées d'autres voix. On passe d'une tonalité poétique à une tonalité parodique. Comme Ovide dans les *Métamorphoses*, Pinget introduit des bifurcations. On est devant un monde

absurde avec, pourtant, l'émerveillement d'être là. L'auteur crée des cosmogonies fluides mêlant les espèces, entraînant végétaux et animaux dans une ronde.

Dans une dernière partie est analysée une caractéristique appartenant aux trois œuvres : l'ironie. Il s'agit moins pour les romanciers de mettre en question des personnes ou des institutions que le langage lui-même. Au lendemain des désastres des guerres, le langage ne veut plus entretenir l'illusion réaliste. Céline se voit embarqué sur une nef des fous ou encore dans une arche qu'il dirigerait, devenu un Noé gâteux. La Première Guerre disait que tout était tragique : sa répétition signifie que tout est grotesque, d'où, dans *Rigodon*, un délire bouffon, un lyrisme ordurier, un conflit transformé en farce, un rire de l'horrible aux confins de la mort. *Le Voyeur* est un récit pratiquant le jeu de la case vide : il manque une pièce. Les descriptions masquent un fait qu'on ne veut pas raconter. Mathias porte-t-il une valise ou une mallette ? Y a-t-il un ou deux objets ? *Graal Flibuste* nous invite à une première lecture naïve, suivie d'une seconde décelant le pastiche d'une série de textes et d'auteurs : Voltaire, Diderot, Sade, Pétrone, Boccace.

L'ouvrage de M. Roussel-Meyer, grâce à de nombreuses citations commentées avec précision, finesse, élégance, nous donne à goûter le « plaisir du texte » que les romans eux-mêmes, avec leurs brisures, leurs provocations, leur ressassement, n'arrivaient pas toujours à communiquer.

Benoît Melançon, *Écrire au pape et au Père Noël.*
Cabinet de curiosités épistolaires,
Montréal, Del Busso Éditeur, 2011, 165 p.

Christian Vandendorpe
Université d'Ottawa

L'épistolaire est pour Benoît Melançon à la fois la spécialité et un violon d'Ingres. Son livre *Diderot épistolier* (1996) lui a valu ses lettres de créance au cénacle des dix-huitiémistes, tandis que son essai *Sevigne@internet*, publié la même année, analysait finement les nouveaux modes épistolaires en s'appuyant sur le recul que lui donne sa fréquentation des classiques.

Si le titre de son dernier ouvrage peut intriguer, le sous-titre en décrit très bien le contenu : il s'agit d'un « cabinet de curiosités épistolaires », soit une collection de faits divers sur

les multiples incarnations que peut prendre la correspondance, recueillis et classés au fil des ans. La plupart de ces textes ont initialement été publiés sous la forme d'une chronique dans la revue *Épistolaire*.

À défaut d'offrir des copies de lettres adressées au pape comme le titre pourrait le laisser croire, le texte en *incipit* présente des recommandations sur la façon de s'adresser à cet « adlocataire particulièrement vénéré » (p. 9). De même, on ne trouvera ici nulle lettre au Père Noël, mais un survol destiné à un large public de divers aspects de cette pratique.

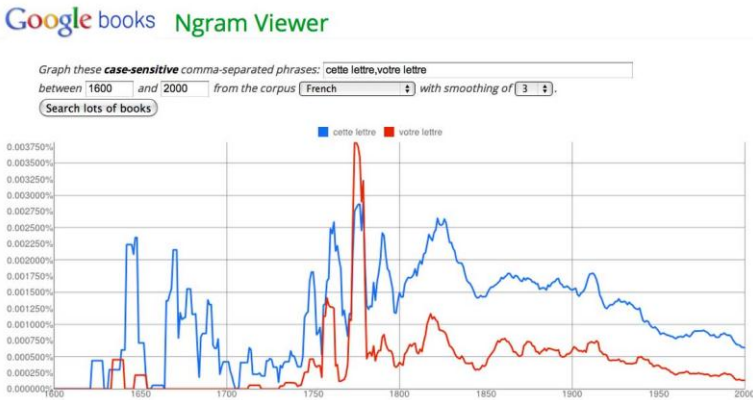
Parmi la vingtaine d'articulets, il en est sur le temps qu'ont mis certaines lettres pour parvenir à leur destinataire, sur la fameuse bouteille à la mer et ses modernes avatars, sur les pigeons voyageurs et sur les divers romans, nouvelles ou essais dans lesquels ces procédés sont évoqués. Un des chapitres les plus étoffés porte sur les procédés de communication dans les albums *Tintin*. En tintinologue averti, Melançon recense les divers albums où il est question de lettres, de télégrammes ou de billets, tout en soulignant qu'on ne trouve nulle part trace de carte postale, ce qui est une absence pour le moins curieuse chez un artiste visuel.

Un article portant sur l'odeur de la lettre évoque diverses mentions de lettres parfumées, que ce soit chez Barbey d'Aurevilly, Saint-Denys Garneau, Montherlant, Dorgelès, Ponson du Terrail ou Flaubert. Un des cas les plus remarquables, toutefois, a échappé à l'érudition de notre auteur : celui du *Parfum de la dame en noir* de Gaston Leroux, où la lettre parfumée est une composante clé du récit.

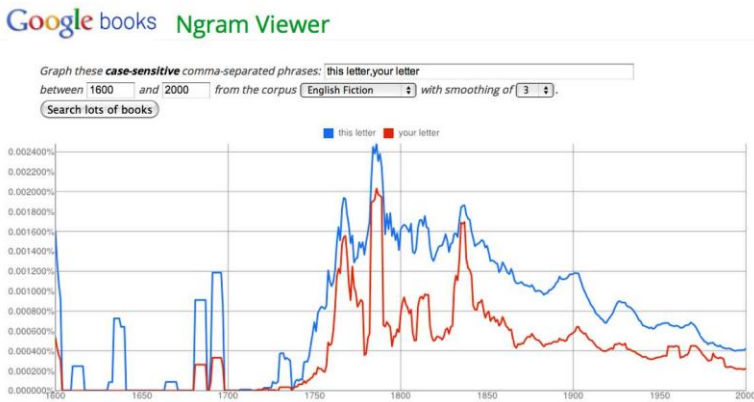
D'autres textes portent sur la place de la lettre dans la chanson, sur le pourriel, les chaînes de lettres, les lettres

d'outre-tombe, etc. L'ouvrage est entrelardé de citations judicieusement choisies et se termine par quelques pages sur l'imaginaire épistolaire.

Intrigué par les questions que pose ce dernier texte, j'ai voulu interroger Ngram Viewer. Cet outil que Google a mis à la disposition du public depuis décembre 2010 permet d'interroger l'impressionnante collection de livres numérisés dans Google Books en recherchant la fréquence de collocations d'un maximum de cinq termes. On trouvera ci-dessous le graphe des occurrences de « cette lettre » et « votre lettre » dans la collection de livres français, soit un corpus de 45 milliards de mots. Conformément à la pratique habituelle, j'ai choisi un indice de lissage (« *smoothing* ») d'une valeur de 3, ce qui étale les résultats sur une période de trois ans avant et après les données brutes, permettant une lecture nuancée du graphique.



On constate que les occurrences de ces expressions varient très sensiblement à travers le temps. Elles connaissent une nette montée vers 1640 puis de nouveau vers 1670 — *Les lettres portugaises* paraissent en 1669 — pour ensuite redescendre jusque vers 1700 et ne remonter que cinquante ans plus tard, avec un pic vers 1780, soit l'époque de la publication du roman épistolaire *Les liaisons dangereuses*, cette période étant aussi la seule où la collocation « votre lettre » dépasse celle de « cette lettre ». Par la suite, la courbe retombe légèrement pour connaître un nouveau pic vers 1830, date après laquelle la descente est constante. Il va de soi que, depuis le siècle dernier, la pratique épistolaire a été relayée par de nouveaux instruments : le téléphone, le courriel, le texto, le chat, etc. Il n'en reste pas moins que, bien avant l'invention de ces outils, cette pratique connaissait des hauts et des bas dans l'imaginaire littéraire.



Si l'on compare ces résultats avec ceux que donne le corpus de romans anglais, on obtient des résultats assez similaires pour les collocations « this letter » et « your letter ». Contrairement à ce qui se passe en France, la courbe « your letter » est presque plate pour la plus grande partie du XVII^e siècle, mais connaît une progression fulgurante à partir de 1740 pour ensuite retomber brièvement et remonter jusqu'à un pic vers 1785. Elle redescend ensuite et connaîtra un nouveau pic en 1850, pour enfin décliner de façon continue. Dans tous les cas, les indices de fréquence sont presque de moitié moins élevés que dans le corpus français. La forme épistolaire serait-elle moins valorisée dans cette littérature ?

Les auteurs du Ngram Viewer ont conçu cet outil en vue de procéder à des analyses quantitatives de la culture¹, ouvrant ainsi une nouvelle discipline dans le champ des sciences humaines : la *culturomie*. Celle-ci permet de rendre visible en quelques clics l'évolution sur le long terme de pratiques culturelles reflétées par le vocabulaire, apportant ainsi confirmation de données connues par ailleurs ou, au contraire, mettant en évidence des différences insoupçonnées entre des époques ou des langues, ce qui peut amener les chercheurs à proposer diverses hypothèses et tentatives d'explication².

Mais revenons à notre ouvrage. Si l'on interroge le Ngram Viewer sur le syntagme « écrire au Pape », on constate que

¹ Jean-Baptiste Michel *et al.*, « Quantitative Analysis of Culture Using Millions of Digitized Books », <<http://www.sciencemag.org/content/331/6014/176>>.

² Je recommande au lecteur de questionner Ngram sur les collocations suivantes, de 1600 à 2000 : Dieu/Roi (avec majuscules), symbole/allégorie, érudition/compréhension. Cet outil a aussi été utilisé pour identifier les anachronismes langagiers dans la série télévisée *Downton Abbey* : <<http://sappingattention.blogspot.co.uk/2012/02/downton-abbey-anachronisms-season.html>>.

celui-ci a connu des pics en 1720 et 1740, tellement élevés qu'ils ont pour effet d'aplatir les résultats subséquents. Il y a là de quoi susciter une enquête. Par ailleurs, sur la période 1800-2000, on observe des temps forts entre 1815 et 1830, suivis d'une baisse marquée par de brefs sursauts jusqu'en 1940, où l'on constate un soudain regain d'activité, suivi d'un déclin continu. Gageons que, dans les années futures, des chercheurs s'interrogeront sur l'étonnante résurgence de cette collocation dans l'année 2012 !

Google books Ngram Viewer

