

SPIRALE

275



**HERVÉ GUIBERT,
LE PLUS QUE VIF**



CRITIQUE DE LA CRITIQUE

06

APPRENTISSAGES
CRITIQUES

Alice Michaud-Lapointe

HOMMAGE À RÉGINE ROBIN

10

CHÈRE TOI,

Pierre Popovic

INCURSION

14

PAYSAGES MOUVANTS

Lucie Taïeb

DOSSIER : HERVÉ GUIBERT, LE PLUS QUE VIF

18

PRÉSENTATION

Daoud Najm

22

LA SARABANDE
DES HÉRITIERS

Arnaud Genon

25

IL M'A FAIT FORMER
DES FANTÔMES

David Caron

28

S'IMAGINER MORT :
UN TOMBEAU POUR
HORTENSE ET PATRICIA

Rebecca Leclerc

42

LA DOLCE VITA
RETROUVÉE

Benjamin Gagnon Chainey

46

HERVÉ : DANS
L'ANTICHAMBRE DU
VÉRITABLE AMOUR

Chloé Savoie-Bernard

50

TO WRITE AS IF ALREADY
DEAD (EXTRAIT)

Kate Zambreno

56

RUE HERVÉ-GUIBERT

Marie Darrieussecq

PORTFOLIO

60

MOYRA DAVEY :
LE RÉCONFORT DE
LA RÉPÉTITION

Katrie Chagnon

RÉCIT

74

YOGA

D'EMMANUEL CARRÈRE

Émile Bordeleau-Pitre

ROMAN / ESSAI

76

THE FORCE OF
NONVIOLENCE
DE JUDITH BUTLER

PETITES CENDRES
OU LA CAPTURE
DE MARIE-CLAIRE BLAIS

Kevin Lambert

ESSAI

80

HOSPITALITÉ
ET SUBSTITUTION
DE GEORGES LEROUX

Nicolas Lévesque

83

CES LAMPES QU'ON
A OUBLIÉ D'ÉTEINDRE
DE RÉGINE ROBIN

Agata Mozolewska

86

J'ENSEIGNE DEPUIS
TOUJOURS
D'EFTIHIA MIHELAKIS

Clara Dupuis-Morency

89

L'ÉCONOMIE
DE LA NATURE

L'ÉCONOMIE
DE LA FOI

L'ÉCONOMIE
DE L'ESTHÉTIQUE

D'ALAIN DENEAULT

David Bélanger

92

DOSTOÏEVSKI
DE JULIA KRISTEVA

Mélanie Gleize

96

TRAGÉDIE ET THÉÂTRE
DRAMATIQUE
DE HANS-THIES LEHMANN

Gilbert David

99

LETTRES DE FUITE
D'HÉLÈNE CIXOUS

Ginette Michaud

ARTS VISUELS

102

PARIS AU TEMPS DU
POSTIMPRESSIONNISME
MBAM, MONTRÉAL

Itay Sapir

105

GENEVIÈVE CADIEUX
1700 LA POSTE, MONTRÉAL

Marie-Ève Charron

-
- C1 **Hervé Guibert**
AUTO PORTRAIT, YEUX BANDÉS
1986
Tirage gélatino-argentique
© Christine Guibert /
Courtesy Les Douches la Galerie, Paris
- C4 LES LETTRES DE MATHIEU
1984
Tirage gélatino-argentique
© Christine Guibert / Collection MEP, Paris
Acquis en 1991
- P-3 THIERRY DANS LA BAIGNOIRE,
YEUX BANDÉS
N.D.
Tirage gélatino-argentique
© Christine Guibert /
Courtesy Les Douches la Galerie, Paris

APPRENTISSAGES CRITIQUES

J'écris les premières lignes de ce texte en tentant de taire cette voix qui me dit de retenir ma parole, d'attendre que le bruit ambiant s'atténue. Je me demande comment aborder le sujet large, complexe de la critique culturelle et sociale à l'heure où les jugements fusent de toutes parts, où chaque échange semble dissimuler le spectre du dissentiment. Autour de moi, de plus en plus de personnes défendent un espace de parole inconfortable que peu ont envie d'investir, un lieu où les injustices saillent et où la honte se doit d'être auscultée à la loupe. Des ami-e-s écrivain-e-s, des travailleur-euse-s du milieu culturel, des personnes marginalisées s'éreintent à exposer plusieurs problèmes qui touchent notre société, qu'il soit question de racisme systémique, de violences sexuelles, de manque d'inclusivité au sein des institutions québécoises. D'autres voix bien connues usent de mots pesants (censure, liberté, privilège, intimidation) pour leur répondre, prétextant paradoxalement qu'« on ne peut plus rien dire ». Le dialogue, dans un tel contexte, apparaît aussi conflictuel qu'infructueux. Si l'urgence appelle à la parole critique, celle-ci ne doit être ni crainte ni diabolisée, mais prise pour ce qu'elle est : une volonté de rupture avec les usages et les acquis « d'avant ». Dans tout son pouvoir performatif, la critique invite au changement, mais elle se base aussi sur une réflexion préalable. Cette seconde dimension me semble souvent occultée. Derrière les questions de vocabulaire à bannir ou à préférer, une réinterrogation profonde de la société telle qu'elle nous a été présentée est en train de se profiler. Mais quelle forme peut prendre cette mise en cause dans un environnement où la peur de la pensée intempestive et la crainte orgueilleuse de la remise en question prédominent ? Et, plus globalement, qu'est-ce que ces débats disent de notre rapport collectif à la critique et à la possibilité de notre échec ?

Il est question, ces temps-ci, d'histoires de contestation et de prises de parole dissidentes. Des jeunes vingtenaires arriveraient dans des programmes universitaires de sciences humaines armé.e.s d'a priori et d'une envie de « révolutionner » l'institution, au risque de perpétrer de nouveaux types d'oppression. Cette manière de présenter les choses tend, à mes yeux, vers une forme de discours alarmiste qui se révèle, ultimement, comme une occasion manquée de prendre un pas de recul pour réfléchir à la place encadrée que la critique peut prendre dans une salle de classe, et plus largement, dans l'espace public. J'ai envie d'explorer un peu cette avenue, de suivre l'idée de Valérie Lefebvre-Faucher, issue de son percutant essai *Procès verbal*, selon laquelle il nous faut aspirer à « étendre l'espace de parole acceptable » afin de trouver, collectivement, une manière de discuter qui puisse se fonder sur la nuance, le doute, la lenteur.

TENDRE LA MAIN, TENDRE L'OREILLE

Cet espace de parole à étendre que nomme Lefebvre-Faucher m'interpelle dans un contexte d'enseignement. J'ai eu la chance de donner à des étudiant-e-s de premier cycle le cours de critique cinématographique à l'Université de Montréal, un trois-crédits à compléter pour ceux et celles qui découvrent pour la première fois la plume de Louis Delluc ou celle de Pauline Kael. Ce cours m'apparaissait appeler une responsabilité particulière, autant sur le plan de la structure à adopter que dans la manière de guider les discussions entre élèves. Il me semblait primordial d'enseigner la critique de cinéma comme une pratique créative qui s'ancre autant dans la rigueur et l'exigence de la pensée que dans la curiosité de l'inconnu. Je souhaitais légitimer les voix de ces étudiant-e-s, comprendre leurs intérêts, leurs manières de trancher sur ce qui leur paraît, au cinéma comme dans leur propre monde, digne d'éloges ou complètement abject. À travers la critique d'œuvres d'art, je souhaitais qu'ils et elles saisissent que tout commence par une intuition profonde qui, déployée dans l'écriture, devient terre d'échanges, fièvre revendicatrice, puissance épiphanique. J'ai souvent été surprise par leurs critiques de films. Impressionnée, plus d'une fois. Déconcertée, de temps en temps. La critique est un objet aussi malléable que dangereux, et je ne pouvais prétendre l'enseigner en m'en protégeant complètement.

Je me souviens de ma hâte naïve de présenter les dix premières minutes du *Mépris* (1963) à l'un de mes groupes et de cette unique phrase que j'ai reçue pour tout retour : « *Godard et l'hypersexualisation fétichiste du corps de la femme en 2019, non merci* ». La musique de Georges Delerue ne les émouvait pas, pas plus que la caméra de Raoul Coutard. Il ne leur restait de cet extrait que les fesses de Brigitte Bardot, et des répliques mièvres, insupportables à leurs oreilles. Je pouvais bien contextualiser l'extrait, expliquer sa portée esthétique, leur raisonnement avait un socle différent du mien.

Dans mes cours « La critique sous l'angle de la politique » et « Critique et féminisme », j'ai écouté leurs positions à propos du débat entre l'œuvre et l'artiste, qu'on parle de Roman Polanski ou de Woody Allen, de la sortie d'Adèle Haenel aux César, de la démission de la rédaction des *Cahiers du cinéma* à la suite du rachat de la revue par un collectif d'actionnaires. Ces jeunes étudiant-e-s souhaitaient cerner les complexités de ces enjeux d'actualité. Je les ai vu-e-s s'emporter, faire des procès d'intention, mais toujours pour mieux revenir vers notre réel terrain d'exploration, soit celui de la réflexion critique. J'étais là, il me semblait, pour encadrer cette pensée. Qu'est-ce qui dérange ici ? Qu'est-ce qui pince dans cette scène ? Qu'est-ce qui ne passe pas ? Déplions cela ensemble, un instant. La pensée critique grandit de ce qui s'étend dans la parole et dans le temps, et cela nourrit autant les enseignant-e-s que les étudiant-e-s. Demeurer conscient-e-s de la nécessité de cet espace d'ouverture implique ainsi de cultiver l'assiduité de l'empathie comme un chemin de traverse allant de soi vers l'autre.

S'INSPIRER D'ANDRÉ BAZIN

La bienveillance que j'ai voulu que mes étudiant·e·s développent dans leur regard et leur langue critiques, je me demande si nous ne pourrions pas l'élever à un autre niveau à l'échelle sociale. Est-il possible de penser la critique à travers une empathie au potentiel revendicateur, et surtout comme l'actualisation d'une volonté partagée d'éclaircissement du monde ? Parallèlement à cela, il est utile de se demander si nous critiquons davantage qu'auparavant les œuvres d'art en fonction des représentations qu'elles proposent, des discours qu'elles reflètent ou des problèmes systémiques qu'elles perpétuent. Le *Zeitgeist* infléchit bien sûr la réception des œuvres artistiques, de même que les modalités des pratiques spectatorielles et critiques. Le fait que cette scène culte qu'est l'ouverture du *Mépris* a été perçue sous son versant sexiste par plusieurs de mes étudiant·e·s témoigne d'un changement de paradigme éthique et politique, de nouvelles prédispositions interprétatives, chaque relecture d'œuvre répondant aux besoins et à l'ambiance intellectuelle d'une époque. Si cette scène du *Mépris*, emblématique du cinéma de la Nouvelle Vague, rajoutée *in extremis* à la demande des producteurs, fut qualifiée par Godard de « scène d'amour total, complet aussi physique que platonique », cela ne signifie pas pour autant qu'elle peut encore être justifiée en ces termes. C'est pourquoi il m'apparaît salutaire de creuser ce sillon qui, dans le geste critique, touche à l'apprentissage, à l'empathie, à l'humilité et au besoin de mettre en mots une vision du monde pour la rendre tangible et lumineuse à autrui.

Cette réflexion ne survient pas seule : je la situe volontairement dans le prolongement de la démarche critique d'André Bazin (1918-1958), trop peu connue au sein des études littéraires. Bazin m'inspire par sa capacité à lire les images cinématographiques à travers un amour simple des choses vivantes et des singularités humaines, parfois triviales, parfois grandioses. Auteur de 2681 textes, cofondateur des *Cahiers du cinéma*, pionnier et animateur de ciné-clubs, considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands théoriciens du septième art, André Bazin était aussi un critique humble, un homme qui aimait défendre des films (parfois obscurs, sous-estimés)

et qui donnait, dans l'écriture, des formes savantes à son amour. Il était celui que les Jeunes Turcs (cette lignée de critiques iconoclastes dont faisaient partie François Truffaut, Éric Rohmer et Jacques Rivette) appelaient « le saint en casquette de velours ». Il fut un père spirituel pour ces jeunes critiques et cinéastes, les soutenant imparablement dans un vœu de transmission générationnelle, sans pour autant qu'il ne ressente le besoin d'adhérer à tous leurs propos. Bazin aimait les arbres, les animaux, les pierres ; il voyait dans le cinéma une manière de s'approcher de la vie dans une plénitude presque pure. Voilà pourquoi il s'est efforcé, dans la période d'après-guerre, de multiplier les ciné-clubs, d'organiser des projections dans des usines Renault et des régions campagnardes reculées afin d'initier des dialogues avec des ouvriers, des étudiants, des syndicalistes. À travers une maïeutique nullement condescendante et avec un côté missionnaire certain, Bazin souhaitait légitimer, en instaurant une tradition de discussions post-projection, l'envie pour chacun et chacune de poursuivre l'œuvre tout juste vue, de la cerner selon une capacité analytique encore abstraite, mais riche de possibles. « *Il n'y a pas, en art, d'erreurs absolues. La fonction du critique n'est pas d'apporter sur un plateau d'argent une vérité qui n'existe pas, mais de prolonger le plus loin possible dans l'intelligence, et la sensibilité de ceux qui le lisent, le choc de l'œuvre d'art* », écrivait-il dans son dernier texte, en 1958. Cette phrase résume à elle seule la beauté de l'expérience critique, qui en est une d'échange de visions et d'histoires à reconstruire. Elle pose, chaque fois, la même question sempiternelle : peut-on (ré)apprendre à voir ?

VOIES AMOUREUSES DE LA CRITIQUE

J'ai consacré un temps considérable à exposer le rêve de cinéphilie populaire de Bazin à mes étudiant·e·s, à leur parler de ses ciné-clubs clandestins, de son amitié avec Chris Marker et Alain Resnais, de sa capacité à réécrire des critiques pour revenir sur son jugement. J'y consacre également un espace singulier au sein de cette rubrique, sans doute pour rappeler que la position de Bazin se fonde sur une pédagogie de la confiance envers celui ou celle qui regarde, qui ressent, qui sait nommer ce que l'œuvre lui fait

Que la pratique critique,
positive ou négative, se
construise autour d'un
geste d'amour engagé,
qui tente d'excéder ses
propres biais, m'apparaît
ouvrir un champ d'éman-
cipation nécessaire pour
la pensée collective.

et que dans cette perspective, le cinéma se fait à la fois outil d'éducation populaire et instance de révélation à même de transfigurer le réel. Ce vœu de démocratisation culturelle – et de culture démocratique – m'émeut, chez Bazin, peut-être parce que l'homme, dans son écoute des voix silencieuses, ne disparaît pas derrière son texte, tout comme le cinéphile ne disparaît pas derrière le critique. Bazin savait bien sûr se faire intransigeant ou autoritaire, autant dans ses envolées que dans ses refus formels – pensons à sa critique sévère du *Plaisir* (1952) de Max Ophüls ou à son premier texte sur *Les Dames du Bois de Boulogne* (1945) de Robert Bresson –, mais on retrouve, au cœur de son écriture, quelque chose de désintéressé, de dévoué, qui se nourrit d'un engagement presque aveugle envers l'art cinématographique. Que la pratique critique, positive ou négative, se construise autour d'un geste d'amour engagé, qui tente d'excéder ses propres biais, m'apparaît ouvrir un champ d'émancipation nécessaire pour la pensée collective.

Ce geste d'amour – qui peut toucher aussi bien des œuvres aimées que détestées – résonne également avec ce que Marie Parent désignait sous le nom de vulnérabilité dans son texte « Portrait de la critique en cœur fragile », paru dans cette même rubrique. « *C'est de cet endroit instable qu'on peut s'exercer à "entendre" les possibilités inscrites dans une œuvre* », écrivait-elle. On affirme depuis longtemps que la critique culturelle est en crise au Québec, on relate avec tristesse la disparition des espaces qui lui sont dédiés dans les médias généralistes, et ce problème ne cesse de s'accroître (Catherine Voyer-Léger l'a bien évoqué dans son ouvrage *Métier critique. Pour une vitalité de la critique culturelle*). Mais si l'envie m'est venue de retourner de façon presque romantique vers l'altruisme de Bazin, de faire un détour par le cinéma pour parler de l'esprit critique des jeunes étudiant-e-s d'aujourd'hui, c'est bien pour marquer l'importance de continuer d'apprendre avec eux (et pour eux) comment se transforment les modalités discursives de la critique et les voies par lesquelles elle s'approprie. Il apparaît évident que c'est encore par le pouvoir des circuits parallèles, anarchiques et instinctifs que la critique demeure aussi vive qu'imprévisible, hors des définitions ou des apprentissages trop stricts. Ces contours se

dévoilent de manière hybride et démultipliée, par le biais de *stories* ou de *mèmes* sur Instagram, de publications fleuves sur Letterboxd, dans des fils de discussion sur YouTube ou Facebook, mais elles existent surtout dans l'exercice d'une pratique sans cesse en réinvention.

J'aime imaginer que l'expérience critique, aussi menacée soit-elle par des impératifs économiques ou anti-intellectualistes, continue de s'incarner sous la forme d'une quête amoureuse curieuse, où partager son raisonnement et ses convictions se comprend comme un engagement sensible et lucide envers le monde et les œuvres qu'il abrite. J'aime croire qu'enseigner et démocratiser la démarche critique de Bazin permet d'appréhender davantage le principe de remise en question en tant que geste d'amour détourné, mais néanmoins assumé. Et j'espère que cet « *espace de parole acceptable* » dont parlait Valérie Lefebvre-Faucher se cultive de plus en plus dans notre société selon cette pédagogie bazinienne où la réflexion émerge d'un intérêt pour l'expérience de l'autre, pour son regard, pour sa voix, aussi étonnants, discordants, marginaux soient-ils au premier abord. L'empathie, au cœur de cette dynamique d'ouverture, devient une intrigante invitation à la résistance.

CHÈRE TOI,

Chère toi,

Depuis longtemps, quand ça ne veut pas, quand ça ne file pas, je tends le bras derrière moi, vers la gauche, vers ces deux étagères où il y a tes livres, à côté de ceux de Walter Benjamin. En cas de panne ou de déprime, sans regarder, j'en prends un. Je te confesse que je triche un peu. Parfois je le prends au hasard, mais le plus souvent, en tâtonnant sans regarder, me fiant au format et au glacé de la couverture que ma main connaît fort bien, je ramène à moi tes *Cybermigrances*. Un signet est là, infiniment fidèle, au garde-à-toi, toujours prêt, il signale la page 142. C'est là que commence le voyage d'une flâneuse d'un nouveau genre, une flâneuse qui a de la suite dans les idées, car elle prend « L'autobus 91. Montparnasse-Bastille, Paris ». Le trajet de ce bus commence près de chez toi, rue du Commandant Mouchotte, à côté de la gare Montparnasse. Il épouse le chemin des grands cortèges militants de jadis et de naguère, avec remontée finale vers le 17^e arrêt : Terminus. La Bastille. S'il y en a une qui sait que cette dernière est toujours à prendre et à reprendre, c'est toi. À chaque arrêt, un petit texte branche l'espace sur l'histoire, laquelle défile, émietée en traces de toutes sortes : noms d'arrêts de bus (Place du 18 juin 1940, Saint-Marcel Jeanne d'Arc, Ledru-Rollin), odonymes, affiches, bâtisses célèbres, monuments classés, bouts de vieilles chansons volées au temps. Urbaine congénitale, la flâneuse recueille les signes et les estampilles historiques déposés dans et sur la ville. Elle entretient une relation très personnelle, tour à tour intime, espiègle ou sérieuse, avec ce matériau, tant et si bien qu'elle dégage l'histoire de ses contraintes savantes et la délie de ses illusives promesses. Par exemple, elle descend du bus pour prendre le 91 suivant, car la tente le besoin « *irrésistible* » non de commémorer une victoire – ta critique des rituels de « *commémoration* » est radicale –, mais d'aller siroter un « *p'tit noir* » au café Le Soleil d'Austerlitz. C'est dans ce jeu complexe d'interférences, d'interventions sur ce déjà-là de la ville-texte, que se bâtit ce que tu appelles une « *mémoire culturelle* » et que s'élabore une subjectivité qui se constitue dans la diversité même des courants mémoriels qui la traversent, lesquels la remettent sans trêve en cause et en jeu. Le mouvement du bus est ainsi la métonymie d'un temps historique implexe qui n'a rien d'une suite de dates, d'une route bien droite, d'une ressaisie positiviste, rien d'un schème. L'assomption du sujet passe par des observations concrètes, par des distanciations joueuses et par un décalage final éblouissant. La flâneuse égrène des sensations immédiates, des *choses vues* à la Victor Hugo, des reconnaissances de lieux familiers, des retours sur image, des rappels tour à tour gazés ou précis de rencontres. Elle les mélange avec des souvenirs

La maison Robin
ne fait pas dans la
nostalgie. Son rythme
très étudié archive
une énergie de tous
les diables, dont le
rappel suffit à exiger
de prendre acte et
de recommencer
autrement.

1 – Groupe des « Francs-tireurs
et partisans – Main d'œuvre
immigrée », dirigé par Missak
Manouchian.

résurgents dont la demi-veille créée par le ronronnement, la lenteur et le mouvement répété du bus favorise le retour. Souvenir d'un jour précis à la librairie *Chez Tschann*, souvenir d'enfance (un vieux manège), de bistrotts (*Le Saint-Malo*, *Le Canon*), de films (*À bout de souffle* tourné rue Campagne-Première), de séances d'analyse qui avaient lieu tout près, de promenades (ton affection pour le verbe « déambuler »), de musiques (un orgue de barbarie), d'épisodes de la résistance juive (Dobra, militante de la M.O.I.¹), de commerces (un bureau de tabac là, autrefois), d'un mauvais soir de cuite à la vodka (lavage d'estomac à *La Pitié*). Le ton en tout cela est d'abord celui d'une insolite bienveillance lucide, accordée à cette ville qui te regarde et qui ne te connaîtrait plus si tu ne la tirais toi-même de ses oublis. Puis, il change au dernier arrêt, au dernier fragment, de même que la typographie. Voici que la littérature dégorge de l'histoire à sa façon, qu'elle la déplace, la dérive, la *déglangue*, comme tu aimais à dire. Le texte – c'en est tout un – soudain pavoise. Il ramasse à la volée des « *bribes, des fragments de conversations, de meetings, de réunions* » en sorte de faire sonner, résonner, trembler la « *rumeur [...] des grandes manifestations, des mots d'ordre, des chansons, [...], des banderoles* ». Cette rumeur, la flâneuse la connaît *du* – et non seulement *par* – cœur. Le ton se déporte dès lors vers la déclamation, vers le récitatif, puisque la coupe des slogans de revendication et la multiplicité bruyante des voix composent un chant collectif qui, s'il n'a jamais eu lieu comme tel, ressaisit pourtant bel et bien trente ou quarante ans d'histoire. Je ne puis citer ici ces trois pages enlevées, transcrites en petits caractères de manière à donner à comprendre qu'offert « *[s]ans ordre, ni logique, ni chronologique* », cet oratorio profane où les tessitures voisées ont remplacé l'orchestre loge dans un coin de nos mémoires un souvenir actif des grandes espérances, un souvenir « *tel qu'il brille à l'instant d'un péril* » (Benjamin). En voici un bref extrait : « *Avanti popolo alla riscosa, baniera rosa, baniera rosa. Avanti popolo alla riscosa, baniera rosa, triompherà. [...] Nos quarante heures. État-Patrons, même combat. L'État comprime et la loi triche. Debout les damnés de la terre. Il n'est pas de sauveur suprême. Vive le FLN. Libérez nos camarades. Barre – Barre – Baratin. Dix ans c'est assez. Il flotte. Il flotte, il bouge, c'est le drapeau des ouvriers. Étudiants, travailleurs, solidaires. [...] À bas la calotte. À bas la censure. Le pouvoir est dans la rue. [...] Ma blonde, entends-tu dans la plaine siffler les fabriques et les trains ? [etc.] [sic]* » J'invite tout un chacun à lire à voix haute cet hymne qui vire vite au blues, car je ne connais rien de mieux pour repartir en guerre. Ce blues, s'il porte au front la ride des *il était autrefois*, n'a rien de triste. La maison Robin ne fait pas dans la nostalgie. Son rythme très étudié archive une énergie de tous les diables, dont le rappel suffit à exiger de prendre acte et de recommencer autrement. L'excipit est clair et se donne en deux temps. Prendre acte ? Voici : « *Terminus. Tout le monde descend* », à la fois du bus et d'un moment des luttes sociales branché sur le grand récit marxiste et dominé par l'espérance révolutionnaire. Recommencer autrement ? Oui, changer de terrain, mais en gardant l'idéal de justice et la vigueur critique qui animaient l'autrefois, mais en n'omettant pas de ne pas oublier, c'est ce que dit exactement cette dernière phrase : « *À propos, ne pas oublier de prendre des places à l'Opéra pour La flûte enchantée.* » Cette œuvre est en effet pleine d'... à *propos*. Son écriture dite « fuguée », sa polyphonie et, surtout, la révolution dont elle parle – le chaos initial est transformé en règne de la sagesse et de la beauté – déposent en douce de petites résonances du chant final de « L'autobus 91 » dans l'opéra de Mozart.

Cette nouvelle vaut signature, car elle condense ta façon de lire le monde tel qu'il allait, tel qu'il va et même, quelquefois, tel qu'il ira (je songe par exemple à ton livre sur *Le mal de Paris* réclamant et anticipant le projet d'un « Grand Paris » dont on voit aujourd'hui les premières réalisations et décisions concrètes). Après des travaux où tu mets en pratique l'approche positive héritée de ta formation d'historienne (*La société française en 1789. Semur-en-Auxois*), tu élabores ta manière au beau milieu de ce qui a été souvent appelé « *l'effervescence théorique des années* [soixante et] *soixante-dix* ». Les sciences humaines se présentent alors comme un ensemble de disciplines nettement séparées, chacune traçant un sillon jalousement gardé. Ces frontières empêchent à tes yeux de rendre compte de la complexité des faits historiques ou sociaux examinés. Non seulement tu entends bien les ignorer et les traverser, ces frontières, mais tu observes en plus que les études qu'elles bornent comportent toutes des trous, des écarts, des chemins de traverse brièvement empruntés où se perçoivent du narratif, des reliefs d'imaginaire, du bougé, y compris dans les travaux les plus académiquement corsetés. Le conflit – parfois très violent – entre l'histoire et la linguistique domine alors tout l'espace critique. L'analyse que tu en donnes débouche sur ce double théorème : l'histoire se compromet quoi qu'elle en dise dans et avec la langue dont elle use, et la langue quoi qu'elle en ait est toujours déjà compromise dans et avec le moment historique qui l'abrite. L'analyse du discours est l'outil qui permet de traiter cette double compromission, mais tu comprends vite qu'elle risque elle aussi de connaître une manière de sclérose scolastique. C'est pourquoi tu invites à sa et à ta table la folle du logis, l'imagination, la littérature². Elle n'a jamais été absente de ta pensée et tient une grande place dans ton érudition colossale. Elle va bientôt squatter tes lectures de l'histoire, arrivant par la porte de la « mémoire culturelle » pour intégrer un domicile déjà occupé par la mémoire nationale, la mémoire savante et la mémoire collective, domicile auquel tu donnes le nom de « *roman mémoriel* » (1989). Deux cordes vont alors faire vibrer tes proses. La première est l'intégration du récit de vie, de la biographie, voire de l'autobiographie, tant dans tes propres fictions et essais historiques que dans l'étude d'œuvres d'écrivains thématissant les passés et les exils familiaux ou autres (Christa Wolf, Joseph Roth, Franz Kafka, Patrick Modiano). Entée sur le refus radical de tout repli sur soi, de tout monologisme, de toute régression vers l'originel (*Le deuil de l'origine*), de toute mystique collective et identitaire, la seconde est la mise en valeur de la diversité, du multiple, de l'hétérogène. La ville est par excellence leur terrain d'exercice, et tu écriras sur Paris, sur Montréal, sur Tokyo, New York, Londres, Buenos Aires, Los Angeles. Je ne te connais pas de texte vantant les joies de la vie rurale.

Plus tu avances, plus tu convoques les moyens de la littérature pour faire apparaître la pluralité intrinsèque de la vie sociale et la richesse des possibles que recèle telle ou telle conjoncture sociohistorique. Que ces derniers soient palpables ou présentement inaperçus, peu importe, l'écriture est là pour les rendre imaginables. Au nombre de ces moyens figure en bonne place l'énumération. Elle est du voyage dans « L'autobus 91 », elle abonde dans *La Québécoïte*, roman bakhtinien jouant de la multiplicité des voix, des lieux et des genres pour capter le plurilinguisme et la vitalité créatrice d'une ville, Montréal, à laquelle tu feras une grande déclaration d'amour à la fin de *Nous autres, les autres*, un essai polémique duquel tu espérais par ailleurs

2 – Et d'autres arts, y compris le cinéma, le cas échéant.

3 – Il y a ici une dette reconnue envers Georges Perec (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*) et il y aura plus tard un petit regret, celui de ne pas avoir écrit *Les années*, texte que publie Annie Ernaux en 2010.

que naîtrait un débat collectif. Si la pratique de l'énumération vise l'épuisement d'un état d'urbanité donné³, d'autres leviers scripturaux caractérisent toujours ta «*mise en texte*» (Duchet). Insertion de paradoxes et d'images pour combler les lézards et les ornières laissées en creux par les proses savantes, citation de concepts aussitôt déviés en dehors de leur extensibilité coutumière, pêche de séquences intertextuelles, interdiscursives, intermédiaires pratiquée sur la vaste mer de ton érudition, dissociation ou multiplication du sujet d'énonciation, retours autotéliques soudainement dévoyés par un saut dans la vie extérieure la plus concrète, saillies ironiques, calembours, ruptures rythmiques, etc. Un véritable atelier d'écriture à ciel ouvert.

Le nom de Duchet m'amène, pour clore, à la sociocritique. Tu avais été ravie de figurer parmi les quatre grands critiques (Marc Angenot, André Belleau, Gilles Marcotte et toi) que je réunis sous le nom de l'« École de Montréal ». De cette École procéda le Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST). Tu en as été la marraine. C'est toi qui en prononças la « Conférence inaugurale », devant une salle comble, le 28 août 2008, avec pour titre : « Écrire la mégapole aujourd'hui ». C'est toi, et ce ne pouvait être que toi, tant il y avait dans tes écrits d'attention pour les altérités constitutives des textes littéraires (mais aussi des œuvres cinématographiques ou des organisations urbaines), tant tu attachais d'importance aux inventions, audaces, folies dont la littérature fait bombance, tant tu prêtais à la fiction la mission de donner à connaître ce que les savoirs positifs omettaient de prendre en compte, ayant des tas de données à fouetter, là où il aurait fallu tenir compte de la complexité des êtres et de leurs trajectoires sur cette terre. De cela, et de bien d'autres choses, nous avons parlé mille fois dans des conférences, des séminaires, des colloques, dans des échanges de courriels, mais aussi, mais surtout au cours de nombreux déjeuners (à Paris) et dîners (à Montréal). Nous y parlions de nos lectures du moment, de projets en cours, de publications à venir, de Catherine, notre prodigieuse amie commune, et de son dernier roman, du vieux film américain des années trente et de la dernière mise en scène de Mnouchkine où tu allais te précipiter, du cynisme obscène de Macron, de la polysémie du secret dans le dernier Modiano, sans négliger de rire follement, par exemple à la suite d'une comparaison sciemment oiseuse entre le temps perdu/retrouvé de Proust et la technique du contre-la-montre chez Jacques Anquetil. Aucune de ces rencontres n'a été banale, jamais. Pour un bon nombre de jeunes et moins jeunes chercheurs ou créateurs, tu as été, tu es et tu resteras une formidable inspiratrice. Pour tes amis et tes amies, qui sont parfois les mêmes, tu as été, tu es et tu resteras une femme libre, intelligente, joyeuse, combative, aussi gourmande de la chose intellectuelle que de la vie. Sur ces mots, je vais tendre le bras derrière moi, vers la gauche, vers ces deux étagères où il y a tes livres, à côté de ceux de Walter Benjamin...

À toi, Pierre.

PAYSAGES MOUVANTS

1. MES LOINTAINS

J'ai grandi dans un arrondissement de Paris qui jouxte celui où je vis aujourd'hui. Il me suffit de quelques stations de métro, d'une grande demi-heure de marche à pied, pour retrouver les rues de mon enfance. Je n'y vais jamais. Je ne pensais pas que cela se passerait ainsi. Je n'ai jamais imaginé continuer vivre à Paris. Jeune adulte, j'ai toujours cru que je partirais pour ne pas revenir. C'était mon désir, une sorte de vocation. L'expérience, aussi, de l'étranger, qui m'avait affranchie des peurs interminables et qui m'avait donné le goût de vivre dans une langue qui n'est pas la mienne.

Sans doute avais-je aussi, dès l'enfance, la conscience de porter en moi d'autres paysages que celui des rues de mon quartier. Il y avait la mer chaude et sereine, avec au fond les oursins que mon père cueillait à mains nues lorsqu'il explorait, en apnée, les roches côtières de son pays natal où il disait toujours vouloir revenir, mais qu'il ne revit pas après l'avoir quitté. Il y avait, plus loin encore, les origines confuses de mes ancêtres : Juifs italiens ou portugais chassés durant l'Inquisition, à moins qu'il ne se soit agi de Berbères convertis par quelque reine guerrière il y a des siècles et des siècles. Nous ne le saurions jamais et cela m'était égal, il me suffisait d'avoir entendu parler d'une reine pour m'imaginer, princesse, parcourir un désert dont je ne connaissais même pas le nom.

On aurait pu croire que la famille bretonne de ma mère aurait offert moins de prise aux vastes contrées du rêve, mais elle avait hérité de légendes, elle aussi, et de brumes, d'une lande habitée par les morts et par des êtres dont on ne savait s'ils étaient bons ou malveillants. Elle me racontait aussi que ses pommettes hautes, ses yeux légèrement bridés, étaient la rémanence d'une lointaine ascendance mongole. « Gengis Khan », me disait-elle, « a envahi l'Europe et, arrivé sur la pointe bretonne, ne pouvant aller plus loin, il s'est arrêté là ». Sans doute pensais-je vaguement qu'un beau jour, je referais la route dans le sens inverse, partant du Finistère pour rejoindre la Mongolie au grand galop.

Je ne suis jamais allée si loin, et je suis toujours revenue, mais ces lointains, ces steppes, ces mers tumultueuses ou lisses, ce sable brûlant et cette houle, ce Sud et cet Ouest désormais m'accompagnent, partout où j'écris.

1 — J'ai un jour demandé à un collègue historien de l'Université de Bretagne occidentale s'il connaissait cette histoire, et si elle avait quelque fondement. Il m'a répondu qu'on a longtemps cherché la cause des hautes pommettes des Bigoudens, mais qu'aucune trace de Gengis Khan n'est avérée dans la région. Non pas que j'y aie vraiment cru un jour, mais j'ai jamais cette histoire de hordes redoutables qui, arrivées en Bretagne, descendaient de leurs montures, déposaient leurs armes, fondaient une famille et, sans doute, cultivaient l'oignon ou la pomme de terre, pour voir ensuite leurs enfants happés par la mer, devenir pêcheurs ou aventuriers.

2. BAINNADE INTERDITE

Écrire un texte qui sera lu de l'autre côté de la mer. Celle que mes ascendants mongols ne pouvaient pas franchir. L'écrire depuis un petit village sous la neige, région de montagnes et de lacs, vert et bleu l'été, toutes nuances de blanc l'hiver – naturellement les autres saisons existent, mais je ne connais pas leurs couleurs.

C'est aussi une région d'installations hydrauliques, de vallées que leurs habitants ont dû quitter pour laisser place à des lacs artificiels, de villages entiers vidés puis détruits, qui n'existent plus que dans la mémoire des quelques vieux Savoyards qui ont connu l'époque d'avant le barrage, et savent encore le nom des villages et le visage de ceux qui y vivaient. J'imagine parfois, lorsque nous faisons le tour de ces lacs immenses où la baignade est naturellement interdite, que les villages sont encore au fond, et leurs habitants avec, poursuivant sous l'eau leur vie de tous les jours. En réalité, j'ignore ce que sont devenues ces rues, ces chalets, tout ce qui fut construit puis de nouveau détruit, et les pierres et la charpente qui composaient ces murs. Il reste toujours quelque chose de ce dont il ne reste rien, les souvenirs se sédimentent, les matériaux sont déplacés, la poutre que ces gens voyaient chaque nuit avant de s'endormir se retrouve dans cette autre maison, caressée chaque matin par l'enfant qui passe la porte, puis grandit, puis s'en va et laisse la maison derrière lui.

3. LA MONTAGNE DU DIABLE

Hanns Zischler, dans l'ouvrage qu'il consacre aux transformations de la ville de Berlin, raconte le destin singulier d'une forêt devenue montagne. Tout commence par les projets colossaux de l'administration nazie, qui projette d'édifier en bordure de la ville une faculté d'ingénierie militaire (*Wehrtechnische Fakultät*, ou WTF en abrégé) aux dimensions immodérées. La forêt est rasée, la construction commence, mais, faute de moyens, elle demeure inachevée à la fin de la guerre. Que faire de ce colosse, ruine déjà, avant d'avoir servi ? Nul ne compte terminer le travail, et détruire l'existant serait trop coûteux. Entre 1946 et 1951, poursuit Zischler, le terrain à l'abandon prend « l'aspect d'une tache honteuse ». Comme il est situé aux abords d'une décharge publique, il n'est pas rare que les riverains y déposent directement leurs ordures.

Par ailleurs, en cet immédiat après-guerre, Berlin n'est plus que gravats qu'il faut déblayer pour pouvoir reconstruire. On choisit donc, parmi d'autres, le site de la faculté avortée pour y empiler les débris et les restes de la ville bombardée.

La montagne se dresse, tas immense de ce qui fut détruit, « *la plus grande et la plus haute des onze élévations anthropogènes qui ont été formées au total après 1945 avec les ruines de Berlin* ». Peu à peu, une végétation éparse conquiert le terrain, qui par sa structure et sa composition s'avère difficile à renaturer. En 1970, on déposera les derniers gravats en haut de la montagne. Elle est depuis un site mémoriel « *sans nom* », monument invisible à la destruction de la ville, lieu de promenade où pourtant affleurent, parmi la flore rudérale méticuleusement documentée par Zischler, des fragments de matière issus des anciens immeubles berlinois, petit mobilier et matériaux de construction mêlés indifféremment. « *Il suffit de gratter la fourrure du molosse...* »

4. UN RÉCIT

Lorsque le lieu est composé de strates qui se recouvrent mutuellement pour n'offrir au regard distrait qu'une surface lisse, aisément identifiable – un monticule, une hauteur –, un récit, une histoire peuvent retourner à la strate la plus profonde, la plus ancienne, donc, et peu à peu révéler ce que le temps, au gré de décisions humaines versatiles, a enseveli. Retourner à la strate la plus profonde pour déployer, comme on déplie une nappe, une carte, l'histoire d'un lieu dans sa continuité. Zischler, lui, ajoute à son récit des illustrations sous forme de montage, qui donnent à voir les temporalités multiples du Teufelsberg : à une photographie en noir et blanc du site enneigé, image peu lisible – parce qu'un peu floue – qui donne à voir une montagne en terrassements, il accole les planches gracieuses d'un dictionnaire botanique, qui recensent les arbustes, buissons et fleurs venus peupler l'entassement de débris.

Écrire un lieu, en faire le récit, supposerait une sorte de vue en coupe, qui ne perçoive pas ce lieu dans sa présence actuelle, évidente, mais en décompose les différents éléments, et qui tente d'appréhender ses existences successives, quand bien même elles sembleraient inconciliables.

5. DES NOUVELLES DE FRESHKILLS

Je reçois le message d'une amie qui collectionne les lichens. Elle me fait suivre le mot d'une connaissance, et l'article joint à ce mot. Il s'agit d'une étude publiée en 2016, qui comptabilise, pour la toute première fois, les différentes espèces de lichens présentes dans le parc de Freshkills, ancienne décharge en cours de réhabilitation, dans l'État de New York. En 2016, dans les parties du parc où la transition était achevée, on pouvait ainsi dénombrer pas moins de 17 lichens différents. Parmi les arbres mentionnés par l'article, hôtes privilégiés de ces lichens, je remarque le robinier, qui figure également parmi les planches botaniques du livre de Zischler.

J'ai visité le parc de Freshkills à l'été 2015, puis lui ai consacré un livre, qui retrace l'histoire du site : la présence de la tribu Lenape, avérée depuis l'an mille, l'arrivée des colons hollandais, qui rebaptisent les lieux et émaillent le territoire de noms en « *Kills* » (qui, en néerlandais, signifie « source », mais fait résonner en anglais le mot « massacre »). La vie rurale du ^{xix}e et du début du ^{xx}e siècle, puis l'implantation de la décharge, en 1948, pour trois ans initialement.

Elle ne sera définitivement fermée qu'en 2001.

C'est une histoire de ravages et de destruction.

Je ne peux pas m'empêcher de penser ici : c'est *notre* histoire, même si j'éprouve de la difficulté à dire, précisément, ce que recouvre ce « nous ».

J'aurai passé une seule journée à Freshkills, mais le lieu m'a accompagnée durant plusieurs années de recherches et d'écriture.

Du temps de la décharge, la flore du site, jadis riche et singulière, propre au fragile biotope des marches salines, était composée d'une unique espèce invasive : les phragmites. Et aujourd'hui : 17 espèces de lichens, donc, dont certaines observées pour la première fois à New York. Soutenue par une puissante ingénierie humaine, il y a là une force à l'œuvre, qui vient démentir tout scepticisme, toute incrédulité. Je me demandais, en 2015, « [u]ne décharge transformée en parc, est-ce encore une décharge » ? Et plus le temps passe, plus, naturellement, la question perd de son sens : une fois la transition achevée, toute dissonance cognitive sera balayée,

la décharge sera un parc, un immense parc verdoyant, refuge d'oiseaux sauvages que les ornithologues, amateurs ou professionnels, pourront venir admirer, hôte d'une flore variée dont l'étude pourra être poursuivie par les spécialistes d'écologie urbaine.

6. CE QUI DU SOL REMONTE

En visite chez des amis près de Verdun, dans l'est de la France, j'entends dire, pour la première fois, que tout ce qui est présent, enterré dans le sol, remonte. Eux-mêmes ont vu un jour affleurer dans leur jardin les os d'un cheval mort. Il y a, à côté de chez eux, un petit cimetière militaire, cimetière de croix blanches alignées, qui portent les noms des soldats disparus de la Grande Guerre. Et toute la région : un champ d'os enfouis, que la terre, lentement, finira par rendre.

Sur le Teufelsberg, nous dit Hanns Zischler, il suffit de se pencher et de gratter un peu le sol pour qu'apparaissent les débris des immeubles de la ville bombardée durant la Seconde Guerre mondiale. Lui, ces débris, il les ramasse. Il les emporte chez lui et les nettoie. Puis, un à un en plan serré, sur un fond blanc, noir ou grisé, comme des pierres précieuses, ils les photographie. En double page dans son livre s'exposent, comme dans un catalogue de minéralogie, ces morceaux aux formes irrégulières. On reconnaît un bout de carrelage tacheté, l'ocre de la terre cuite, des porcelaines dont on distingue encore les motifs : silhouette interrompue d'un matelot en habit bleu ici, et là, roses délicates.

Ce qui, dans cette double page, suscite l'émotion, c'est pourtant moins les fragments eux-mêmes, vestiges d'un monde détruit, que le geste de l'artiste, son attention précise, sa sollicitude envers la matière de ce passé : se pencher, collecter, nettoyer, puis fixer, par l'image photographique, ces débris qui n'en sont plus, dans une apparence que plus rien ne pourra corrompre. La mise en scène de ces fragments comme pierres précieuses appelle aussi la question intrinsèquement liée aux déchets : qu'est-ce qui a de la valeur, à nos yeux ? Qu'est-ce qui n'en a plus ?

L'enfant, lui aussi, proche du sol, se penche, attrape une plume, un caillou, un bâton, et insiste soudain pour le ramener à la maison, ce trésor tout frais acquis. L'enfance comme âge des trésors sans prix.

7. LA PERTE ET LA PROMESSE

En Allemagne de l'Est, c'est de la cendre même que l'écrivain Wolfgang Hilbig entreprend de faire le récit. Ses narrateurs demeurent, non pas auprès des objets de peu de valeur, des reliquats encore présentables, mais des déchets, littéralement. La cendre, c'est le nom qu'il donne à la décharge dans son récit emblématique, *Connaissance des arbres*. Mais c'est aussi l'air vicié qui s'échappe des cheminées d'usine, c'est la matière pulvérisée d'un passé que l'histoire officielle refoule, et pour lequel, dans le langage falsifié de la dictature, plus aucun mot n'est disponible. Seuls les travailleurs du déchet, nous dit Hilbig dans ce même récit, ont encore accès aux histoires du temps jadis, à ces « *histoires illégales* », reléguées en périphérie des villes et des consciences, histoires récalcitrantes qui, à l'instar de la matière déchue, ne disparaissent jamais complètement.

Sa région, la Thuringe, est aussi l'une de celles qui furent le plus marquées par l'exploitation minière. De nos jours encore, l'extraction de la lignite dévore en Allemagne villages et forêts. Ce sont des vides immenses qui trouent le paysage.

Lorsque le village a disparu et fait place à la mine, lorsque la mine cesse d'être exploitée car on a épuisé de la terre tout le charbon qu'elle recelait, reste une béance, remblayée de terre instable et infertile. En Thuringe comme en Saxe et dans le Brandebourg, ces trous parfois se métamorphosent, eux aussi, non pas en jardins, mais en lacs.

Certains d'entre eux sont déjà là, et on peut venir s'y baigner, en été, longer les lacs, l'un après l'autre, sur des pistes cyclables, les traverser en canoë. Une telle transformation demande du temps, de la maîtrise et de la prudence. La promesse qu'elle recèle est celle d'une région réhabilitée, après les dommages industriels, et tournée vers un tourisme vert et l'implantation de pôles de haute technologie.

À la périphérie de Cottbus, petite ville du Brandebourg, ceux qui ont vu leur village englouti à la fin des années 1990, pour une exploitation minière qui aura duré à peine 20 ans, sont encore dans l'attente de cette transformation.

J'essaie de concevoir la patience et l'espoir qu'une telle attente exige, et combien il doit être difficile de ne pas céder à l'amertume. Je songe que celui qui se penche, ici, ne trouve plus rien à saisir : la terre est infertile, elle ressemble, de loin, à une plaine sèche, à un désert miniature où ne s'accrochent que quelques plantes robustes, épineuses, qui ne connaissent pas la soif.

Ainsi vient la dernière image : un poing clos d'où ruisselle une terre sableuse, une main ouverte tendue dans l'eau du lac à venir, un mirage, au cœur du désert, qui pourtant, un jour, prendra vie.

Arêches, décembre 2020 – Paris, février 2021

HERVÉ GUIBERT, LE PLUS QUE VIF

« [T]rente ans après sa mort, Hervé Guibert est encore vivant », avance d'emblée Arnaud Genon dans ce dossier. Bien avant cette année de commémoration, les publications, les expositions et les événements en tout genre qui lui ont été consacrés se sont en effet multipliés en France comme ailleurs, particulièrement au cours de la dernière décennie. Deviner les raisons de la pérennité d'une œuvre, au-delà de certaines idées auxquelles nous avons été habitués, est toujours sans doute un peu périlleux. Mais n'est-ce pas une contingence¹, la rencontre d'un talent singulier à une époque donnée, qui explique, ne serait-ce qu'en partie, la postérité de Guibert ? Il y aurait chez lui ce que l'on pourrait appeler un destin, que Marie Darrieussecq nomme ici avec justesse et qui, à n'en pas douter, a marqué la lecture qu'on a pu en faire : « *Le paradoxe de Guibert, ce très jeune mort, c'est qu'il était formidablement vivant. C'est sa vitalité, peut-être, qui me le rendait si proche, et c'est peut-être grâce à elle, et à cette urgence contre la mort, que ses livres restent si forts aujourd'hui. La littérature, m'a-t-il appris, c'est l'ici et maintenant.* » S'il est déjà connu et célébré par ses pairs dès la parution de ses premiers écrits, c'est à partir d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* que Guibert connaît la notoriété. Comme on le sait, l'annonce du sida a, d'une part, accéléré le rythme de son travail devenu effréné face à la mort inéluctable – sept livres écrits en quatre ans depuis ce roman du sida. D'autre part, cette annonce a également insufflé à l'écriture la « force » qui exsude de ses derniers livres et qui nous le rend, encore aujourd'hui, extraordinairement vivant : en décrivant un corps malade et un avenir d'ores et déjà condamné, un destin au bord du gouffre, il se sera tenu au plus près de la vie. C'est en ce sens que Guibert, ce plus que vif, semble encore nous hanter. En font foi plusieurs des textes recueillis dans ce dossier où se dessinent diverses filiations et où Guibert, sans doute par la force de cette proximité d'avec la mort, est devenu une figure d'identification multiple, intériorisée ou idéalisée. Figure paternelle, frère d'écriture, écrivain par excellence, fantôme chéri, il n'en finit pas de séduire diversement en ces pages.

1 – Je pense ici à une certaine lecture du génie de Marcel Proust qu'a développée Hélène Cixous dans son séminaire, et à laquelle revient Jacques Derrida dans *Genèses, généalogies, genre et le génie* (2003) pour dire la contingence de l'événement et son inconditionnalité absolue : « *Il y va dans toutes les histoires de génie d'un aléa inéluctable, d'un coup de destin, d'une marque de contingence qui fait de chaque cas un cas.* »



P-19

Hervé Guibert
AUTOPORTRAIT RUE DU MOULIN VERT
1981

Tirage gélatino-argentique
© Christine Guibert / Collection MEP, Paris

ÉCRITURE DE L'OBSCÈNE

Il est pourtant un Guibert autrement plus obscur, méconnu de plusieurs, qui inquiète l'écriture amie et l'image envoûtante que l'on garde en mémoire. Très peu de commentaires, en effet, dans le corpus considérable qui lui est consacré, sur les violences et les perversions déployées à partir de *La mort propagande*, premier ouvrage publié à l'âge de 22 ans². Dans les romans comme dans le journal posthume, les scènes pédophiles, qui ont énormément gêné le jeune lecteur que j'ai été qui ne savait qu'en faire, la violence sexuelle et les sévices corporels forment un puissant moteur de la cruauté – une barbarie, dirait Guibert – qui pousse parfois le texte en ses plus extrêmes retranchements. Dans *Vous m'avez fait former des fantômes*, roman touffu aux accents sadiens et au style souvent sibyllin, une bande d'hommes sans foi ni loi kidnappent des garçons en bas âge pour ensuite les torturer et les entraîner au combat. Pornographie, violence et jeux cruels se côtoient dans cet univers fabulé où l'enfant est l'objet de toutes les monstruosité.

Que signifie cette cruauté, bien loin de la méchanceté et de la mesquinerie qui, chez Guibert, sont souvent une façon de mettre à l'épreuve l'amour que lui portent les siens ? À quoi peut-on attribuer le peu d'intérêt accordé à ce versant obscène de l'œuvre, comme en témoignent d'ailleurs les contributions à ce dossier ? Serait-ce par pudeur, par gêne, que la critique esquivait certains livres par ailleurs moins lus depuis les dernières années ? Des textes tels que *Les lubies d'Arthur* et *Vous m'avez fait former des fantômes* sont-ils tenus à l'écart parce que leur lecture pourrait écorcher la mémoire du cher ange aux cheveux bouclés et à la moue boudeuse ? Ou serait-ce encore une forme d'autocensure qui nous éloigne aujourd'hui de ces livres et de l'imaginaire obscène qu'ils déploient, alors que sévit un moralisme parfois exacerbé ? À la sortie d'*Hervé* au mois de janvier 2021, récit où Mathieu Lindon relate les deux années passées avec l'ami Guibert à la villa Médicis, et que recense Benjamin Gagnon Chainey en ces pages, François Bon s'emporte sur Twitter : « *Et l'éloge direct de la pédophilie dans les deux premiers livres de Guibert, il en parle ?* »

Oui, Lindon en dit quelques mots, sans doute pour dédouaner son ami : « *La pédophilie souffrait à l'époque d'une réprobation moindre qu'aujourd'hui et, tout en n'étant par chance pas amateurs, ça nous amusait d'entretenir l'équivoque. Hervé la prolongea avec Voyage avec deux enfants, titre dont je me moquais en raison de l'exagération de l'enfance, vu que, si les protagonistes n'étaient pas tout bonnement en*

âge de voter, c'était d'un chouïa. Quoi qu'il en soit, l'enfance ou l'adolescence cessa d'être le thème principal puisque, comme ses lecteurs savent, l'un des enfants était Vincent dont Hervé devint fou, avec des infortunes diverses. » Il y aurait évidemment beaucoup à dire sur la rhétorique que met en place Lindon pour substituer la pédérastie à la pédophilie. On pourrait aussi longuement analyser l'« amusement » que procure le traitement de la pédophilie, ce « thème à la mode » présent dans les œuvres de Guibert et de Lindon, comme dans bien des fictions des années 1980.

Entendons-nous : Guibert n'est pas Matzneff. Et imaginer la pédophilie pour tromper son monde ou être de son temps, voilà qui, à défaut de ne pas être l'entreprise la plus louable, n'est pas un crime, loin s'en faut. Ce que souligne l'interpellation de François Bon, c'est à mon sens une certaine incapacité, celle de concevoir la littérature autrement qu'à travers le prisme d'une représentation du monde qui, par extension, serait acceptable. À bien des égards, la pédophilie – de manière générale, on pourrait en dire tout autant de l'imaginaire obscène que développe l'auteur – demeure un point aveugle chez les lectrices et les lecteurs de Guibert. Je me demande si cet impensé ne cachait pas un désir inconscient, celui de ne pas « entacher » une écriture et un homme qui a séduit plusieurs d'entre nous, dont nous avons été très vite amoureux.

2 – Je tiens à saluer Louis-Daniel Godin, rare lecteur qui se soit attardé, dans plusieurs de ses travaux, à la représentation riche et complexe du désir de l'enfance et de l'enfant chez Guibert.

3 – Ce fantasme répond sans doute à un manque, ou encore à une frustration, lié au désir d'enfantement. Dans son journal, Guibert s'identifie au bananier qu'il possède et qui, tout comme lui, ne porte pas fruit. Il s' imagine également anéantir une possible progéniture de Thierry, son amant bisexuel : « *En le buvant à la souche, dévorer la progéniture de T. (être l'ogre anticipé)* ». Cette question riche et complexe mériterait, à elle seule, un long travail d'analyse.

4 – Claire Legendre, « Le seul personnage », dans *Hervé Guibert (1955-1991), La revue littéraire*, n° 51, décembre 2011, p. 25.

5 – Je souligne.

LA DEMANDE D'AMOUR

Cet amour, Guibert l'appelle de ses vœux dans un passage désormais célèbre de son journal, cité par Arnaud Genon et Katrie Chagnon dans ce numéro, où il s'imagine « *un fantasme d'insémination, d'enfantement : mettre vingt ans après sa mort, un siècle après sa mort, un fantasme d'écriture dans un corps étranger* ». Ce corps dont il est « *par avance amoureux* » et qui porterait son œuvre, Guibert entreprend ainsi de le séduire en infléchissant une lecture à venir qu'il conçoit comme le lieu du désir, scène d'union charnelle et de procréation projetée³. Il s'avère tout de même que l'opération fantasmée semble avoir agi comme une incantation. Comme l'explique Claire Legendre dans un dossier de *La revue littéraire* paru il y a dix ans : « [...] *les lecteurs de Guibert ont été, sont encore amoureux de lui éperdument. Je crois – je suis sûre – que c'était le but. Une écriture qui s'assume comme un appel au désir, à l'amour, sans honte de vouloir susciter cela chez le lecteur. Ni commisération ni distance ni docte respect. Car tout cela ne sert à rien*⁴ ». Ce désir de proximité qu'appelle l'écriture de Guibert se fait encore sentir dans le discours tenu sur l'écrivain en ces pages. À propos de l'enseignement de Catherine Mavrikakis, grande lectrice de Guibert, Chloé Savoie-Bernard confie : « [i]l n'arrive pas tous les jours de tomber amoureux d'un écrivain. Guibert, Catherine nous l'a assurément transmis. Il s'était infiltré en nous. Il fait partie des saints qui sont toujours avec moi ». C'est donc une image de l'introjection, image hautement eucharistique, qui fait écho au désir d'union dont il a été question précédemment, qui se révèle ici pour dire un certain rapport à l'écrivain.

À quelles lectures de Guibert nous conviera-t-on dans les prochaines années, les prochaines décennies ? Assistera-t-on un jour à une profanation de l'homme et de son œuvre, au sens où l'entend Giorgio Agamben, c'est-à-dire à la « restitution d'un usage commun », désacralisé, que l'on pourrait en faire ? Dans ce dossier, c'est un legs souvent pétri de désirs plus ou moins conscients pour le corps et le corpus de l'écrivain qui nous est donné à lire. À la fois sanctifié et cannibalisé, placé sur un piédestal et dévoré, Guibert demeure, à bien des égards, un objet de tous les fantasmes. Au-delà de cette lecture « fascinée » de l'écrivain, une part de son héritage résiderait dans la transmission même de ce fantasme d'écriture. Pensons au fantasme photographique et scriptural de Moyra Davey (partiellement transmis à son fils) ; à la tâche dont Chloé Savoie-Bernard hérite de Catherine Mavrikakis (« *J'ai bien appris mon rôle : comme Catherine l'avait fait avec moi, avec nous, je tente d'inoculer*⁵ *Hervé à mes élèves* », écrit-elle) ; au récit déployé par Kate Zambreno où l'écriture, souvent analogique, parfois mimétique, est à la remorque de son admiration pour l'auteur d'« *l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* ». Ces pratiques littéraires et artistiques nous engageant ainsi à concevoir ce que l'on pourrait appeler une « généalogie fantasmatique ». En cela, Hervé Guibert a été – et demeure – celui qui sème un désir de littérature.

LA SARABANDE DES HÉRITIERS

On aurait pu croire que l'œuvre d'Hervé Guibert, réduite par certains à ses derniers textes qui l'avaient rendu célèbre, ne saurait se faire entendre d'outre-tombe, enterrée avec la voix et la beauté du visage de celui qui la portait. On aurait pu aussi penser qu'il serait difficile pour ses premiers textes, ancrés dans le désir, la jouissance homosexuelle, dans la matière des corps, de traverser les murs que construisent les hérauts de la bien-pensance contemporaine. D'ailleurs, disons-le, Hervé Guibert a passé, après sa disparition le 27 décembre 1991, une dizaine d'années dans le purgatoire que la critique et le monde littéraire réservent à ceux qui ont connu la gloire trop tôt et trop vite. Cependant, trente ans après sa mort, Hervé Guibert est encore vivant. Cela tient à la puissance de son écriture qui a su tout dire de son auteur, à la beauté et la simplicité d'un style qui a véhiculé la barbarie et la délicatesse¹ d'un univers où cohabitent le vécu et la fantasmagorie. Et, très certainement, aux échos que son travail trouve encore aujourd'hui en chacun de nous.

LA DANSE DES ÉCRIVAINS FANTÔMES

Dans *L'homme au chapeau rouge*, alors qu'il dort dans la bibliothèque du peintre Yannis, le narrateur décrit l'impression qui est la sienne au milieu des livres qui l'entourent et constituent pour lui autant de « mondes fraternels » : « *Les écrivains morts faisaient la ronde autour de moi, une sarabande où ils m'entraînaient gentiment en me tirant par la main, le tourbillon de mes fantômes chéris : Tchekhov, Leskov, Babel, Boulgakov, Dostoïevski, Soseki, Tanizaki, Stifter, Goethe, Musil, Kafka, Ungar, Walser, Bernhard, Flaubert, Hamsun...* »

Hervé Guibert fait désormais partie de ces écrivains morts. Il est entré dans la danse, il côtoie tous les fantômes qui ont marqué son écriture. Mais il est aussi devenu un de ceux qui maintenant influencent et accompagnent une nouvelle génération d'écrivains qui a été marquée par ses livres. Ainsi, il réalise le fantasme d'assimilation *par* ses lecteurs, le fantasme d'insémination *de* ses lecteurs qu'il avait consigné dans son journal, *Le mausolée des amants* :

Ainsi moi-même (sans me comparer à Goethe ou à Kafka), mais en qualité d'écrivain, d'homme relativement dévoué à l'écriture, je pourrais imaginer que ce que j'ai pu faire de cette écriture, tant bien que mal, sera un jour assimilé par un autre corps favorable, qui l'apportera plus loin (je suis par avance amoureux de ce corps-là), il y aurait dans l'écriture un fantasme d'insémination, d'enfantement : mettre vingt ans après sa mort, un siècle après sa mort, un fantasme d'écriture dans un corps étranger.

L'écriture de l'auteur a été, dès son premier livre, *La mort propagande*, centrée sur le corps, sur ses sécrétions, sur les fluides qui le traversent. L'écriture qui en résultait était logiquement une écriture *du* corps, une écriture organique qui se déchargeait comme un liquide séminal, composant des « *partitions sur tissus de chair, de folie, de douleur* ». Qu'Hervé Guibert ait formulé ce fantasme d'insémination des années plus tard révèle la conscience aigüe qu'il avait du pouvoir effectif de l'écriture en général et, peut-être, de son écriture en particulier. Ayant lui-même écrit certains textes comme contaminé par la présence d'autres écrivains dans son style (pensons à *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, rédigé dans la découverte et sous l'influence de l'écrivain autrichien Thomas Bernhard), il ne pouvait en être ainsi que de sa propre écriture, fluide organique circulant dans les corps hôtes de ses lecteurs.

C'est probablement la réalisation de ce rêve érotico-littéraire, tout autant charnel qu'intellectuel, qui fait encore battre aujourd'hui le cœur des œuvres qu'il nous a laissées. Nombreux sont les écrivains qui se réclament de lui, de son écriture, nombreux sont ceux qui s'inscrivent dans son sillage parce qu'ils ont choisi de faire du « je » la matière de leurs textes, parce qu'ils explorent des espaces fantasmatiques, sexuels, parce qu'ils transgressent, irritent, démangent, dérangeant, parce que, dans son sillage, ils creusent leur propre sillon.

1 – « *J'ai l'impression d'avoir fait une œuvre barbare et délicate.* » Dans Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991, p. 113.

2 – La rubrique « *ils/elles parlent d'Hervé Guibert* », sur www.herveguibert.net,

3 – « *Je manque tellement de chair sur mes os, dans mon ventre puisque je ne mange plus de viande ni poisson depuis des mois, sur ma langue et sous mes doigts, dans mon cul et dans ma bouche ce vide que je n'ai plus envie de combler, que je deviendrais volontiers cannibale. Quand je vois le beau corps dénudé charnu d'un ouvrier sur un chantier, je n'aurais pas seulement envie de le lécher, mais de mordre, de bouffer, de croquer, de mastiquer, d'avalier. Je ne découperais pas à la mode japonaise un de ces ouvriers pour le tasser dans mon congélateur, je voudrais manger la chair crue et vibrante, chaude, douce et infecte.* » Dans Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991, p. 90.

LES FRÈRES ET SŒURS D'ÉCRITURE

Dans une rubrique du site sur Hervé Guibert que j'anime depuis une quinzaine d'années², j'invite des auteurs à expliquer la nature du lien qui les relie à son travail. Plus précisément, je leur demande s'ils ou elles le considèrent comme « un frère d'écriture », expression que j'emprunte à l'écrivain-photographe en relation à « Lettre à un frère d'écriture », texte écrit pour Eugène Savitzkaya. Nina Bouraoui, en 2006, m'avait ainsi répondu : « *Il est comme un père, puisqu'il y a cette idée de transmission. Lire H.G., c'est apprendre à écrire.* » Cependant, dans *Mes mauvaises pensées*, la narratrice en parlait comme de son « *amant de papier* ». Claire Legendre, en 2008, me disait le considérer comme « *un professeur de désir* » et ajoutait : « *Quand j'écris, il fait partie des spectres qui me toisent et qui m'encouragent, sur le plus haut rayon de ma bibliothèque.* » Était-ce une référence aux fantômes des écrivains morts dont parlait Hervé Guibert lui-même dans *L'homme au chapeau rouge*? Catherine Mavrikakis, qui a notamment écrit *Deuils cannibales et mélancoliques*, autofiction dans laquelle tous les personnages se prénomment Hervé, m'avait écrit, en 2011 : « *Alors oui, pour moi, il y a une fraternité d'écriture, la seule à laquelle je crois, qui dépasse toute possibilité de connaître l'auteur ou de copiner avec lui.* » Et son fantasme à elle, en écho (?) au fantasme d'insémination/assimilation guibertien, consistait à « *fondre les textes les uns dans les autres, à mêler les mots des écrivains, à créer une fusion folle et impossible* ». Mathieu Simonet, écrivain particulièrement marqué par *Fou de Vincent*, le considérait, en 2012, comme « *de la nourriture que je mange* » dans un désir de cannibalisme des plus guibertiens³ et, en même temps, mélangeant à son tour barbarie et délicatesse, comme « *une voix qui me réveille. Une voix lointaine* ». Enfin, Laurent Herrou employait quant à lui le terme de « contamination » de même qu'Hervé Guibert s'était senti envahi par « *la métastase bernhardienne* » à l'écriture de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Si, dans un élan de schizophrénie et d'immodestie honteuse, j'avais eu à me poser la question, j'aurais répondu que je ne considère Hervé Guibert ni comme un père (je suis « trop » âgé) ni comme un frère (je suis « trop » jeune). J'aurais déclaré qu'il est, tout simplement, « mon écrivain ». Non pas au sens qu'il m'appartient (de quelle prétention serais-je coupable !) mais du seul fait qu'il est celui qui a traversé et traverse encore ma vie de lecteur, de chercheur, d'enseignant, d'écrivain (c'est-à-dire « *d'homme relativement dévoué à l'écriture* »). Il est le seul que je vois – par l'intermédiaire de plusieurs

photos – lorsque je m’installe à ma table de travail. Il est celui que j’aurai dans ma vie le plus lu et relu, sans jamais me lasser. Il est celui à qui je reviens toujours. Il est celui qui, peut-être, alors que je pose ces mots, dessine son ombre sur le blanc de mon bureau. Il est, assumons-le, une folie. Hervé est, probablement, *ma folie*.

Alors, qu’ont en commun ces auteurs, ces héritiers, pour peu qu’ils se considèrent comme tels ? Leurs univers sont différents, leurs styles sont aussi totalement distincts. On les reconnaîtrait aisément. Peut-être qu’ils partagent avant tout l’idée que la littérature consiste d’abord à révéler quelque chose de soi, qu’elle se conçoit et s’éprouve comme une exploration de l’intime, une mise en je/u du sujet qui ne saurait se cacher derrière ses mots, derrière ses textes. Il ne s’agit pas seulement de parler de soi, mais de faire en sorte que les mots transpirent le « je », qu’ils suent le « moi », quel que soit le sujet abordé. Ils ont en commun de considérer que l’écriture est un danger, une mise en danger de celui qui pose les mots sur la feuille blanche. Pour eux, la littérature n’est pas une activité confortablement bourgeoise visant à rassurer le lecteur. Au contraire, pour reprendre les mots de Roland Barthes définissant le « texte de jouissance », elle « *déconforte* », elle met « *en état de perte* », elle fait « *vaciller* » ceux à qui elle s’adresse. Nous pourrions évoquer la détonation qu’avait provoqué *L’inceste* de Christine Angot, dont, ce n’est pas un hasard, l’incipit constituait une réécriture de la première page de *À l’ami qui ne m’a pas sauvé la vie*. Dans cette autofiction, l’autrice faisait entendre, dans le souffle de son écriture, ce que la société refusait d’écouter parce que cela touchait au plus intime de l’intime. J’en reviens souvent à cette magnifique phrase de Michel Leiris dans « De la littérature considérée comme une tauromachie », qui fait office de préface à *L’âge d’homme* : « *Mettre à nu certaines obsessions d’ordre sentimental ou sexuel, confesser publiquement certaines des déficiences ou des lâchetés qui lui font le plus honte, tel fut pour l’auteur le moyen – grossier sans doute, mais qu’il livre à d’autres en espérant le voir amender – d’introduire ne fût-ce que l’ombre d’une corne de taureau dans une œuvre littéraire.* » Les héritiers d’Hervé Guibert ont pour moi cela en commun : ils introduisent dans leur œuvre la corne du taureau. Ils ne passent rien sous silence : ni les peurs, ni le sexe, ni

le désir, ni le corps, ni la chair, ni la mort quand son ombre s’approche. Ils sont présents dans chacun de leurs textes, ils font corps avec leurs livres, chair avec leurs phrases, leur langue littéraire a quelque chose d’organique. Hervé Guibert résumait d’ailleurs lui-même ses livres à l’histoire d’un corps, de son corps :

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. J’ai eu l’impression par la force des choses d’être mon propre personnage, mais d’être aussi un corps mis en jeu dans des narrations, dans des situations, dans des rapports, j’ai aussi l’impression que c’est l’histoire d’un corps, effectivement d’un corps qui vieillit, d’un corps qui est malade, d’un corps qui est abîmé, d’un corps ceci, d’un corps cela, d’un corps qui renaît un peu, tu vois, d’un corps monstrueux aussi, d’un corps difforme, et j’ai l’impression que c’est l’histoire de ce corps⁴.

Le corps devient *corpus* littéraire. Les livres en retracent l’histoire. Ils viennent à se fondre l’un dans l’autre. « Mettre de soi » dans son écriture n’est plus alors une expression figurée, mais bien une conception éthique et esthétique que les héritiers de Guibert pourraient avoir de la littérature.

Avec les écrivains que je viens de citer, avec tous les autres que j’aurais pu ajouter, avec ceux que je ne connais pas mais qui auraient voulu nous rejoindre, avec tous ceux, anonymes, qui se sont mis à écrire en lisant ses livres, nous formons une autre ronde, non pas celle des « *écrivains morts* », mais celle composée de « *corps favorables* ». Pas celle des écrivains d’Hervé, mais celle qu’Hervé a eu la force de créer alors même qu’il n’est plus là. Nous sommes, diversement, des héritiers. Et nous dansons tous ensemble, à nos cadences respectives, maintenant qu’il a rejoint ses « *fantômes chéris* », une sarabande qui lui est dédiée.

4 – Hervé Guibert, « Pour répondre à quelques questions qui se posent... », entretien avec Christophe Donner, *La règle du jeu*, vol. 3, n° 7, mai 1992.

IL M'A FAIT FORMER DES FANTÔMES

C'était 1990. Hervé Guibert était toujours vivant. Je faisais mon doctorat à l'Université de Californie, à Irvine, où Jean-François Lyotard donnait un cours chaque année, à l'automne. Je lui demandai un jour s'il avait lu *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, publié cette année-là, qui avait rencontré l'étonnant succès que l'on sait. L'éminent philosophe eut cette réponse, étonnante elle aussi, accompagnée d'une moue à peine appuyée qui semblait hésiter entre le doute et le dédain : « *Un homme qui se meurt ne peut pas écrire aussi bien.* » Ne peut pas ; pas ne devrait pas. Quelques années plus tard, je rapportai cette anecdote à ma collègue de l'Université du Michigan, Marie-Hélène Huet, qui s'est exclamée : « *Mais c'est génial ! J'espère que tu t'en rends compte, au moins ?* » J'ai menti. Encore aujourd'hui, cette remarque garde tout son mystère pour moi. Force est de reconnaître que Guibert était en train de mourir et qu'il pouvait écrire bien, et que d'ailleurs il l'a fait. Qu'y pouvait-on ? La vérité exprimée par Lyotard – si vérité il y a, car après tout on peut être un éminent philosophe et dire aussi des conneries – la vérité, donc, devait se trouver là où on ne l'attendait pas et révéler quelque chose d'inattendu. Personne, y compris Lyotard, ne peut nier la qualité littéraire de ce livre. Or s'il est impossible de mourir et de bien écrire simultanément, et que Guibert écrivait bien, c'est donc qu'il ne mourait pas. Ou plutôt : il faisait aussi autre chose que mourir, quelque chose en plus ou quelque chose en moins. Il témoignait.

Qu'on soit témoin d'un crime ou d'une catastrophe – ou des deux en même temps, comme c'est le cas pour le sida –, témoigner a toujours à voir avec autre chose. Peut-être devrais-je dire : une chose autre. Car qui témoigne se fait le vecteur d'une altérité irréductible qu'il ou elle héberge, partage, et que nous ne pouvons recevoir sans nous résoudre à ce qu'elle nous fasse autre à notre tour. Cette altérité, libre à nous de l'ignorer, de lui donner refuge ou de la transmettre aussi, mais toujours en tant que telle. En ce sens, le témoignage tient à la fois de la figure de rhétorique et du spectre dans la mesure où il nous signale une absence. Son véritable objet, rendu vaporeux par le temps et la distance qui nous en séparent, nous restera toujours hors d'atteinte. Le témoin-hôte n'est-il pas d'ailleurs un substitut ou une sorte de maison hantée, inévitablement à côté de l'événement qu'il rapporte et des faits traumatiques dont il est le messager ?

Revenu d'Auschwitz, Primo Levi disait que les vrais témoins de la Shoah sont ceux et celles qui ont été exterminé.e.s dans les chambres à gaz et qui, justement, ne peuvent pas partager leur expérience. Lui et ses textes n'auraient servi que d'imparfaits porte-parole. Charlotte Delbo, elle, faisait part dans ses livres de ce dédoublement troublant qu'elle avait ressenti à son retour des camps. Jamais elle n'a pu se défaire du sentiment qu'une part d'elle-même n'en était jamais revenue. Elle était vivante, oui, mais aussi déjà morte, comme les camarades dont elle s'était donné comme mission de rapporter l'histoire.

SAVOIR ÉCRIRE...

On ne répètera jamais assez que le sida a été un génocide passif. Ce qui différencie la plupart des témoins de la Shoah de ceux du sida, comme Guibert, c'est que ces derniers ont écrit dans la tourmente, pas après. Ils savaient, ou tout au moins présumaient, qu'ils n'en sortiraient pas vivants et, pour beaucoup, que leur propre mort suivrait de peu celle de leurs proches. De nombreux livres autobiographiques sur le sida, écrits par des hommes gays au cœur des années noires, ont en effet consacré de longues pages à la maladie et à la mort d'un ami ou d'un amant avant de retourner le récit vers eux-mêmes. C'est ce qu'a fait Guibert avec le personnage de Muzil dans *À l'ami*, par exemple. Il nous a raconté la mort de Foucault, et l'escamotage de sa cause par la famille du philosophe, dans le but d'affirmer son contrôle sur sa propre mort – contrôle dont le livre se veut la preuve.

Cette forme de récit très particulière, que Ross Chambers appelait une double autobiographie, permettait de témoigner pour quelqu'un qui, pour une raison ou une autre, n'a pas pu le faire, et de contempler du même coup ce qui attend l'auteur et que lui ne pourra pas raconter. Dans le contexte du sida, maladie communautaire avant tout, cette prise de parole collective se justifie d'autant plus qu'elle concerne un groupe de personnes déjà sans droit de cité et que l'épidémie risque de faire taire pour de bon. Ainsi, non seulement ces auteurs se chargeaient de rendre justice aux fantômes des autres mais, en un sens, les amis emportés se retrouvaient déjà eux aussi hantés par la mort, à venir, de ceux qui allaient témoigner pour eux. Et si les rescapé.e.s des camps nazis étaient des sur-vivant.e.s dont la vie continuait en quelque sorte après la

mort, j'ai envie de dire que les morts en sursis de la littérature du sida sont peut-être des sous-vivants – encore en vie, mais déjà spectres. Dans les deux cas, nous avons affaire à une générosité mutuelle entre les morts et les vivants, générosité qui semble très éloignée de notre vie de tous les jours, mais qui pourtant exige de nous bien plus que la seule lecture.

On comprend dès lors que mettre tout cela en mots n'est pas tâche facile. Si le but de ce type de témoignage est de transmettre à ses destinataires les fantômes dont il est lui-même porteur (Ross Chambers, là encore), alors n'est pas témoin qui veut, mais qui peut. On a vu, bien sûr, des gens sans expérience littéraire ni formation artistique trouver les mots justes et produire des images inoubliables, mais ceux-là sont l'exception. En règle générale, seul.e.s ceux et celles qui le peuvent produiront des témoignages capables de hanter quiconque leur donnera l'hospitalité. Si, par exemple, le roman de Cyril Collard *Les nuits fauves* n'a pas trouvé le public de son adaptation au cinéma, c'est que Collard était meilleur réalisateur qu'écrivain. Mais ce pouvoir, puisque c'en est un, n'est pas une simple question de technique ou d'inspiration; le plus souvent, il relève aussi de ce que Pierre Bourdieu appelle « capital symbolique ». Pour dire les choses crûment, n'importe quel pédé qui s'est chopé le sida ne va pas publier son histoire chez Gallimard. Guibert, lui, n'était justement pas n'importe quel pédé, mais un écrivain reconnu, ami de Michel Foucault et d'Isabelle Adjani, scénariste pour Patrice Chéreau et critique de photographie au journal *Le Monde*. Non seulement il pouvait écrire, mais il avait les moyens d'être lu et, pour emprunter à François Truffaut ses propos sur le cinéma, un livre qui n'est pas lu n'existe pas. D'autres s'y sont essayés avant Guibert et se sont cassé les dents. Ceux-là n'ont pas écrit; ils n'ont fait que mourir.

OU PAS...

En 1986, soit quatre ans avant *À l'ami*, l'un d'entre eux, Michel Simonin, a publié le récit de son expérience sous le titre *Danger de vie* avant de mourir l'année suivante et de tomber aussitôt dans l'oubli. Ce livre, au titre affligeant de banalité consensuelle et dont j'ignorais jusqu'à l'existence, je l'ai trouvé un jour à Montréal dans le bac à soldes d'une librairie gay de la rue Sainte-Catherine, emportée elle aussi. Avec ce texte ennuyeux, mal écrit, gênant, même, car son auteur ne semble

pas avoir conscience du fait que l'écriture n'est pas à la portée de tout le monde et que lui, justement, il est tout le monde – c'est-à-dire personne –, Simonin a un peu disparu deux fois. Comme Guibert, il aimait le sexe et la drogue, mais ça ne le rendait pas intéressant pour autant. Comme Guibert, il est passé à la télé, comme on dit, mais en journée dans un simple reportage sur le sida, pas à *Apostrophes*, et en contre-jour pour dissimuler son identité. Sans éducation, sans travail, sans talent – qui a marqué le trentième anniversaire de sa mort ?

Et pourtant la lecture de son livre, qui semble avoir a priori valeur de document plus que de témoignage (au sens que j'ai donné à ce terme), m'a rempli d'une tristesse infinie. Aussi étrange que cela puisse paraître, Simonin me hante. Il me visite de temps à autre, ressurgit à l'improviste, un peu comme une épidémie. Je réfléchis au sida, j'écris sur d'autres, et le voilà qui apparaît soudain sans que je l'aie appelé. Sur la photo de couverture, il porte un blouson de cuir noir, les cheveux courts et une épaisse moustache. Il n'est ni beau ni laid. Il est l'archétype de ce qu'on appelait alors des clones, cette nouvelle génération de gays libérés, au look viril, dont la presse a disséminé les portraits quasiment interchangeables quand le sida a commencé à les faucher en série. Situé dans le contexte de l'époque, ce portrait dépourvu de toute singularité représente moins Michel Simonin qu'une future « victime du sida ». Si son livre me revient ainsi régulièrement à l'esprit, c'est précisément qu'il me fait penser aux morts du sida dans leur masse invisible et anonyme, à ces clones en particulier dont tant d'entre nous cherchions alors à nous démarquer. On ne peut même pas dire que Simonin a donné une voix aux sans-voix. Plutôt, dans l'exacte mesure où la sienne reste inaudible, il nous rappelle qu'une simple personne n'est souvent personne et que seul le silence, injuste et violent, accueillera sa disparition. En ce sens, Simonin est emblématique de tous les fantômes du sida, de tous ceux qui ont souffert dans l'indifférence générale et sont morts de l'inaction des pouvoirs publics. Il est, dans son incapacité à trouver des lecteurs, celui qui meurt et ne peut pas écrire. Toutes proportions gardées, il est un peu comme ceux et celles qu'on a poussé.e.s dans les chambres à gaz avant de les réduire en cendres et au silence. Il est le vrai témoin.

1 – ACT UP-Paris, *Le sida : combien de divisions ?*, Paris, Dagorno, 1994, p. 176.

HOMOSEXUEL OU UNIVERSEL ?

Les militant.e.s d'ACT UP-Paris faisaient grief à Guibert d'avoir individualisé le sida et de devoir son succès au fait qu'il permettait à un certain public bien-pensant d'esquiver le combat politique nécessaire contre l'épidémie. Guibert aurait paradoxalement privatisé son expérience en la rendant publique grâce à un texte romantique, rédempteur et donc facile à coopter. Pour ACT UP, l'auteur représente « *le créateur séropositif qui met en scène sa propre séropositivité sous un aspect héroïque [...] comme un destin exceptionnel, comme un corollaire à la création et à la reconnaissance du génie*¹ ». Le reproche n'est pas sans fondement. L'œuvre de Guibert s'inscrit dans une certaine tradition française de littérature érotique maudite et, en France, on l'a plus souvent rapprochée de celles de Sade, de La Fontaine et de Bataille, par exemple, que replacée dans l'histoire de l'homosexualité, que le sida était en train de couper en deux. Il est vrai que beaucoup, à l'époque, se sont dédouanés à bon compte : « *Vous voyez bien que le sida ne me laisse pas indifférent puisque j'ai lu À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie !* » Mais au-delà de Guibert, ACT UP s'en prenait essentiellement à la culture universaliste française, qui non seulement niait le fait que le sida décimait des communautés précises, mais qui refusait – et refuse encore – de reconnaître que cette culture a rendu encore plus vulnérables à l'épidémie ceux et celles qui n'avaient pas droit à la parole.

J'ai lu le livre de Michel Simonin parce que je commençais ma carrière universitaire et me spécialisais dans la littérature et la culture du sida. Dans ces années-là, je voulais tout lire, tout voir. Et ce désir d'entendre toutes les voix, fussent-elles inaudibles, je le devais en grande partie à la lecture d'Hervé Guibert. Peu après, Pascal de Duve, Gilles Barbedette, Christophe Bourdin ont eux aussi écrit sur le sida à la première personne, et ils l'ont fait dans le sillage de Guibert. Guillaume Dustan et Erik Rémès, quant à eux, ont clairement réintégré leur prédécesseur dans une culture particulière de l'homosexualité marquée par l'épidémie. Ceux-là et les autres sont sa postérité. Hantés par lui, ils nous hantent à leur tour. Guibert le témoin n'a pas fini de témoigner, et trente ans après j'ai peut-être enfin compris la remarque de Lyotard.

S'IMAGINER MORT : UN TOMBEAU POUR HORTENSE ET PATRICIA

SUZANNE ET LOUISE

HERVÉ GUIBERT

Paris, Gallimard, 2019
[1980], 104 p.



Chaque dimanche, un garçon nommé Hervé Guibert rend visite à ses deux tantes, ses deux tantes grises Suzanne et Louise. Plus personne ne va les voir, Suzanne et Louise. Mais lui, il écrit dans le secret quelque chose sur elles : une pièce de théâtre. Sa première idée était de faire un film, mais elles ont refusé. Catégoriquement. Un jour, le garçon remet le manuscrit de la pièce qu'il est en train d'écrire à Suzanne. Il le lui apporte, caché sous sa veste, à l'abri du regard de Louise. Suzanne devra le lire en cachette de sa sœur, car cette dernière, trop pieuse, ne l'appréciera pas. En tout cas, c'est ce que dit Suzanne. Elle lit la pièce, appelle Guibert, lui dit qu'elle est pleine de mensonges. De beaux mensonges que Suzanne aimerait qu'Hervé invente, ou alors elle aimerait qu'il les rectifie, je ne sais pas : *« D'abord nous ne nous appelons pas Louise et Suzanne. Nous nous appelons Hortense et Patricia. Nous n'habitons pas un hôtel particulier dans le XV^e arrondissement, nous habitons un appartement dans un immeuble moderne [...]. Nous n'avons pas été pharmaciennes, nous sommes d'anciennes quincaillères. Change aussi le nom du chien, Whisky, c'est trop particulier, on pourrait le reconnaître. »* Ce n'est pas très grave, on se dit que ces petits mensonges appartiennent à la fiction, c'est le jeu du roman. C'est ludique. Ça ne compte pas.

Chaque dimanche, oui, le garçon nommé Hervé Guibert se rend chez ses deux tantes, ses deux tantes grises Suzanne et Louise. Il les photographie. Il a finalement décidé de le tourner, ce film sur elles, mais quand elles seront mortes, *« avec des actrices qui joueront leur rôle, dans leur propre maison, avec leurs objets et leurs vêtements. Et les photos seront comme des traces, dans des cadres, à travers lesquelles elles se déplaceront... »* Je trouve cette idée si belle. Il les imagine, ses tantes, posées sur les murs de leur ancienne maison, dans des cadres grands comme des cartes postales. Accrochées sur les murs, Suzanne et Louise veilleraient sur le tournage de ce film réalisé par leur cher neveu. Leurs fantômes seraient sûrement un peu fâchées au début, puis fières à la fin. Et puis, on ne montre jamais les femmes quand elles sont vieilles et fripées. On ne montre que rarement la vieillesse. *« On est beaucoup photographié dans sa jeunesse »,* dit Suzanne, *« puis on vieillit*

et on devient laid, la vieillesse n'est pas montrable». Guibert la montre et ça leur plaît. Elles s'étonnent de se voir si belles, si intéressantes, même tardivement. Du 24 octobre au 24 novembre 1979, les photos prises par l'artiste sont exposées à la Remise du Parc à Paris, avec celles des cires du musée Grévin. L'exposition, intitulée «Les coulisses du musée Grévin, et Suzanne et Louise, bribes», montre les images en noir et blanc de ces femmes mystérieuses et quasi inquiétantes.

Suzanne et Louise, deuxième publication d'Hervé Guibert, est construit d'alternances entre des textes manuscrits issus du journal de l'écrivain et des instantanés photographiques de ses deux grandes tantes, petites et courbées. Ce projet est d'emblée conçu comme un film, puis comme une pièce de théâtre, intitulée «Louise et Suzanne». En 1977, une lecture est enregistrée à Avignon, au Gueuloir, avec les voix de Michel Foucault et de Michael Lonsdale. Elle ne sera jamais montée. Puis le projet redevient un film. Le premier tirage du roman-photo, réalisé à la suite de ces différents projets, a lieu en 1980. *Suzanne et Louise*, réédité en 2019 par les éditions Gallimard dans la collection l'Arbalète, est issu de ces rencontres hebdomadaires entre le neveu et ses deux tantes.

MORTES AU MONDE

Louise est la tante aux cheveux longs. Elle n'a pas touché sa chevelure depuis la fin de la guerre en 1945. Ses cheveux, «*qui sont pour elle la chose la plus intime*», elle les porte toujours tressés autour de son crâne. Elle accepte, un jour, que Guibert les prenne en photo, détachés. Cette série de photos, sous-titrée par l'écrivain «La transformation», est bouleversante. Louise y défait ses nattes, passe sa main dans les longues mèches, les mouille dans l'évier, les brosse. Ainsi dénoués, ses cheveux ressemblent à des écheveaux de laine défaits.

Louise a passé huit ans de sa vie au carmel. Elle dormait sur une paillasse et ne portait ni soutien-gorge, ni gaine, seulement une chemise de laine blanche. Elle n'avait pas le droit de parler, pas le droit d'écrire. Elle vivait en silence. «*Quand j'y repense, ces huit années ont été les plus belles de ma vie.*» Sur une autre photographie, elle porte la muselière de son chien Whisky. Elle raconte, à travers les retranscriptions de Guibert, ces années au carmel où son identité, son agentivité, lui fut enlevée : «*Je n'avais pas le droit de dire "mon corps", "mes mains" ou "ma bouche". Je devais dire : "Notre corps,*

nos mains, notre bouche". Je ne devais pas dire : "J'ai mal au ventre", pas le droit de prononcer le mot ventre, on disait : "J'ai les intestins malades", même pas "mes intestins"». Louise a passé huit ans à ne pas dire «je», à dire «nous». Et je trouve fascinant qu'elle survive dans l'œuvre de Guibert comme une partie du binôme Suzanne-et-Louise, pensé aujourd'hui comme une entité monolithique à deux têtes, des tantes qui viennent par deux, qui viennent à deux, qui disent «nous», dont on dit «elles», et leur neveu les entrelace et les entre-écrit jusqu'à ce qu'on ne puisse plus vraiment dire qui a fait quoi, ou qui était qui.

L'obsession de Guibert pour la mort et la disparition traverse l'ouvrage de bord en bord. Il faut en être averti. La mort des chiens, des tantes, de Guibert. C'est une préparation, une manière de canaliser l'angoisse de la fin. C'est une chose facile, banale, d'être angoissé par la mort, d'en être obsédé. C'est facile de ne dire que cela, de n'y voir que cela. Devant les photos du vieux corps de Suzanne allongé, je ressens un malaise, ça me prend au ventre, et ma terreur de la mort me pousse à fermer le livre. Dans la sous-section «Le cadavre», Guibert écrit : «*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 à ma conscience.*» Ce désir refoulé, elle l'identifie avec précision, quand elle lui propose d'appeler à la Faculté de médecine, pour voir s'il est possible que son neveu prenne en photo son cadavre, sa vraie dépouille, et Guibert se rend compte «*qu'[il] fait cette série du simulacre de la mort de Suzanne uniquement pour [se] délivrer de l'angoisse de ce rapt*». À la lecture de *Suzanne et Louise*, je réalise qu'une fois la mort comprise, il est difficile de se vouer à autre chose. «*Et le soir, seul à l'arrêt d'autobus*», écrit Guibert dans son journal, «*devant cette évidence de la mort (de ces deux femmes), il me vient l'envie de pleurer (sans jouissance) : je suis désemparé*».

L'INDÉCENCE DU SIMULACRE

«*Suzanne, la lettre que je pourrais t'écrire pourrait être indécente : ce serait une lettre d'amour. Il me semble que tu me parles, et que je te parle, et que nous communiquons [...]. Mon rêve, bien sûr, serait de photographier ton corps.*» Guibert envoie cette lettre à Suzanne le 12 août 1978. Elle craint que quelqu'un ne la trouve. Elle craint que son neveu ne soit accusé d'inceste. Alors elle la cache entre sa peau et sa gaine, la garde contre elle, cette lettre précieuse dont peu de



P-30

Hervé Guibert

LOUISE CHEVEUX DÉFAITS - BIDET
1978-1979

Tirage gélatino-argentique

© Christine Guibert /

Courtesy Les Douches la Galerie, Paris

gens pourraient entendre le cri d'amour. Je me demande si le contact du papier de la lettre avec son corps ne fait pas lui aussi partie de la relation étrange qu'elle entretient avec son Hervé. Je me demande si elle n'invente pas cette crainte seulement pour justifier la proximité de la lettre avec sa peau.

Les trois jouent à être morts. Une force violemment érotique émane des photographies de la série « Le simulacre ». Ce n'est pas étonnant, car dans les recoins de la préparation à la mort surgit, souvent, Éros. Dans *Le mausolée des amants*, journal posthume de l'écrivain où il mentionne fréquemment ses tantes, je note cette petite phrase : « Z. me demande ce qui me pousse à faire ces photos de mes grand-tantes, je dis d'abord l'amour, puis je dis : "Qu'est-ce que tu veux, j'ai quand même une espèce d'attraction pour cette chair presque moribonde". » Guibert ne s'en cache pas, de son attraction pour les trous, le sang, les piqûres, les écorchures, les blessures, les culs pleins de merde, les vieilles, les jeunes, les autres. Son rêve est de photographier Suzanne de fond en comble, et avec la photo de s'en rapprocher, de cette femme « extrêmement belle ». Alors il prend tout en photo, il est compulsif, ne sait plus quoi choisir, il compile. Ses grand-tantes, il va les inscrire quelque part avant qu'elles ne meurent, qu'il ne meure, et c'est ce que fait le roman-photo : il témoigne de leur existence. Une preuve et une marque de ces vies banales pour certaines, essentielles pour un autre. Dans cette prise en charge de la mort à venir, Hervé Guibert anéantit l'angoisse.

FANTÔMES

Le projet photographique derrière *Suzanne et Louise* est cohérent avec le projet d'écriture de Guibert. Je veux dire que les deux médiums planifient, inventent, dictent, annoncent et prévoient l'avenir. L'avenir vers lequel pointe le roman-photo est la mort. Je lis Guibert sur la pointe des pieds, je jure que j'ai l'impression que le lire mal, le lire vite, serait une erreur avec des conséquences graves. Quand on lit et qu'on regarde *Suzanne et Louise*, on se dit que l'écrivain essaie d'éviter les faux-pas. Car ceux-ci auront un effet sur le réel. Et il ignore tout de la force incantatoire de sa magie. Il fait attention. L'écrivain refuse d'aller au bout de certaines de ses pensées, et indique à certains moments qu'il ne peut pas écrire tel ou tel vœu, craignant qu'il ne se réalise : « J'ai peur des araignées, mais je n'ai pas peur de la présence des morts, je vivrai avec

ce souvenir vaquant à mes côtés. Et le soir, j'hésite à écrire ce vœu, car j'ai peur, tout à coup, qu'il ne devienne un sort. » La photographie fait partie de ce rituel compulsif. Avec elle, Guibert essaie de résoudre les absences, de combler les manques.

« Je trompe mon monde : je suis encore pour eux "Le garçon aux belles boucles blondes", je sais moi que je suis déjà l'homme chauve », écrit-il dans son journal. Il est une sorte d'oracle, Hervé Guibert, il connaît l'avenir. La mise en scène derrière les photos de ses tantes n'est pas bénigne. En orchestrant ce simulacre de la mort, il se prépare, un peu, à la sienne. En maniant la « chair moribonde » de ses tantes, en les habillant méticuleusement telles des poupées de cire, il fait un travail sur son propre cadavre. Il le dit un peu, lui aussi, dans *Le mausolée des amants*. Assis dans le métro, face à une femme qui tricote et à deux jeunes garçons blonds dont les jambes nues s'effleurent, Guibert devine qu'il se trouve devant un tableau familial en raison de ces quelques pointes de contact singulières : « Je me dis que c'est là que se tient d'abord le lien familial : dans un contact totalement indifférent, familier, en ceci qu'il n'associe pas la sensation d'une chair pourtant étrangère à un fantasme de désir ou de répulsion : la chair maternelle [...] est une chair qu'on supporte juste, qui est insensible, comme sa propre chair. » En ce sens, la chair mortifère de Suzanne est un peu la chair de Guibert.

Suzanne et Louise peut se lire comme un conte aux accents sadiques. C'est le récit, très simple, de ces deux femmes seules et recluses. Dans un entretien radiophonique à France Culture, consacré à la première publication de cet ouvrage, Guibert racontait : « Tous les samedis, j'allais déposer dans leur boîte aux lettres un petit récit qui était le scénario que j'imaginai le lendemain. J'ai travaillé comme ça pendant six mois avec elles et après [...] j'écrivais comme ça, dans mon journal, des notes, mais sans penser que je les utiliserais plus tard [...]. Et dans l'idée du roman-photo, j'ai réutilisé les textes qui étaient dans le journal. » Cette démarche fait du livre un tombeau où perdurent les mémoires de ces deux femmes si chères à l'écrivain. À travers l'écriture et l'image de ces souvenirs, Guibert parvient à s'écrire lui aussi, à parler de lui, et ce qui en ressort, c'est une chose rare, c'est un témoignage d'amour d'un neveu à ses grand-tantes.





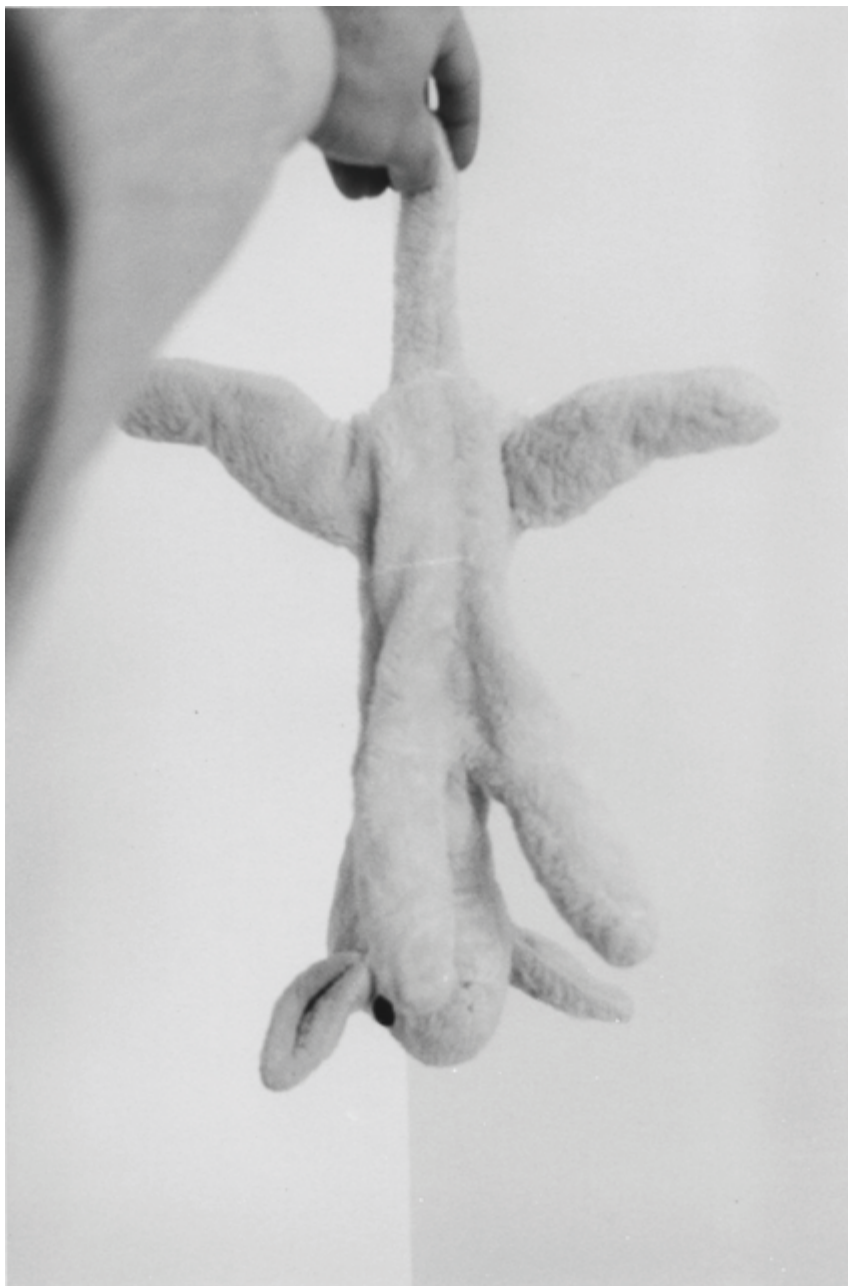














P-32 NEFERTITO (DANS LE COIN)
1984

P-33 NEFERTITO PROFIL GAUCHE
1984

NEFERTITO DE DOS
1984

P-34 LE MARIONNETTISTE
N.D.

P-35 TABLEAU ET FENÊTRE,
VILLA MÉDICIS
N.D.

P-36.37 HANS GEORG BERGER
ACCROUPI, ELBE
N.D.

P-38 AGNEAUDOU DANS LE LIT
1981

P-39 AGNEAUDOU
1981

P-40 TABLE AUX 5 OBJETS, ROME
1989

Tirages gélatino-argentiques

© Christine Guibert /

Courtesy Les Douches la Galerie, Paris

LA *DOLCE VITA* RETROUVÉE

HERVELINO

MATHIEU LINDON

P.O.L., 2021, 176 p.



«*Hervelino*: le mot m'est rentré dans la gorge.» C'est par cette phrase que Mathieu Lindon rentre à son tour dans la gorge de son récit, *Hervelino*, publié chez P.O.L en janvier 2021, trente ans après la mort de son cher ami Hervé Guibert. Au fil de sa lecture, *Hervelino* se révèle à la fois nom d'ami hors du commun, et nom d'un pays palpitant de réminiscences, l'Italie, où le duo séjourne ensemble à la villa Médicis, à Rome, de l'automne 1988 à l'automne 1990.

Pour Lindon, «*la villa Médicis, ce fut une autre vie*», débutée une décennie après sa première rencontre avec Guibert, et ayant pris fin seulement quinze mois avant la mort de ce dernier, le 27 décembre 1991. Au fil d'*Hervelino*, des parfums proustiens émergent d'entre les paroles intuitives de Lindon devant le corps de Guibert, s'amaigrissant à vue d'œil à la villa Médicis : «[J]e persistais à me prétendre, comme la duchesse de Guermantes à propos de Swann, qu'au fond il n'était toujours pas exclu qu'il nous enterre tous.» Et même si Lindon précise vers la fin du texte, en écho indirect à Swann devant son Odette, qu'«*aussi beau était-il il n'était pas [son] genre*», *Hervelino* résonne comme un projet d'écriture sensible transcendant une volonté d'exhumer des «vérités» biographiques ou littéraires sur Guibert. Plutôt, *Hervelino* se vit comme une quête sentimentale des souvenirs d'une *dolce vita* perdue, une quête littéraire qui ne sait pas exactement, au seuil de l'entreprise, ce qu'elle cherche, ni pourquoi.

Malgré le vif désir que Lindon a de l'écrire, et ce, depuis longtemps, l'entreprise littéraire d'*Hervelino* ne tombe pas sous le sens ni la raison, au contraire. À l'instar des faux-fuyants constants et des masques derrière lesquels Guibert se (re)créait, à chaque détour de son œuvre, *Hervelino*, même s'il éveille en Lindon des souvenirs de jeunesse romaine, est un nom aussi loquace que résistant, aussi incarné que fuyant. En s'interrogeant à la fois sur le sens et l'essence d'*Hervelino*, Lindon en arrive au constat qu'il est peut-être toujours impossible d'écrire « sur » un ami mort, mais que malgré la nature refoulée ou inconnue des résistances scripturales que le deuil entraîne, l'ami mort est toujours là, omniprésent dans son ambivalence. Dès lors, il s'agirait pour Lindon non pas d'écrire « comme », « sur » ou « avec » Guibert, tâche impossible à cause de sa mort, mais d'écrire « à sa suite », de le suivre dans l'égaré des sentiments, sur les chemins de traverse des souvenirs que sa disparition a ouverts en lui, en le précédant dans la mort : « *Mais, comme déjà évoqué, j'écris après lui, et de même que je ne veux pas me relire pour m'assurer de ne pas me répéter, je ne veux pas le relire lui pour vérifier si ça correspond ou s'oppose. Ce ne sont pas des vérités, chacun la sienne, qui s'accumulent, simplement des textes. Et j'écris à sa suite, un peu comme Hernani, de sa suite j'en suis.* »

Cette « suite » littéraire et amicale que pourrait représenter *Hervelino* dans l'œuvre de Lindon n'est ni linéaire ni strictement bidirectionnelle. Paru après *Ce qu'aimer veut dire* (Prix Médicis 2011), qui abordait sa relation avec Michel Foucault, *Hervelino* est une « suite » qui « circule » entre les mots de Lindon, au même titre que « [les] amitiés circulaient » à l'époque que l'œuvre tente de ressusciter. Lindon écrivait, dans *Ce qu'aimer veut dire*, que Guibert, après la mort de Foucault, « *acquiesce à une maturité à tel point sans mesure avec la [sienne] que c'était un peu comme lorsque, dans À la recherche du temps perdu, après la mort de la grand-mère, la mère devient la grand-mère pour le narrateur.* » À son tour, *Hervelino*, dans son déploiement narratif et la constellation relationnelle que Lindon y fait briller de nouveau, donne à penser l'écriture comme l'œuvre (ré)incarnée des « amitiés transitives » travaillant souterrainement le corps et la psyché.

Au-delà de la mort des corps que la littérature ne ressuscite pas – « *Ça ne sert à rien, je suis heureux d'écrire mais il ne me manque pas moins* » –, Lindon, avec *Hervelino*, conçoit la littérature comme une amie qui ne sauve pas la vie, en écho patent avec le livre qui propulsa Guibert dans la célébrité en 1990, mais aussi comme une amitié transitive ouvrant des passages éphémères vers l'Autre. À la lecture de Lindon,

la littérature devient une amitié qui se meut en émouvant, qui touche en essaimant, et dont il s'agit de suivre les sillons sentimentaux dans le corps et la psyché, comme autant de mots coincés dans la gorge à racler, afin de les faire revivre sur la page par l'acte amical, et pour un instant devenu lazareen, de l'écriture.

QUAND « HERVELINETTE ET DINDONO » ENTERRENT LA MORT DE FOUS RIRES JOYEUX

Malgré le spectre de la mort rôdant entre les deux amis, lors de leurs promenades parfois rocambolesques dans les dédales antiques de Rome et ses jardins, *Hervelino* se vit comme une invitation au voyage où défilent « *des journées magnifiques, des vacances au sens enfantin du terme, quand une autre vie s'offre tout entière.* » Indépendamment des liens du lectorat avec Guibert, il trouvera au cœur d'*Hervelino* de délicieuses aventures où les protagonistes se flanquent des fous rires comme autant de gifles amusées au visage de la mort s'immisçant entre eux. L'écriture de Lindon évoque ainsi à quel point la mort, aussi cruelle fût-elle de happer Guibert dans sa prime trentaine, n'avait pas d'emprise sur leur capacité à se créer, entre eux, des numéros guillerets dont ils seraient les héros. Lindon écrit : « *Et c'est un petit plaisir de me souvenir qu'à l'occasion d'un carnaval à Rome, à la villa Médicis où nous étions alors tous deux pensionnaires à la fin de sa vie, Hervé imagine qu'on fasse un numéro où on reprendrait le duo Jane Birkin-Serge Gainsbourg sur la chanson Raccrochez, c'est une horreur. Il jouerait la pauvre fille effarouchée et moi le maniaque sexuel : son idée était de donner comme nom à notre duo à nous «Hervelinette et Dindono». J'ai dû renâcler, ça ne s'est pas fait.* »

À travers ces tranches de vie commune, les fous rires contagieux des amis insufflent au récit une force surprenante leur permettant de « raccrocher sur l'horreur » de la mort imminente de Guibert. Grâce aux pouvoirs combinés de l'amitié et de la littérature, le duo prend plaisir à déjouer la mort se jouant entre eux, à détourner leur chemin de son cap capital vers la douceur de leurs goûters printaniers au bar Les Balancelles, ou encore « *chez Disco Boom dont le nom avait tout pour [leur] plaire.* » En nous donnant à lire *Hervelino*, Lindon ne nous convie pas à un *in memoriam* « pour » ou « sur » Guibert, mais plutôt à un *ad vitam aeternam* d'aventures émouvantes, nostalgiques et parfois loufoques, d'un quotidien partagé avec lui : « *Hervelino : ça ne m'évoque pas tant Hervé que nous deux.* »



P-44

Hervé Guibert

MATHIEU

1982

Tirage gélatino-argentique

© Christine Guibert /

Courtesy Les Douches la Galerie, Paris

Il va sans dire, la mort palpite aux origines comme aux destinées du corps et de l'œuvre de Guibert.

LE THÉÂTRE INFINI DE LA MORT PROPAGANDE

Vers la fin d'*Hervelino*, Lindon parle du premier livre de Guibert, *La mort propagande*, publié chez Régine Deforges en 1977. Ce livre est aussi le premier que Lindon a lu de Guibert, juste avant de le rencontrer en 1978, chez Foucault, sur la mythique rue de Vaugirard, qui allait devenir le cœur irradiant – amitiés extraordinaires, LSD et symphonies de Mahler aidant – de *Ce qu'aimer veut dire*. Lindon écrit : « La mort propagande montrait un rapport si hors du commun au corps qu'il fallait que ce corps ait vécu des aventures hors du commun, ne fût-ce qu'en imagination qui est déjà beaucoup, surtout quand elle est au grand jour. » Ces intuitions de Lindon quant aux hypothétiques expériences corporelles hors normes de Guibert s'entremêlent aux mots de la « quatrième page de couverture de la première édition du livre », définissant *La mort propagande* comme « la relation d'un acte d'amour qui ne s'achève pas dans la jouissance, mais qui se continue dans le meurtre, dans la mort et au-delà. C'est le corps assassin et le corps assassiné qui parlent en se mélangeant ».

Il va sans dire, la mort palpite aux origines comme aux destinées du corps et de l'œuvre de Guibert. Dans *La mort propagande*, il en revendique notamment les pouvoirs de travestissement, de ventriloquie et d'hystérie théâtrale, en scandant au sujet de la mort : « [J]e veux lui laisser élever sa voix puissante et qu'elle chante, diva, à travers mon corps. Ce sera ma seule partenaire, je serai son interprète. » Par un coup du destin ou un hasard sans lien, la mort est aussi cette diva sur laquelle s'ouvrent les rideaux des années romaines reprenant vie dans *Hervelino* : « "Il va mourir" : c'est aussi sous cet angle que se présente dès l'origine et ces deux années durant mon séjour romain avec Hervé. » Cependant, et de manière étonnante, Lindon parvient à nous faire ressentir comment la mort, en prenant possession du corps de Guibert à Rome, semblait paradoxalement prolonger sa vie – « Mourait-il à Rome ? Au contraire, c'était comme s'il n'y mourait pas ». En ventriloquant sa voix, la mort galvanisait le courage de Guibert à la fois de vivre et de mourir, tout en délestant son amitié avec

Lindon de la fatalité qui le travaillait. En cela, dans *Hervelino* retentissent les échos décalés de *L'Incognito*, le « roman le plus ouvertement comique » de Guibert, publié en 1989 et relatant aussi les deux années de Guibert à la villa Médicis. Ainsi, les tableaux vivants d'*Hervelino* se déploient au rythme fusionnel d'une « joyeuse bêtise commune » mélangeant sa voix ludique à celle de « la mort d'Hervé se [faisant] de plus en plus concrète », tout en donnant corps à cette force paradoxale de la mort qui ne terrassait pas Guibert à la villa Médicis, mais le faisait plutôt écrire « sans cesse, comme un malade ». À travers la bêtise joyeuse d'*Hervelino*, Lindon redonne en quelque sorte une voix transitive à cette mort-diva qui ventriloquait Guibert, tandis qu'il écrivait *L'Incognito* à la Villa, il y a plus de trente ans.

POST-SCRIPTUM DE DÉDICACES

Un post-scriptum de toutes les dédicaces que Guibert a écrites à Lindon suit le récit d'*Hervelino*. Ces dédicaces – à ne surtout pas « [coudre] de fil blanc » – dépassent largement l'intérêt biographique et critique qu'elles susciteront assurément auprès des spécialistes de Guibert. Sans savoir pourquoi il joint ces affectueuses dédicaces – « À mon loup adoré, Mathieu, ma bite rouge, mon cul mauve, mon maître et mon esclave, mon biniou, mon nalesniki, ma Bernardina, mon petit lapin romain » (Dédicace de Mauve le vierge) – ni pourquoi il écrit certains passages dans *Hervelino*, Lindon ne tente pas de se raisonner, mais de faire confiance à son émotion : « [M]ais ça me touche tant que ça doit toucher juste. » *Hervelino* et son post-scriptum de dédicaces forment ensemble une œuvre qui touche juste, non seulement pour « décrire une relation, propager une idée de l'amitié », mais aussi pour « pallier [l']incapacité » de Lindon à écrire « sur » Guibert. Les douceurs paradoxales d'*Hervelino* transforment la mort en actes d'amour et d'amitié à ne pas enterrer dans un livre, mais à (re)jouer à volonté sur les planches du théâtre infini de *La mort propagande*, dont les rideaux se sont ouverts sur l'œuvre guibertienne en 1977, pour ne plus jamais se refermer.

HERVÉ : DANS L'ANTICHAMBRE DU VÉRITABLE AMOUR

J'ai connu Hervé Guibert par le biais de l'école, en suivant le cours de baccalauréat sur la littérature du sida que donnait Catherine Mavrikakis à l'Université de Montréal, à l'hiver 2010.

Cet hiver-là, en même temps que *Close to the Knives* de David Wojnarowicz et *La vie heureuse* de Nina Bouraoui, ces récits de soi où la maladie du sida était parfois une inquiétante mélodie d'arrière-fond, où parfois elle devenait un personnage au même titre que les vivants, nous avons lu plusieurs livres d'Hervé Guibert. Ses phrases nous rentraient dans la peau, nous rentraient dans le sang, et pour une rare fois dans ma vie, peut-être l'unique, nous, les étudiants, avons formé une communauté soudée. Nous étions ensemble, solidaires et ébahis devant la cruauté et la beauté que nous découvriions dans les œuvres de Guibert. Dans les dissertations que nous rendions, nos phrases s'allongeaient comme les siennes dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, phrases infinies dont Guibert avouait sans ambages avoir volé l'amplitude chez Bernhardt. Mes amis et moi étions obsédés par Hervé, dont nous empruntions d'autres livres à la bibliothèque, dont nous cherchions le visage sur Google, pensant lire à même sa peau autre chose encore que ses livres ne révélaient pas.

Mes camarades et moi étions poreux, ouverts à ce que Catherine nous enseignait, hypnotisés par la vie de l'écrivain qui ne ressemblait pas tellement à la nôtre, mais qui pourtant nous semblait une vie sœur. Dans l'essai de Catherine *L'éternité en accéléré*, je retrouve notre classe, mais sous le regard de la professeure. Nous lire ainsi me donne la même impression que lorsqu'on se regarde sur une vidéo tournée à notre insu : s'ouvre la possibilité, presque inquiétante, de sortir de l'intériorité de la connaissance de soi pour se lire autrement, par l'entremise du regard de l'autre. À propos de nous, du groupe que nous formions cet hiver-là, elle a ces mots qui ont agi comme un sort : « *Il y avait dans mon cours sur Hervé Guibert un vrai appel à l'amour, une vraie demande d'accueillir une œuvre magnifique, grandiose, qui peut encore disparaître, avalée par une histoire insipide. Il y avait trop dans cette demande faite à "mes étudiants" d'aimer les mots de Guibert et d'éventuellement les transmettre quand moi et ma génération nous nous serons enfin tués.* »

S'il y avait « trop » dans la demande de Catherine, nous avons quand même su la prendre au vol. Sans doute voulions-nous être dignes de ce don qu'elle nous faisait. Ce n'est pas tous les jours qu'on tombe amoureux d'un écrivain. Guibert, Catherine nous l'a assurément transmis. Il s'est infiltré en nous. Il fait partie des saints qui sont toujours avec moi. C'est en pensant à lui quelques années plus tard que j'ai été me soulager de quelques centaines de dollars dans une clinique privée pour passer un test express qui devait m'apprendre si j'avais ou non le sida. Or malgré mes manquements, Dieu vivant m'avait encore protégée. Ou peut-être était-ce Hervé ? Je n'étais pas atteinte et j'ai pu continuer ma vie avec grande fatigue et sans trop de tracas. Aujourd'hui, lorsqu'on me paie pour un contrat précaire de chargée de cours, c'est néanmoins avec joie que je mets Guibert au programme. J'ai bien appris mon rôle : comme Catherine l'avait fait avec moi, avec nous, je tente d'inoculer Hervé à mes élèves. J'ignore si, comme moi, ils deviendront fous de lui.

PARLER DE SES PARENTS DEPUIS LA MORT

Je suis venue à Hervé par le sida, mais son livre qui m'a le plus marquée reste *Mes parents*. C'est Catherine qui me l'avait suggéré, voyant, cette fois dans un cours de création littéraire, comme je me plaisais à parler en mal des miens. Même si ce livre a été écrit avant qu'Hervé ne tombe malade, l'idée de la mort le traverse. Celle de ses parents, en premier plan. Une mort qu'il fantasme depuis toujours. « *Les assassins m'exaltent* », écrit-il, et c'est comme assassin qu'il se positionne lui-même au travers de la description implacable de ses géniteurs, une description si cruelle qu'on a l'impression d'assister à une mise à mort systématique. Ses parents n'étaient pas exceptionnels. Il y avait même quelque chose d'universel dans ce qu'ils éprouvaient pour leurs enfants : un amour inadéquat comme seul sait l'être l'amour de parents. Dans *Mes parents*, tout secret est levé. On se tient au cœur d'une vérité souvent laide à voir, souvent sale, médiocre. En un mot : humaine.

De nombreux tabous sont levés au fil de cette lecture. On apprend ainsi que les parents d'Hervé le tapent régulièrement, lui et sa sœur Dominique, qui est aussi, révèle le livre, sa demi-sœur, résultat d'une liaison de sa mère avec un prêtre, fait bien sûr caché aux deux enfants. Sa mère se retrouvant enceinte, le mariage avec le père sert à camoufler la grossesse inconvenante. Il n'y a pas que les coups physiques qui sont une menace chez les Guibert : le corps, toujours surveillé, est scrupuleusement observé pour mater toute anomalie. Dommage, Hervé est homosexuel, ce qu'honoreront ses parents. Ces derniers sont obsédés par la propreté, par le soin du corps, bien sûr, mais aussi par les règles, par les convenances. Ils sont maladivement vénaux, allant jusqu'à ne jamais recevoir

de gens chez eux pour « *ne pas avoir à leur rendre la pareille* ». Et même lorsqu'ils se montrent gentils, touchants, qu'ils vont par exemple rendre visite à Hervé quand il déménage à Paris, et même si lui-même peut être qualifié de bon fils, qu'il va lui aussi leur rendre visite régulièrement, part en vacances avec eux, l'espace littéraire sert tout de même dans *Mes parents* à consigner ce qui ne trouve pas de place ailleurs, soit le désir de parenticide. Et même dans ce fantasme de mort, la mort ne suffit pas à calmer la haine qui l'habite : « *Quand je me pencherai sur vos cadavres, mes chers géniteurs, au lieu de baisser votre peau je la pincerai, et je leur arracherai une touffe de cheveux* », les apostrophe Hervé dans l'espace du livre. Leur mort est tellement désirée qu'elle devient érotisée. C'est d'ailleurs lorsque sa mère développera un cancer qu'Hervé soudain l'aimera névrotiquement, amour qu'il désinvestira dès qu'elle prendra du mieux.

À propos de son doudou d'enfant, Hervé écrit que plus il s'abîme, plus il l'adore. Ses parents, on le devine, se débarrasseront de cet objet usé dès qu'ils le pourront, laissant le petit Hervé sans réconfort. Dans les tissus, l'usure vient de la fibre qui, en se brisant, s'adoucit, devient plus tendre. Me vient l'intuition que c'est parce qu'il cherche à aimer ses parents aux dehors détestables que l'écrivain se servira de la littérature pour exposer leurs travers : que comme la fibre qui se rompt et devient plus douce, briser ses parents par le langage permet de les apprivoiser, au moins un peu, d'atténuer leur amertume peu digeste.

Hervé ne s'épargne pas non plus au travers de ce livre, n'est absolument pas dans une démarche où il s'angélise pour mieux diaboliser ses parents, consignait aussi ses propres perversions, comme ce moment troublant où il raconte se masturber avec délectation sous les couvertures, à l'âge adulte, alors que sa mère lui parle et ne se doute de rien. Quand ce n'est pas la mort de ses parents qu'il entrevoit, c'est la sienne qui lui paraît proche. Une fois, il leur remet une lettre et leur ordonne de ne l'ouvrir qu'après sa mort. Dans cette lettre, il les déshérite, leur dit-il, mais pour déshériter autrui, il faut bien mourir avant eux... Et Hervé accomplira sa funeste prémonition. Il y aura bel et bien héritage, mais déplacé : ne serait-ce que son œuvre dont j'hérite moi aussi comme élève de Catherine Mavrikakis, qui m'a donné envie de toujours me tenir dans la vérité. Plus une vérité me paraît difficile à nommer, me paraît laide, abjecte, visqueuse, plus il me semble qu'elle doit trouver sa place dans la littérature. Car si elle n'est jamais nommée, que deviendra-t-elle ? Pourra-t-elle à l'intérieur de moi, dégageant des miasmes cannibales, me dévorant toute crue ? « *Il faut que les secrets circulent* », a écrit Hervé à la dernière page d'un autre livre, *L'image fantôme*. Ces secrets, ce sont ceux que la littérature permet de livrer, mais aussi, et pardonnez-moi le sucre de cette affirmation, de partager.

Si nous aimions tant Hervé, nous, dans ce cours de littérature du sida de l'hiver 2010, c'est sans doute parce que nous partagions ensemble sa maladie, ses vicissitudes, mais aussi les défauts de son caractère qu'il nommait dans *Cytomégalo*virus, son journal d'hospitalisation, avec la même droiture que dans *Mes parents*.

HÉRITER DE PAPA GUIBERT

Guibert suit longtemps ceux qui l'aiment, je le crois, qui deviennent porteurs de ses secrets et qui y trouvent peut-être aussi l'élan nécessaire pour circonscrire les leurs. Quelques années après avoir lu *Mes parents*, c'est tout imprégnée de son auteur que j'ai publié un premier livre. Bonne élève à l'école de sa cruauté, j'y ai été un peu méchante avec mes propres géniteurs. J'y parlais de mes avortements, de ces bébés que je n'avais pas eus, de ma difficulté à me penser dans une généalogie matrilineaire. Un poème en particulier portait sur ma mère. Comme Hervé me l'avait appris, je n'avais été tendre ni envers elle ni envers moi dans ce recueil.

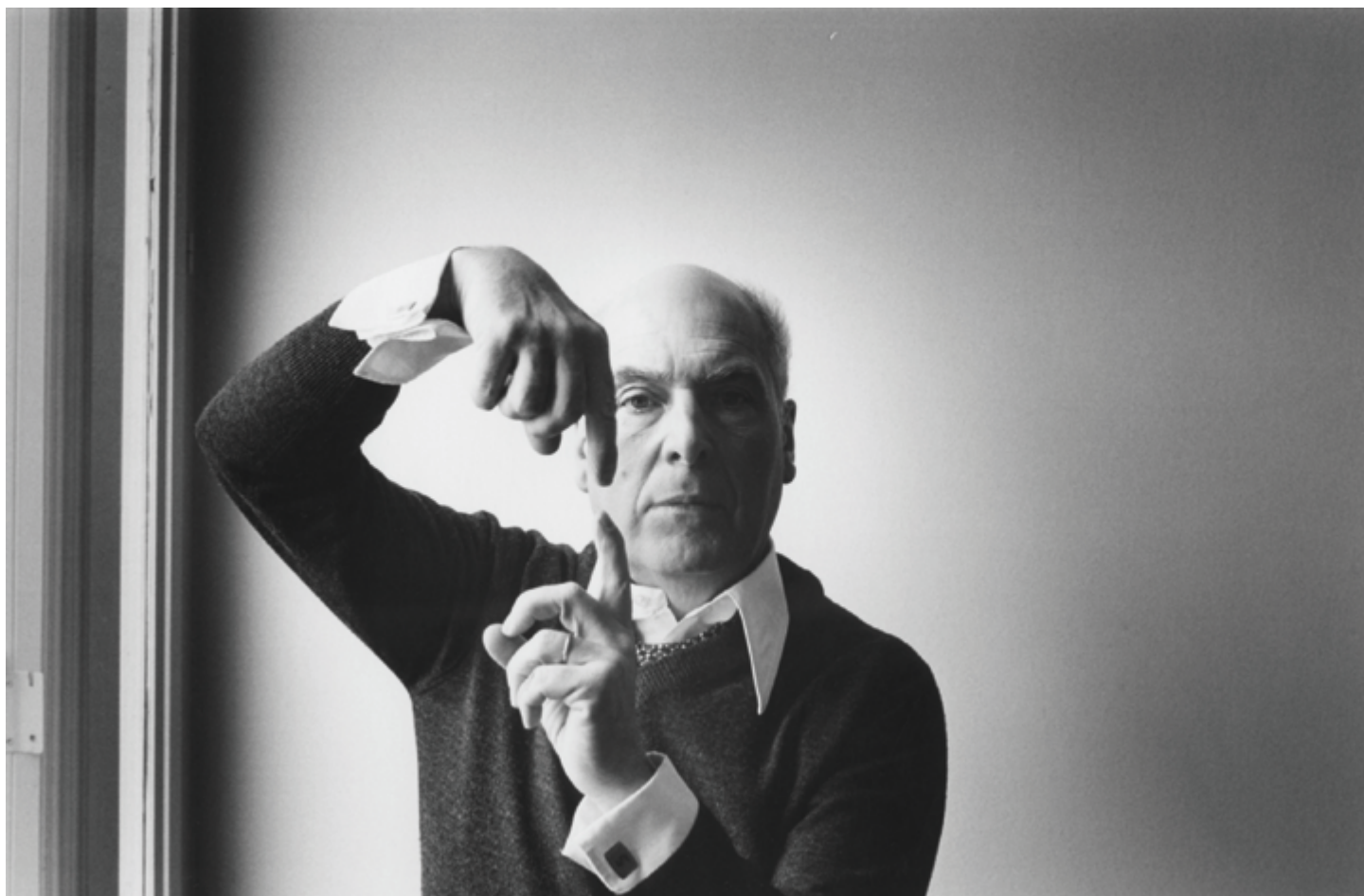
Le soir du lancement, ma mère était entrée brusquement dans la librairie de quartier. Elle avait regardé autour d'elle et m'avait demandé si tous les gens venus célébrer avec moi cette première publication la détestaient. Je lui avais répondu que non, bien sûr que non. Ensuite, elle ne m'a pas parlé durant des mois, trop fâchée du sort que je lui avais réservé dans ce livre. Quand nous nous sommes finalement adressés de nouveau la parole, elle m'a dit qu'habituellement, les gens attendaient la mort de leurs parents avant de prendre la liberté d'écrire sur eux. J'avais été, il est bien vrai, tout à fait ingrate. Peut-être avais-je pris cette liberté, car comme Hervé, j'avais toujours tenu pour acquis que ma mère me survivrait. Peut-être est-ce en regard d'un amour pour la vie brinquebalant, à l'époque, qu'il m'avait semblé naturel d'apprendre d'Hervé une parole d'outre-tombe, moi dont les désirs de vie et de mort oscillaient chaque jour. J'avais voulu, tout comme lui, détruire ma mère dans la littérature. Et désormais, cette destruction passée, je crois réussir à l'aimer un peu mieux, au moins la plupart du temps. Les choses abîmées sont plus aimables, et je me disais : c'est ma vie à moi que je raconte ici, c'est ma vie à moi que je dois abîmer dans mes mots pour qu'elle puisse devenir habitable. Depuis, ma vie n'est pas devenue un palais, mais je pense moins facilement à me l'enlever.

À propos de ce premier livre, une critique avait écrit quelque chose comme : « mais pourquoi autant de violence envers sa famille ? » J'aurais dû mieux m'entourer pour le rendre public, notait-elle, égratignant au passage mes éditeurs. Si je lui ai depuis pardonné de ne pas avoir su reconnaître le pouvoir de parler en mal de ceux qui ont tout fait pour nous, d'exposer le meilleur comme le pire, il n'empêche qu'aujourd'hui, d'une certaine manière, je me dis qu'elle ne croyait pas si bien dire : il est vrai que j'avais été mal élevée, tant par ma famille que par la littérature elle-même, par mon frère (ou était-ce mon père ?) spirituel, le bel Hervé, dont les manières étaient tout sauf bienveillantes. Il me faudra une vie pour me remettre de ma famille, et de surcroît, une vie d'écriture : de cela, je suis toujours certaine. Sans doute faut-il passer par ce chemin : je continue à trouver surprenants, et un peu inquiétants, les gens qui aiment sans ambages ni fracas leurs parents, sans admettre la petitesse des adultes ni celle des enfants. C'est que parfois, il faut bien avouer, l'épreuve de la violence permet d'arriver dans l'antichambre du véritable amour. C'est ce que j'ai appris à l'école d'Hervé.

P-49

Hervé Guibert
LE PÈRE
1980

Tirage gélatino-argentique
© Christine Guibert /Courtesy
Les Douches la Galerie, Paris



KATE ZAMBRENO

TO WRITE AS IF ALREADY DEAD

EXTRAIT TRADUIT PAR LUBA MARKOVSKAIA

Essayiste, critique et romancière, Kate Zambreno enseigne la création littéraire à la Columbia University et au Sarah Lawrence College. Son écriture emprunte au fragment, à la forme diariste et aux notes éparses pour composer une œuvre dont la subjectivité, au-delà du simple dévoilement de soi, constitue une singulière façon de matérialiser une pensée en mouvement.

Dans *To Write as if Already Dead*, ouvrage qui paraîtra chez Columbia University Press au mois de juin, et dont nous présentons ici un premier extrait traduit, Zambreno trace le parcours du livre qu'elle peine à terminer. Toujours en devenir, sans cesse remise à plus tard, cette étude d'À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie d'Hervé Guibert dévoile l'un des *modus operandi* de Zambreno, à savoir la mise en scène de l'écriture, de ses ratés et de ses balbutiements, qu'elle préfère au livre achevé. Essai et récit s'y entremêlent pour dire le corps malade et ses défaillances, les difficultés de l'enfantement et de la maternité, le temps – celui du sida des années 1980, de la pandémie que nous connaissons aujourd'hui, du livre qui s'écrit –, la fragilité et la résilience des êtres.

Les études sont souvent plus belles que les tableaux achevés, chiadés.

Hervé Guibert
Le protocole compassionnel

HIER

Je me suis enfin sentie prête à entreprendre cette étude hier, quand je me suis aperçue que c'était l'anniversaire de la mort d'Hervé Guibert, le 27 décembre 1991. Il était mort 28 ans plus tôt, jour pour jour. Pour une raison ou une autre, cette coïncidence m'a fait sentir que j'étais sinon prête, du moins disposée à m'attaquer à cet essai que j'avais échoué à rédiger, ou plutôt à terminer, au cours des trois années précédentes. Je voulais officiellement commencer ce livre *hier*, en parcourant les premières pages d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, le livre d'Hervé Guibert sur lequel on m'a commandé une étude, mais ce sentiment a surgi en moi pour ensuite s'estomper, et je me suis encore une fois abandonnée au divan, où je repose en ce moment. La journée s'est écoulée sans que je sois en mesure d'écrire autre chose qu'une note pour consigner cette coïncidence.

Hier m'a semblé être le premier vrai jour de cette maladie, je me rappelle ce que c'était avant, le goût de la mort dans la bouche. Tout ce que je mange goûte et sent à la fois trop et pas assez la nourriture, l'œuf dur que je viens de tenter d'ingérer avait la texture et la saveur du plastique. Le café, que je ne peux boire qu'en quantité négligeable, ressemble à de l'eau chaude et brune, un peu âcre, et ne me procure aucun effet stimulant. L'autre jour, j'ai eu une folle envie de déguster les mets de mon enfance, ce bref instant où tout avait un goût délicieux, le jour de Noël, je voulais des crudités disposées sur une assiette avec une vinaigrette ranch, comme chez ma grand-mère pendant les fêtes, ou retrouver l'image alléchante que je me faisais de la moitié d'une tomate farcie d'une cuillerée de thon saturée de mayonnaise, au point d'en dessiner les contours dans mon carnet. Peut-être que je peux écrire comme ça, le matin, quand je me force à m'asseoir droite à un bureau, avec la lumière qui pénètre.

UN

J'ouvre sans cesse le livre à la première page numérotée – 1 –, l'annonce d'une première personne acerbe, lugubre, vacillant au bord d'un effondrement ou d'une épiphanie. Le narrateur n'est pas nommé, ce qui l'inscrit dans une littérature de la distanciation, et tout au long du livre, il déconstruira les événements de la vie d'un dénommé « Hervé Guibert », dont on suppose qu'il est le narrateur à la première personne, mais entre guillemets. *« 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. »* À l'issue de ces trois mois, le narrateur devient persuadé qu'il sera le premier au monde à vaincre cette peste. À la parution du livre, en France, les lecteurs ont été déconcertés par ce découpage temporel – l'auteur affirme-t-il s'être rétabli du sida, s'agit-il d'une œuvre spéculative, d'un simulacre du récit? Encore maintenant, on peut se poser la question : pourquoi faire miroiter devant nous cette délivrance promise? Serions-nous en train de lire, comme le suggère Guibert lui-même, *« une science-fiction dont [il] serai[t] un des héros »*?

26 DÉCEMBRE 1988

Je suis les traces des flèches et des astérisques que j'ai dessinés au fil des ans dans les marges de ces premières pages, pour tenter de démêler le fonctionnement du temps dans le roman. J'ai gribouillé partout sur cette édition de poche, au stylo, au crayon, des ratures et des soulignements insistants. Guibert commence son livre le 26 décembre 1988, le lendemain de Noël, à Rome. Il nous dit que plusieurs mois se sont écoulés après les trois premiers suivant son diagnostic, au cours desquels il a pensé mourir (peut-être la mort rôde-t-elle dans chaque diagnostic, tout comme elle rôde, selon William Gass, dans chaque journal intime). Et voilà qu'il écrit, *« plusieurs mois après ces trois mois au cours desquels en toute conscience j'ai été assuré de ma condamnation, puis de ces autres mois qui ont suivi où j'ai pu, par ce hasard extraordinaire, m'en croire délivré »*. Je mets des années à relire cette entrée en matière avant de la comprendre. Hervé Guibert, pourquoi n'as-tu pas simplement écrit « un an »? Il faut attendre 45 pages avant la confirmation d'une date précise, au moment de relater l'épisode cauchemardesque de la prise de sang qu'il subit lors de son examen pré-AZT à l'hôpital Claude-Bernard, le 22 décembre, moins d'une semaine auparavant, et dont il attendra les résultats pendant une quinzaine de jours au début de l'année 1989 – période qui correspond en grande partie au présent de l'écriture – afin de savoir si ses globules blancs se sont suffisamment effondrés pour le rendre admissible au traitement antiviral de l'époque. L'infirmière qui fait la prise de sang lui demande : « Depuis quand êtes-vous en observation ? » Je réfléchis avant de répondre : « Un an. » Au cours de mes relectures, je finis par comprendre que ce livre porte sur le brouillage du temps qui survient lorsqu'on devient un sujet médical. La perte de repères qui place le lecteur dans un espace confus dès l'incipit et qui se poursuit tout au long du livre est voulue. Le sida, à l'époque où écrivait Guibert, était voilé de rumeurs et de fictions – sa survie était une œuvre spéculative.

JE SUIS SEUL

Je suis seul ici et l'on me plaint, on s'inquiète pour moi, on trouve que je me maltraite, ces amis [...] m'appellent régulièrement avec compassion, moi qui viens de découvrir que je n'aime pas les hommes, non, décidément, je ne les aime pas, je les haïrais plutôt, et ceci expliquerait tout, cette haine tenace depuis toujours, j'entreprends un nouveau livre pour avoir un compagnon, un interlocuteur, quelqu'un avec qui manger et dormir, auprès duquel rêver et cauchemarder, le seul ami présentement tenable.

L'écrivain qui écrit « Je suis seul » est absurde, théorise Blanchot dans son essai sur la voix narrative, en réfléchissant à partir des journaux de Kafka. Car du moment où l'écrivain écrit « Je suis seul », il s'adresse déjà à un lecteur imaginaire pour exprimer sa solitude. « *J'entreprends un nouveau livre pour avoir un compagnon* ». Qui tient compagnie à l'écrivain : le livre qu'il est en train d'écrire ou son futur lecteur ? Le narrateur s'est isolé à Rome, fuyant les hommes « *comme la peste* », y compris ses amis parisiens. Il n'a confié son sombre diagnostic qu'à quelques proches, tout comme il a avoué à seulement quelques intimes qu'il s'attend à être épargné. Cela me rappelle les premières lignes du *Coupable* de Georges Bataille : « *Ces notes me lient comme un fil d'Ariane à mes semblables et le reste me paraît vain. Je ne pourrais cependant les faire lire à aucun de mes amis.* » La honte anticipée devant la possibilité qu'un ami lise ce qui se doit d'être indiscret – ce qui ne peut que l'être – pour s'approcher le moins de la réalité. Et pourtant, nous sommes peut-être, en tant que lecteurs, les amis qui le condamnent, ou qui sont à tout le moins impuissants à lui sauver la vie.

Je ne reçois presque plus de textos ni de courriels sporadiques « *juste pour prendre des nouvelles* » de la part de mes amis – ils ne veulent pas passer leurs journées à m'entendre dire que je suis envahie par l'inquiétude, transie d'angoisse, rongée par tout ceci, vais-je faire une fausse couche, le bébé sera-t-il en santé, pourquoi faire ça encore une fois à mon corps, alors que je suis trop vieille, comment se permettre un autre bébé alors que nous avons du mal à joindre les deux bouts, comment accoucher et enseigner sans congé de maternité, mes journées passées à consulter en ligne des statistiques alarmantes sur les malformations génétiques propres à mon âge maternel avancé, à parcourir des résultats de recherche médicale, à m'inquiéter tout le jour, à pleurer toute la nuit, ils ne veulent pas connaître ma hantise et mon appréhension constantes, je suis censée être pleine d'optimisme et de hâte.

« *C'est bon signe !* » me texte Marie quand je lui réponds avec l'emoji vert vomissant pour lui faire part de ma nausée volcanique. Je suis ravagée par l'absurdité de ma vie, par l'absurdité destructrice de mon désir d'un deuxième enfant, de mettre au monde une autre personne, mais je l'ai désiré si intensément, peut-être pour laisser un compagnon à ma fille après ma mort, ou en vue d'une apocalypse éventuelle, maintenant que j'ai eu ce que je voulais, qu'est-ce qui m'a pris de faire ça, bon sang.

Je ne parle pas aux gens de cette étude, elle est intime, tout comme cette grossesse.

26 DÉCEMBRE 2019

Le lendemain de Noël, je vais voir un autre médecin, dans Midtown, car mon obstétricienne vient de prendre sa retraite, de fermer subitement sa pratique. Tout au long de l'automne, j'ai été terriblement malade. Je crains d'avoir contracté quelque chose de grave. En octobre, j'avais une espèce de parasite et je ne pouvais rien garder. Puis, peu de temps après, une infection respiratoire qui a duré des mois, à cause d'une éclosion à la garderie de ma fille. Le médecin m'avise qu'il ne peut pas lire les analyses sanguines d'une femme enceinte. Il me dit que j'ai besoin d'un obstétricien qui s'assurerait que mes niveaux d'hormones montent suffisamment, mais il est trop tôt, à six semaines, pour que quelqu'un accepte de me voir. J'avais oublié cette impression d'être un fantôme – on n'existe pas en tant que femme enceinte avant d'avoir traversé les deux premiers mois toute seule. *« Vous pourriez payer de votre poche, certains le font »*, me dit-il, *« mais je suppose que si votre enfant est dans la salle d'attente, c'est que vous n'avez pas d'argent »*.

Je ne l'aime pas du tout, je n'aime pas son air arrogant, je n'aime pas que lorsque je lui dis où j'enseigne, il insiste, en devinant correctement : *« Mais pas à temps plein, n'est-ce pas ? »* C'était l'automne où on avait arrêté de convier les « temps partiel » aux réunions, à l'université, on se demandait si on nous éliminerait complètement, ce qui n'était pas impossible, sans contrats ni syndicat, et c'est sans doute pourquoi je me suis mise à tomber si malade, à somatiser toute cette cruauté. *« Vous êtes surmenée »*, me dit le médecin d'un ton paternaliste, comme pour dire *c'est évident-non*, quand je lui parle de mes nombreux déplacements pour enseigner, des trois cours sur trois campus différents à l'automne, de mes maladies des dernières années. Et il a raison, je suis surmenée, mais c'est sa façon d'ajouter « c'est tout » qui me révolte. Après le rendez-vous, on s'est arrêtés dans un resto de salades, dans le coin, qui empestait le cimetière. J'ai dû partir. La dernière fois que j'avais vu un médecin, c'était un mois plus tôt, un autre homme pédant à la clinique de soins d'urgence, le lendemain de l'Action de grâce, après m'être réveillée avec une conjonctivite, toujours le mal de gorge carabiné, les horribles quintes de toux nocturnes, penchée par-dessus le bord de mon lit à me demander si je m'étais fêlé une côte. Une pneumonie, peut-être. *« Est-ce qu'il y a une possibilité que vous soyez enceinte ? »* demande la technicienne, par précaution. C'est pas impossible. Il y a bien eu cette étreinte furtive sur le divan quelques jours plus tôt, la seule baise après des mois de misère absolue. Je me suis traîné les pieds jusqu'à la salle de bain dans ma jaquette en papier, ma salopette en jean à la taille, et j'ai pissé dans une tasse. Le rictus répugnant du médecin. Résultat négatif. Je n'étais pas encore assez enceinte pour que le test détecte la grossesse. Ou peut-être que le sperme circulait encore en moi. Pour y faire naître une vie, apparemment, plutôt qu'une mort.

DEADLINE

Les sections numérotées se lisent comme des journées. Le suspense de la date d'expiration est lié ici à l'expiration prochaine de l'auteur. Est-ce que le héros va mourir, la drogue de l'heure prolongera-t-elle sa vie pour la durée du livre, se tuera-t-il par lui-même? En creusant la matière de son livre, tout comme de ceux qui suivront dans ce cycle de la maladie, l'auteur creuse sa propre tombe. Une tombe vers laquelle il sait que ses admirateurs afflueront lorsqu'il sera enterré sur l'île d'Elbe, nous dit-il dans *Le protocole compassionnel*, la suite qu'il écrit une fois sa renommée assurée par son livre précédent, une célébrité qui fait désormais de son nom, en France, la définition même d'une personne atteinte du sida.

Chaque prise de sang accroît la tension narrative. «*Le processus de détérioration amorcé dans mon sang se poursuit de jour en jour [...].*» Les premières pages mettent en scène l'épuisement des lymphocytes T4 du narrateur comme dans un jeu de Pac-Man, le système sanguin représenté comme «*un labyrinthe*» dans les couloirs duquel le virus dévore tout le «*plancton*» immunologique sur son passage. Ses derniers résultats montraient un compte de T4 de 368, et lorsque le nombre descendra sous les 200, cela voudra dire qu'il aura véritablement contracté le sida, ce qui l'exposera à des infections secondaires et le rendra admissible à la prise d'AZT, censé ralentir l'assaut sur son système immunitaire, repousser son échéance. Le Dr Chandi, son médecin du moment, lui fait savoir que l'AZT n'étendra sa vie que de 12 à 15 mois, et que sans celui-ci, il n'a que quelques mois, voire quelques semaines à vivre. «*Un homme en passe de prendre de l'AZT est déjà un homme mort, qu'on ne repêchera plus.*»

Il doit écrire le livre rapidement, avant de commencer à prendre l'AZT, pour repousser le moment où il succombera à la mort inéluctable. Tout au long de l'écriture du roman, le narrateur se met en scène refusant de prendre l'antirétroviral avant d'avoir terminé le livre, le 20 mars, moment où il avale enfin les deux pilules bleues qu'il avait rejetées tous ces mois. Puis, il prend le médicament de façon intermittente, recherchant les conseils des autres, pour enfin cesser tout à fait le traitement à cause des fortes nausées et des maux de tête qu'il lui occasionne. Une digression typique pour énumérer les effets secondaires de l'AZT, comme un pouls effréné.

L'auteur se donne une échéance pour raconter, comme il l'exprime, l'histoire de sa maladie. Aujourd'hui. Comme une *Date Painting* d'On Kawara. «*Aujourd'hui, le 4 janvier 1989.*» Guibert se donne sept jours pour faire le récit condensé de sa maladie. Une semaine pour écrire une décennie. Il sait que c'est impossible. C'est un délai qu'il ne parvient pas à tenir. Sept jours plus tard, il doit appeler le Dr Chandi pour obtenir les résultats de ses analyses au téléphone, «*[le] propulsant par là publiquement dans une nouvelle phase de la maladie.*»

Je tente de calibrer mon propre échéancier de janvier en prenant mes rendez-vous médicaux – l'échographie de la huitième semaine, les analyses sanguines, les «*dépistages prénataux effractifs*» –, le tout idéalement avant la fin du premier trimestre. Dans ses premières pages, Guibert écrit qu'il a internalisé la structure de son travail, qu'il la porte en lui, et pourtant, il ne sait pas comment se terminera le livre – une multitude de fins, poreuses et prémonitoires. Le récit suivra «*cette frange d'incertitude, qui est commune à tous les malades du monde.*» Mais je ne suis pas malade. Ou peut-être suis-je terriblement malade, mais ce n'est pas vu comme une maladie, c'est perçu comme temporaire – mais n'est-ce pas là le propre de bien des maladies?

(SE) CONTRACTER

C'était à l'automne, il y a trois ans, tandis qu'enceinte jusqu'aux yeux, je bondissais sur un ballon d'exercice pour stimuler mes contractions tout en tentant d'éviter de faire un AVC en regardant le débat à la présidentielle – celui où il planait derrière elle de façon menaçante comme un spectre effroyable –, quand j'ai reçu un courriel. Est-ce que j'aimerais écrire un court livre, une étude sur le roman de mon choix, pour Columbia University Press? Je pensais pouvoir l'écrire rapidement au cours de ces premiers mois. J'ai mis près de deux ans avant de commencer à pouvoir seulement y songer. Désormais, je me fixais un délai, inscrit dans celui de mon corps. Un mois avant d'apprendre la nouvelle, que je décide ou non d'interrompre cette grossesse, que cette grossesse décide de s'interrompre d'elle-même ou qu'elle se poursuive, j'écrirai enfin cette étude sur Hervé Guibert.

RUE HERVÉ-GUIBERT

On ne peut pas habiter rue Hervé-Guibert. C'est une courte rue ouverte récemment, en 2013, sur les friches de l'hôpital Saint-Joseph à Paris. Elle donne sur la rue Carlos-Fuentes et change de nom et de genre après un virage, en rue Maria-Helena-Vieira-da-Silva. Tous ces artistes sont cernés par le médical : centre des maladies rares, centre d'enseignement des soins d'urgence, centre de ressources francilien du traumatisme crânien. L'autre bout de la rue Hervé-Guibert donne sur la rue des Arbustes : et ils sont là en effet, comme de jeunes enfants attroupés le long de la voie ferrée désaffectée. On est en bordure de Paris. J'habite à un kilomètre d'ici en longeant la voie. Je le sais avec précision, car en temps de confinement, mon kilomètre autorisé s'arrête exactement à l'angle de la rue des Arbustes et de la rue Hervé-Guibert.

On ne peut pas habiter rue Hervé-Guibert. Il n'y a pas de portes donnant sur cette rue, même pas de numéros, seulement des fenêtres, hautes et opaques. Il n'y a pas de commerces, seulement les vestiges de l'hôpital, divisé en multiples petits centres ou bureaux assez énigmatiques. Je n'y ai jamais vu personne. C'est une rue objectivement triste. Un non-lieu où la promenade est une anomalie. Je ne sais pas s'il vaut mieux avoir une rue pareille à son nom, ou n'avoir pas de rue du tout. Dans le genre désolé, il y a aussi la rue Sigmund-Freud, une des très rares rues parisiennes situées à l'extérieur du boulevard périphérique, bordée de palissades de chantiers et de tentes de réfugiés régulièrement chassés de là, comme des rêves qu'on voudrait refouler.

Hervé Guibert est né et mort dans un monde ancien. Ça ne veut pas dire qu'il ne nous parle pas aujourd'hui. Quand je pense à lui, je suis en colère. J'écris en janvier 2021, dans un monde arrêté pour protéger les vieux. Je ne dis pas qu'il ne faut pas protéger ma grand-mère, ou mon père et ma mère qui sont vieux aussi. Ou moi-même qui viens d'avoir 52 ans. Je porte mon masque sans rechigner, j'espère me faire vacciner dans l'année et je ne pense pas que le virus ait été créé par des reptiliens ou que les tests m'implantent une puce dans le nez. Mais je me souviens d'Hervé Guibert et de tous mes copains du Men's. Je me souviens qu'ils tombaient malades et qu'on ne savait même pas exactement de quoi. Le nom fluctuait : « cancer gay », comme avait dit – en riant – Michel Foucault, puis tous ces acronymes, HTLV, HIV, VIH, AIDS, SIDA.

On ne se connaissait pas très bien, au Men's, au sens de nos curriculum vitae. On ignorait les métiers ou les occupations des uns ou des autres. On ne connaissait pas nos noms de famille : la famille, c'était nous. On connaissait nos prénoms, qui étaient souvent des pseudonymes – moi, par exemple, je m'appelais Charlotte. On se réinventait. C'était une boîte qui était un roman, comme souvent les boîtes de nuit, où personne ne vous demande rien mais où chacun lance des signes de disponibilité sexuelle, amicale, marginale, dansable... Mais peut-être était-ce plus facile dans les années 1980, quand nous n'avions pas de téléphone, même pas *le* téléphone (j'étais interne au lycée Montaigne de Bordeaux, il y avait un seul téléphone par couloir, je rentrais le matin à l'heure du premier cours après avoir parfois dormi dans des voitures). Au Men's, je connaissais La Pieuvre, Mafalda, Biche, Gala, ou La Chose. C'était une famille un peu étrange où la parole s'énonçait souvent au féminin mais où il n'y avait, à l'état civil, que deux filles : moi et une femme plus âgée, Catherine, avec qui j'eus une brève histoire, mais dont la forte tendance à l'autodestruction par la drogue me fit peur. Tous et toutes cabossé.e.s que nous étions, c'était une famille soudée et régulière. Nous nous retrouvions avec joie et une grande sensation de sécurité, d'amour et de compréhension : ce que devrait être (mais n'est presque jamais) une famille.

Je débarquais littéralement de mon village, où j'avais été très bousculée dans ma jeune vie hétérosexuelle. Et le Men's, cet endroit féérique à mes yeux, m'offrait un havre de paix. J'étais devenue la mascotte de tous ces hommes si gais. Ils me regardaient comme un jeune chiot, avec affection, tendresse, humour ; et sans le moindre désir. Je n'étais pas transparente – ils me couvraient de câlins et de compliments – mais ma présence ne les attirait ni ne les menaçait. Je crois que je les amusais, ce qui me convenait parfaitement. J'étais en pause avec le désir. J'étais de très loin la plus jeune avec mon ami V., rencontré au lycée, que sa jeune sexualité effrayait et qui avait besoin de moi pour trouver le courage de pousser la porte. C'était un temps où personne ne songeait à vous demander votre carte d'identité à l'entrée d'une boîte, surtout aussi folle que le Men's. Cet arrangement amical entre V. et moi dura quatre mois exactement, de début septembre à fin décembre 1986. Nous étions tous les deux apeurés par la sexualité elle-même. Puis le sida entra dans nos vies et tout devint terrifiant. Il m'épargna, mais V. fut atteint, et tout un alphabet d'amis dont les prénoms variaient. V. est toujours en vie, mais nos 17 ans furent troués par la mort.

Alors l'extraordinaire attention portée à nos octogénaires m'impatienta. Ces mêmes octogénaires qui étaient les quadragénaires des années 1980 et qui n'ont rien fait pour les vingtenaires que nous étions. (Et je pense à vous qui avez 20 ans en 2021, 20 ans comme mon fils.)

Le premier livre que j'ai lu d'Hervé Guibert était *Mauve le vierge*, en 1988, j'avais 19 ans. La nouvelle « Les secrets d'un homme » y parle de la mort d'un philosophe que les intellectuels de l'époque ont reconnu comme étant Michel Foucault. Je ne savais pas qui était Michel Foucault. Mais j'ai instantanément reconnu la « lèpre » que Guibert évoquait, le « *vol de la vérité de la mort* », le « *paria* », les « *propos abjects sur les lois du sang* », la famille favorisée par les médecins sur les amis. C'était le premier livre qui parlait de ça pour moi, et probablement le premier livre francophone qui parlait de ça tout court. « *Ses amis ne purent plus le voir, sinon par effraction : il aperçut d'eux des êtres méconnaissables, aux cheveux camouflés par des sacs de plastique, à la bouche masquée, aux pieds emmaillottés, aux bustes recouverts de blouses, aux mains gantées puantes d'alcool auxquelles on interdisait de prendre la sienne.* » Ce n'est pas seulement à la lumière noire du sida que j'ai lu l'œuvre de Guibert. Mais je mentirais si je disais que je ne suis pas allée chercher chez lui, d'abord, un récit de ce qui arrivait. Il fut le premier, à ma connaissance, à lutter littérairement avec l'épidémie. Il s'en empara comme la maladie s'emparait de lui, il opposa la résistance de ses mots à ce qui l'emportait. Cette maladie, il la fit *sienne*, il énonça sa vérité, il redevint sujet dans un monde qui le maltraitait, il imposa ce qu'il appelait « la pudeur ou l'impudeur », causant plusieurs scandales qui ne faisaient que répondre au premier scandale : celui de l'inaction des gouvernements.

Guibert m'a donné des clefs pour la vie. Moi, l'épargnée, il m'a aidée à vivre. J'étais moins sensible à la forme de ses livres, pourtant audacieuse, qu'à ce qu'il y *disait*. Il disait qu'il ne fallait pas mourir jeune. Que c'était dégueulasse. Il disait que puisqu'il mourait, sans recours, il réinventait sa vie, en urgence, dans l'ultime beauté et la dernière énergie.

Je dévorais tous ses livres. Jusque-là, je n'avais lu que de la science-fiction et des classiques, et lui m'offrait le monde contemporain. Il était le seul écrivain *vivant* que je lisais. C'est Guibert qui m'a ouvert à la littérature d'aujourd'hui, celle dont j'ai fait partie ensuite. J'écrivais déjà, bien sûr, on m'avait d'ailleurs offert *Mauve le vierge* à l'occasion du Prix du jeune écrivain, que je venais de recevoir. Mais la littérature c'était les bibliothèques, c'était les morts. Le paradoxe de Guibert, ce très jeune mort, c'est qu'il était formidablement vivant. C'est sa vitalité, peut-être, qui me le rendait si proche, et c'est peut-être grâce à elle, et à cette urgence contre la mort, que ses livres restent si forts aujourd'hui. La littérature, m'a-t-il appris, c'est l'ici et maintenant.

Je n'ai jamais cherché à le rencontrer. Il me faisait peur : il m'apparaissait comme méchant, d'une méchanceté talentueuse qui était sans doute sa façon de choisir très précisément ses amis. Il était trop beau, trop intelligent, trop spirituel, trop à l'aise avec les codes culturels, lui qui venait pourtant comme moi de la classe moyenne. Très jeune, il connaissait tout le monde, Isabelle Adjani, Patrice Chéreau, Michel Foucault, Zouk, Sophie Calle, et ses livres vogaient de pseudo en pseudo, sans nous imposer l'inélégance d'un *name dropping* trop chic. Il a été un des pionniers de l'autofiction – la « vraie », ai-je envie de dire, celle qui s'autorise à réinventer la vie sous son propre nom. L'autofiction, ce n'est pas la vie romancée, ce n'est pas l'autobiographie aménagée. C'est affirmer sous son nom, en plein pacte autobiographique : « *J'ai eu le sida pendant trois mois.* » Phrase extraordinaire, provocation

J'étais moins sensible à la forme de ses livres, pourtant audacieuse, qu'à ce qu'il y *disait*. Il disait qu'il ne fallait pas mourir jeune. Que c'était dégueulasse.

devant la mort, guérison par la fiction de soi. C'est signer de son nom un *incipit* tel que «*Début d'un roman qui s'appellerait Mes parents [...] : Maintenant que mes parents sont morts, enfin (mais je mens), je peux bien écrire tout le mal que je pense d'eux*», alors qu'il ne cache pas, par ailleurs, que ses parents sont vivants¹. Michel Foucault avait dit de lui : «*il ne lui arrive que des choses fausses*». Cet usage de la vérité est tout le contraire du mensonge : Guibert faisait de sa vie un roman comme Blaise Cendrars écrivait, sous son nom, des voyages imaginaires et sauvages, pour nous dire le vrai de ça : être debout sur cette planète. Guibert, la dernière année, a écrit *Le paradis* en s'inventant une vie nouvelle. Le mensonge est une catégorie ; la fiction est l'autre nom de la liberté.

Guibert est mort le 27 décembre 1991, il venait d'avoir 36 ans. Prise dans ce tourbillon de livres extraordinaires, et voulant à toute force reculer le moment de *devoir travailler*, je m'embarquai dans une thèse accompagnée d'une bourse de trois ans. Avec qui passer tant de temps, sinon Guibert ? J'avais déjà écrit mon mémoire de maîtrise *sur lui* (sujet : «*tout dire*»), qui me laissait le sentiment ambivalent d'avoir tenté d'enserrer dans un cadre universitaire un flux de vie qui m'échappait, tout en affirmant à juste titre que son œuvre était un sujet d'études sérieux. Or – de toute façon – Guibert n'était pas perçu comme suffisamment académique pour lui consacrer toute une thèse. Je fus donc contrainte de l'entourer d'autres auteurs, certes tous excellents. Mon directeur de thèse eut l'idée de me faire travailler sur le concept récent d'autofiction. Tout ce que je peux dire aujourd'hui, trente ans après, c'est que dans ce *corpus*, l'œuvre de l'éternellement jeune Guibert tenait vaillamment le coup face à des monuments comme Georges Perec et Michel Leiris.

Bien des années après, la pensée de Guibert me traverse souvent ; je le relis par périodes, et je traverse la rue d'Alésia, dans mon quartier du 14^e, à l'angle d'un café où il avait, semble-t-il, ses habitudes : malgré, écrit-il, «*la froideur, sinon l'antipathie que me manifestent les serveurs*». Je suis particulièrement touchée par ce passage du *Protocole compassionnel* : «*Je ratai la marche en poussant la porte et me retrouvai à genoux au milieu des consommateurs attablés, impuissant à me relever. Ce moment très brusque dura bien sûr une éternité : tout le monde était stupéfait de voir cet homme jeune terrassé, à genoux, pas blessé en apparence, mais mystérieusement paralysé. Aucun mot ne fut échangé, je n'eus pas besoin de demander de l'aide, un de ces deux serveurs que j'avais toujours pris pour un ennemi s'approcha de moi et me prit dans ses bras pour me remettre sur pied, comme la chose la plus naturelle du monde. J'évitai de croiser les regards des consommateurs, et le garçon du comptoir me dit simplement : "Un café, monsieur ?" Je suis profondément reconnaissant à ces deux garçons que je n'aimais pas et qui, je le pensais, me détestaient, d'avoir réagi si spontanément et si délicatement, sans une parole inutile.*»

Il y a dans ce passage la cruauté et la délicatesse dont toute son œuvre est faite : lui Guibert seul contre le reste du monde, lui l'insolent, lui l'incisif, et soudain relevé, non pas sauvé, hélas, mais accueilli, lui l'homme blessé, lui l'homme tendre. La rue Hervé-Guibert est vide, oui, mais ses mots y résonnent, et dans la rue des Arbustes, les arbres sont devenus très grands.

1 – Ce début est lui-même fictif, situé vers la fin du livre, mais il faut lire Hervé Guibert pour jouir avec lui de ses jeux narratifs. (*Mes parents*, Gallimard, 1986)



MOYRA DAVEY : LE RÉCONFORT DE LA RÉPÉTITION

Dans son journal *Le mausolée des amants*, Hervé Guibert évoque le fantasme d'une écriture inséminatrice qui ferait de la lecture un acte d'incorporation, compris au double sens eucharistique et psychanalytique du terme :

Imaginer la lecture comme une prière, une supplication lancinante : en lisant X ou Y, avec obstination (X pourrait être Kafka, Y Goethe) je les assimile (à chaque page les mots s'assemblent pour former une hostie), je suis en attente d'une visitation. L'écriture serait une même force qui se distribuerait, à travers les siècles, en s'immisçant dans quelques corps favorables, qui ne seraient que des relais au projet général de l'écriture, à cette trace monumentale infiniment constituée. Ainsi moi-même (sans me comparer à Goethe ou à Kafka), mais en qualité d'écrivain, d'homme relativement dévoué à l'écriture, je pourrais imaginer que ce que j'ai pu faire de cette écriture, tant bien que mal, sera un jour assimilé par un autre corps favorable, qui l'apportera plus loin (je suis par avance amoureux de ce corps-là), il y aurait dans l'écriture un fantasme d'insémination, d'enfement : mettre vingt ans après sa mort, un siècle après sa mort, un fantasme d'écriture dans un corps étranger.

L'image d'un corps fécondé par l'écriture d'autrui – par *cette* écriture en particulier – tout comme celle d'une assimilation cannibalique d'œuvres fertiles structurent le travail artistique et littéraire de Moyra Davey : matrice « favorable » désirée par Guibert. Usant d'une métaphore alimentaire récurrente, qui rappelle avec insistance la corporéité du processus de création, l'artiste d'origine canadienne déclare elle-même avoir presque tout « englouti » (*gobbled up*) le corpus guibertien ces dernières années : photographies, film, romans et journaux. Il en va de même de plusieurs autres auteurs et autrices, créateurs et créatrices, penseurs et penseuses par lesquels elle s'est laissée attirer, pénétrer, déformer et reformer au fil du temps, dans une opération quasi physique d'identification ou de suridentification, avouée comme l'un des grands « problèmes de lecture » qui animent sa pratique¹ : Jean Genet, Virginia Woolf, Chantal Akerman, Mary Wollstonecraft, Walter Benjamin, Roland Barthes, Simone Weil, Louise Bourgeois et Karl Ove Knausgaard, pour ne citer que quelques noms.

1 – À ce sujet, voir : *Moyra Davey, The Problem of Reading*, Los Angeles, Documents Books, 2003. Cette question est également abordée par l'artiste dans un entretien récent avec l'écrivaine Kate Zambreno : « Moyra Davey and Kate Zambreno on Writing As If You Were Dead », *frieze*, 9 juillet 2020, en ligne : www.frieze.com/article/moyra-davey-and-kate-zambreno-writing-if-you-were-dead.



Ces références hétéroclites, avec lesquelles Davey entretient différents rapports de communion et de promiscuité, de connexion et de correspondance, n'ont toutefois pas été « digérées » de la même manière par la photographe-écrivaine. Si, chez elle, l'assimilation prend parfois la forme d'un mimétisme assumé, souvent incarné, d'autres fois celle d'interprétations analytiques ou de récits entremêlés, des mécanismes plus profonds de production/reproduction sont également à l'œuvre dans son travail. Il me semble en effet que l'incorporation par l'artiste d'un corps-corpus comme celui de Guibert implique moins la reprise explicite de certains thèmes ou motifs que le redéploiement récursif de matériaux (visuels et psychiques) susceptibles de s'intégrer à une trame autobiographique toujours présente, mais jamais pleinement saisissable. « *I listen to late Tolstoy, read the fat books of Ferrante, Knausgaard and Hervé Guibert's diaries and fantasize they are simultaneously writing and living their lives* », confie Davey. « *They are long-take writers. They circle back over the material again and again each time refracted through a slightly altered prism. There is comfort in their repetition*². » Un fantasme en appelle donc un autre, car c'est aussi dans la répétition et l'altération perpétuelle d'une vie soumise à de multiples (re)médiations que s'engendre, au sens fort du terme, l'œuvre de Moyra Davey.

2 – Cette citation est extraite de sa vidéo *Wedding Loop* (2017).

ENGENDREMENTS - ÉVIDEMENTS

Guidée par un principe d'(auto)engendrement, Davey conçoit chaque photographie, écrit ou vidéo qu'elle produit comme le milieu embryonnaire d'autres œuvres, qui incorporent ou reproduisent cette matière antérieure suivant un schéma non linéaire, une structure de boucle ou de spirale profondément ancrée dans l'expérience du corps féminin. D'une manière cyclique, presque routinière, des photographies sont compulsivement rephotographiées, filmées, réutilisées ; des séquences filmiques répétées, reconstituées, déplacées ; des histoires remémorées, morcelées, réinventées. Ce processus par nature « interminable » donne forme à des assemblages complexes d'images et de textes où le corps même de l'artiste – réintroduit dans son travail au début des années 2000 après deux décennies de photographie coupée de la figure humaine – agit, selon l'expression de Davey, comme « *delivery system* » d'une narration fragmentaire liant de façon singulière l'autofiction et l'essai. En plaçant son corps plus spécifiquement au centre de son dispositif vidéographique, elle se fait le « véhicule » physique des écrits qu'elle conçoit, porte et transmet oralement dans ses films (sans oublier que le mot « *delivery* » désigne aussi l'acte d'accoucher, si prégnant dans l'imaginaire de la création).

Un fantôme en appelle donc un autre, car c'est aussi dans la répétition et l'altération perpétuelle d'une vie soumise à de multiples (re)médiations que s'engendre, au sens fort du terme, l'œuvre de Moyra Davey.

Fifty Minutes (2006) est la première œuvre vidéo dans laquelle Moyra Davey assume cette fonction ambiguë de « délivrance » qui relie l'écriture et la parole à l'expérience de la grossesse. Pour cette œuvre programmatique, dont la méthode sera reprise et peaufinée dans ses productions ultérieures, elle a rédigé un texte qu'elle récite à la caméra (d'abord de mémoire, puis aidée d'un enregistrement), déambulant dans son appartement new-yorkais et nous révélant les recoins d'un espace domestique peuplé de livres poussiéreux, de photographies et d'êtres (conjoint, enfant, chienne) qui accompagnent et encomrent tout à la fois son quotidien. Conçue sur le modèle d'une séance de psychanalyse d'une durée conventionnelle de 50 minutes, la narration libre de Davey reconstruit le récit des cinq années et demie qu'elle a passées sur le divan de Dr. Y., d'abord enceinte, puis mère d'un jeune enfant. À ces souvenirs empreints d'ambivalence s'enchevêtrent diverses réflexions sur la consommation, le contrôle, la nostalgie et la perte, entrecoupées de citations tirées de ses nombreuses lectures ; le tout livré sur un débit monotone qui contraste avec la charge affective du propos. L'écriture faussement confessionnelle de *Fifty Minutes* rejoue ainsi l'échec de l'analyse et sa perlaboration à travers l'évocation d'une gestion obsessionnelle du frigo, plein, vide, ouvert ou fermé – à l'image du ventre maternel et de la psyché de la narratrice, dont l'exposition simultanée, volontairement risquée, serait tour à tour source de plaisir et de honte.

C'est cette bivalence intrinsèque aux œuvres de Davey que met par exemple en relief le montage photographique intitulé *Dr. Y., Dr. Y.* (2014) (ou *Ante-Partum Document*, ainsi que l'artiste le désigne de façon non officielle). Le titre (officiel) de cette composition fait à la fois référence à *Fifty Minutes* et au recueil de poèmes posthume d'Anne Sexton, *Words for Dr. Y.* (1978), dont sont extraits les vers suivants : « *Why else keep a journal, if not / to examine your own filth ?* » Ces mots sont retranscrits dans le haut et le bas d'une grille d'images au centre de laquelle apparaît le corps nu de l'artiste enceinte, allongée sur le côté, sa chienne lovée contre sa poitrine dans une position qui imite la courbure de son ventre. Des photographies de l'animal déféquant entourent cet autoportrait réalisé près de 20 ans plus tôt et conçu, rétrospectivement, comme la projection d'un désir régressif de « se vider ». Exploration par la photographe de sa propre abjection selon Sexton – mais Guibert n'est pas loin non plus, bien sûr –, la rencontre ici du maternel et du scatologique laisse entrevoir tous les dilemmes insolubles qui alimentent sa pratique ; à commencer par celui entre faim et création que lui inspire cette formule tautologique d'Alejandra Pizarnik, intégrée au script de la vidéo *Les Goddesses* (2011) : « *To not eat I must be happy. And I cannot be happy if I am fat.* » Ce que Guibert, lui aussi obsédé par l'évacuation créatrice et physique, exprimait à sa manière dans son journal, à plus d'une reprise : « *Avoir de la nourriture dans le ventre, devoir digérer est une cause d'accablement.* » Aporie du travail de l'esprit suspendu aux besoins du corps : incessant conflit entre l'abstrait et le concret. Déplacement de l'appétit.

« THE WET »

Si la littérature et la philosophie sont avidement ingérées par le système de Davey, le passé familial difficile qui trame plusieurs de ses films-essais semble devoir être longuement métabolisé pour trouver place dans sa narration. En témoigne la trilogie amorcée en 2011 avec *Les Goddesses*, vidéo dans laquelle l'artiste revisite une série de portraits subversifs de ses cinq sœurs, photographiées à la fin des années 1970. Aux images en noir et blanc de ces adolescentes rebelles, exhibant impudemment visages, seins et pubis, l'artiste a superposé le récit de Mary Wollstonecraft et de sa lignée de filles (dont Mary Shelley) en connectant leurs destins par le biais de coïncidences biographiques : accouchements en série, maladies, problèmes de dépendance, morts tragiques. Ces multiples associations et glissements narratifs lui permettent ainsi de s'approcher du nœud traumatique de son histoire personnelle, mais sans jamais plonger tête première dans ce qu'elle nomme « *The Wet* », substance encore inarticulable reléguée à une archive privée titrée « *Pathography* ».

Se traduisant sur le plan formel par un constant décalage entre l'image filmée et le texte récit, la pudeur autobiographique exprimée dans *Les Goddesses* cohabite, au sein des œuvres subséquentes de cette série, avec des moments d'extrême mise à nu – physique aussi bien que psychique. Je pense entre autres à certaines séquences troublantes de *Hemlock Forest* (2016), film que Davey adresse à son fils devenu adulte ainsi qu'à Chantal Akerman, décédée subitement au cours du tournage. De manière à marquer son assimilation de et à Akerman, elle y reproduit la scène de *Je, tu, il, elle* (1974) dans laquelle la protagoniste incarnée par la cinéaste se gave de sucre, une bouchée à la fois, pendant qu'elle écrit couchée sur son lit. Dans sa reconstitution malaisée de la scène, l'artiste filiforme s'expose, vêtue uniquement d'un soutien-gorge, répétant ce comportement compulsif, et à la limite masochiste, qu'elle assimile à sa propre dépendance à la production artistique :

Addicted to work to forget that :

I can't sleep.

I can't shit.

My stomach hurts.

My hands burn.

I piss in the saddle.

I miss my son.

Alors que *Hemlock Forest* nous donne à entendre les mots désespérés d'un corps défaillant, mêlés à ceux d'une mère atteinte du syndrome du nid vide, *Wedding Loop* (2017) nous entraîne dans le tourbillon sans issue de la névrose familiale, ravivée à l'occasion d'un mariage où, parmi un cercle fermé de femmes fragiles, s'invitent pleurs, angoisses, colères et débordements de toutes sortes. La vidéo ne montre cependant rien de tout cela : seule la voix de l'artiste, de retour dans l'isolement sécuritaire de son appartement, parvient à enregistrer et à communiquer en différé ces affects qu'elle a d'abord consignés par écrit, incapable d'en rendre compte par la photographie. Car si l'appareil photo est le premier moyen – technique et défensif – par lequel Davey cherche instinctivement à s'extraire des événements, comme elle l'admet ici, il est aussi l'organe d'une pratique « oubliée » qui, à la différence de l'écriture, oblitère le souvenir de l'émotion originale, pour paraphraser Guibert dans *L'image fantôme* (1981). Ainsi pourrait-on comprendre la logique récursive de ces trois films, avec leurs images récurrentes et leurs multiples appareils interposés (caméra, enregistreuse, écouteurs, écrans d'ordinateur et téléphone portable), comme un procédé visant moins l'incessant retour du « *wet* » refoulé que sa neutralisation affective à travers une série de remédiations artistiques : interminable *Fort-Da*. La répétition devient dès lors ce par quoi le « je » autofictionnel s'épuise, adoptant parfois la distance d'un « elle », et peut enfin jouir de l'échec d'un vécu intime rendu *étranger*, suivant la conception guibertienne de l'oblitération photographique.







CONFESSIONS

- P-60 OF JANE (DÉTAIL)
2014
38 épreuves à développement chromogène, ruban adhésif, timbres postaux, encre ; présentées en 7 ensembles
Dimensions variables
- P-62.66 LES GODDESSES
2011
Images fixes tirées de la vidéo
61 min
- P-63 DR. Y., DR. Y.
2014
15 épreuves à développement chromogène, ruban adhésif, étiquettes, timbres postaux, encre
30,5 x 45,7 cm (chacune)
- P-67 WHITE TANKS
1979
Épreuve à la gélatine argentique
51 x 41 cm
- P-68.73 HEMLOCK FOREST
2016
Images fixes tirées de la vidéo
41 min 15 s
- P-70.71 I CONFESS
2019
Images fixes tirées de la vidéo
56 min 46 s

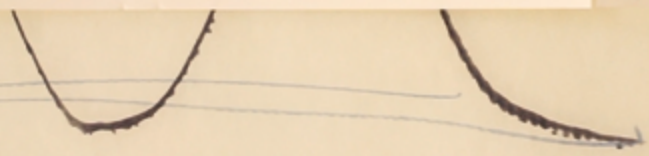
Malgré tout, la boucle du passé n'est jamais bouclée chez Moyra Davey. De nouveaux éléments – autrement sensibles ceux-là – ont refait surface récemment dans *i confess* (2019), son dernier projet d'envergure. Stimulée par la lecture de James Baldwin, au terme d'une période de recherche stérile et d'inertie sexuelle, cette production vidéographique entremêle l'expérience personnelle et l'expérience politique en centralisant cette fois la figure controversée de Pierre Vallières, que Davey a rencontré et photographié en 1980. Les souvenirs de cette rencontre et ceux de sa propre enfance montréalaise, de même que les nombreux liens établis avec Baldwin, façonnent une approche tout à fait (in)actuelle de *Nègres blancs d'Amérique* (1968), où la dualité trouble de l'identité québécoise fait écho aux conflits intérieurs de celle qui, encore aujourd'hui, demeure habitée par la honte d'avoir appartenu à la minorité anglophone honnie, sans qu'on lui ait pour autant épargné une éducation catholique francophone : « *When I hear a strong Québécois accent on the sidewalks of New York, I wince and I feel implicated* », se confesse-t-elle en voix hors champ. Ce n'est d'ailleurs là qu'une des nombreuses confessions que renferme ce film au scénario complexe, qui aborde la stigmatisation sociale, religieuse, culturelle, linguistique et raciale sur un double mode idiosyncrasique et empathique, toujours par assimilation/identification et autocannibalisme, comme le suggère l'artiste.

Au milieu de *i confess*, après la révélation d'un épisode humiliant vécu lors de sa visite à la maison de campagne de Vallières, une espèce de commune qu'avait jointe son ex-copain, Davey se tourne vers la théoricienne politique Dalie Giroux afin d'appuyer et, surtout, de compliquer sa lecture de *Nègres blancs d'Amérique*. Mais comme avec Chantal Akerman dans *Hemlock Forest*, sa fascination pour la jeune femme prend vite le dessus, nourrie par des conférences diffusées sur YouTube, des conversations sur Skype et des segments d'entrevue tournés de façon maladroite qu'elle intègre à son dispositif de représentation par ailleurs très sophistiqué. L'identification empathique initiale se transforme alors, peu à peu, en un rapport maternel inversé : le vide laissé par le départ de son fils et le suicide d'Akerman (elle-même en deuil de sa propre mère au moment des faits), événements qui obsédaient l'artiste quelques années plus tôt, semble ici comblé par le sentiment d'être « maternée » (*mothered*) par Giroux (pourtant assez jeune pour être sa fille). Ce maternage n'est d'ailleurs pas sans rappeler le « *holding* » winnicottien, que la lectrice vieillissante dit aujourd'hui retrouver dans les livres, ce réconfort que lui procure le ressassement de la lecture. Leitmotiv d'autres œuvres filmiques comme *Hell Notes* (1990/2017) et *My Saints* (2014), où les liens entre possession et déjection sont traités par l'entremise de Freud et de Genet, ainsi que d'une abondante production photographique, cette exploration tâtonnante des zones de malaise, de honte et de souffrance, tant personnelles que collectives, permet de circonscrire un espace de vulnérabilité partagée où l'on ne peut finalement que se laisser absorber.



aural realm

(La servitude volontaire)



Mathematical structure of

Zero

PERTE DE VISION

Absorbée, Moyra Davey l'est tout particulièrement par ce qu'elle décrit, parlant de l'œuvre effrénée produite par Guibert après son diagnostic de VIH/sida, comme l'un des traitements les plus courageux des thèmes de la maladie et de la mort qu'elle connaisse. Depuis que l'artiste se sait elle-même atteinte de la sclérose en plaques, la maladie ne cesse également de faire effraction dans son travail, mais de façon plus retenue et discontinuée, sans cette urgence qui commandait chez Guibert l'ultime dévoilement de soi. L'économie symptomatique de l'écriture de Davey n'est pourtant pas étrangère à celle de l'écrivain français : elle est faite d'une succession de maux imprévisibles (douleurs et engourdissements, sommeil trouble, vision altérée, incontinence, constipation), d'épisodes cliniques et de médicaments aux noms cryptiques (Interferon, Cymbalta, Lyrica, Sepia, Lycopodium...), lesquels pénètrent aussi subrepticement son univers visuel, souvent sans que l'on en soit prévenu.

Dans son texte *Notes on Photography & Accident* (2008), sous l'entrée « Vision », Davey écrit :

I'm working haltingly on this essay while simultaneously undergoing treatment for optic neuritis in my left eye. My doctors are kind people who especially want to help me because I am a photographer ; my ophthalmologist collects Leicas and is always eager to discuss optics and lenses and uses the terminology of f-stops and "shutting down" to describe the darkened sight in my affected eye. I don't tell my doctors that my production of photographs has dwindled to a trickle, that I've grown melancholic and ambivalent about photography. After all, one of the motivations for this essay has been to try to rekindle a desire to make images.

Une vingtaine d'années plus tôt, six ans après avoir publié son roman *Des aveugles* (1985), Guibert confiait dans *Cytomégalo virus* (1991) sa propre hantise de perdre la vue à cause du sida, alors que dans son cas, c'était la vision de l'œil droit qui s'obscurcissait. La photographe new-yorkaise n'a pas relevé cette correspondance – à eux deux, ils auraient fait un aveugle complet ou un voyant parfait, c'est selon –, mais elle a mis son expérience de la cécité en parallèle avec le virus dans

une œuvre pénétrante intitulée *Notes on Blue* (2015). Ce montage de séquences Super 8 et de vidéo numérique, filmées à dix ans d'intervalle, est dédié au réalisateur britannique Derek Jarman, dont le dernier film, *Blue* (1994), superpose un monologue autobiographique à un plan monochrome unique de *International Klein Blue* (couleur qui envahissait sa vision dégradée par le sida à la fin de sa vie). Ponctuées de citations de Jorge Luis Borges, de Virginia Woolf, d'Anne Sexton, de Rainer Werner Fassbinder et de PJ Harvey, les « notes sur le bleu » de Davey proposent une méditation à plusieurs entrées sur l'aveuglement et la maladie comme lieu limite mais fertile de production artistique : un lieu doté d'une temporalité interne dont la logique narrative défie, en partie, le cours réel des événements.

Guibert, dans ses derniers livres, affirmait que l'infection mortelle l'avait placé dans un nouveau rapport au temps amplifiant le sentiment de vie suscité par l'acte d'écrire, ce à quoi il tenait, disait-il, davantage qu'à son existence en tant que telle. De même, pour Davey, faire de l'art relève d'une nécessité vitale sans cesse menacée, non pas par l'imminence de la mort, mais par la mélancolie, les défaillances de son corps et l'emprise pharmacologique de son cerveau. Entre l'insémination scripturaire fantasmée de l'un – insémination qui serait aussi une contamination, dans des corps favorables comme des hôtes pour le virus ? – et le désir de production visuelle chancelant de l'autre, une image s'interpose alors, poignante de vérité : une reconstitution contemporaine, par le fils de l'artiste, d'une photographie bien connue de Guibert montrant un jeune homme nu, de dos, penché sur sa table de travail dans un nuage de fumée³. Il y aurait peut-être, dans cette image que Davey insère maintenant un peu partout, une opération reproductrice plus inconsciente, à entendre dans sa différence avec la citation initiale du *Mausolée des amants* : mettre, près de 20 ans après sa naissance, un fantasme de photographie dans un corps familial.

3 – Hervé Guibert, *Sienna*, 1979 ; Barney Simon-Davey, *Untitled (Eric, after Hervé Guibert)*, 2014.



SONDER LES CATACOMBES DU SOI

YOGA

EMMANUEL CARRÈRE

P.O.L, 2020, 397 p.



Dans le bouddhisme tantrique, on recense la vie de ceux qu'on appelle Mahāsiddhas, des ascètes indiens devenus des « saints ». Leur histoire se distingue sensiblement de celles des moines et des nonnes traditionnels, qui pour se consacrer à l'entraînement de l'esprit renoncent entièrement au monde. À l'inverse, c'est au cœur de la vie quotidienne et ordinaire que plongent les Mahāsiddhas pour en révéler le caractère sacré. Ce sont des paysans, des reines, des proxénètes, des alcooliques, des dépravés. Ils représentent, en quelque sorte, le commun des mortels. Vous pourriez même en connaître un.

Kucipa, l'un de ces Mahāsiddhas, était un ouvrier agricole de basse caste qui avait le malheur d'avoir un goitre, une énorme tumeur au cou. Tous les jours, le goitre devenait plus large et plus douloureux. L'ouvrier finit par en avoir si honte qu'il s'isola dans un lieu reclus. C'est à cet endroit qu'il rencontra Nāgārjuna, l'un des plus importants penseurs bouddhistes. Ce dernier l'invita à observer sa tumeur pour y découvrir, contenu, l'univers entier. Grâce à son goitre, d'abord porté comme une vilénie, Kucipa entreprendrait son chemin vers l'éveil.

Yoga, d'Emmanuel Carrère, constitue à sa façon le récit d'un homme et de son goitre.

UN PETIT LIVRE SOURIANT ET SUBTIL SUR LE YOGA

Ce n'est pourtant pas ce qu'avait d'abord prévu Carrère pour ce livre – parler de son « goitre ». La visée de départ avait plutôt été de pallier une certaine lacune collective (et peut-être aussi d'écrire sur un thème à la mode, reconnaît-il). En effet, pendant une entrevue qu'il raconte dans son livre, l'auteur s'amuse de l'ignorance d'un journaliste face aux références qu'il fait au yoga et à la méditation. Constatant que cette méconnaissance n'est pas exceptionnelle, qu'au contraire elle est partagée par un grand nombre de personnes (et parmi elles « beaucoup de pratiquants de yoga »), l'écrivain conçoit un projet : « *je me suis dit que ce serait une tâche à la fois utile et agréable d'écrire, sur le ton de la conversation familière, un petit livre pas prétentieux [...] pour clarifier tout ça à partir de ma propre expérience* ». Il décide alors de s'embarquer pour un périple : une retraite de méditation *vipassana* de dix jours.

Dans les premiers temps de la rédaction, Carrère raconte donc cette retraite, et en profite pour livrer graduellement une douzaine de définitions de la méditation. Ces dernières fluctuent considérablement, car elles se trouvent toutes ancrées dans le souvenir d'expériences éphémères et concrètes. L'exercice est, à cette étape du récit, un peu superficiel, l'auteur n'étant pas vraiment apte à raconter avec sincérité ces méthodes consacrées à « *l'élargissement et [à] l'unification de la conscience* » sur lesquelles il souhaite s'exprimer. En effet, avoue honnêtement le narrateur, les définitions émergent le plus souvent pour justifier des comportements malsains, pour disculper d'une prise de conscience face à la stagnation. Avec l'une de celles-ci, Carrère défend par exemple l'idée qu'il soit possible de méditer régulièrement sous l'influence de l'alcool et de drogues – pour autant que l'on considère la méditation comme simple méthode d'observation, de travail « *avec le matériel existant* ». Amusés, nous suivons la réflexion d'un narrateur qui se sait faillible mais qui, humblement, continue d'investiguer. Jusqu'à ce que tout bascule et que le livre souriant se mette à grimacer.

Cette entreprise d'étude contemplative, informelle et bon-enfant ne prendra donc pas la tournure imaginée. Et, si l'intention initiale était d'expliquer « *que nous sommes autre chose que notre petit moi confus, fragmenté, apeuré* », la vraie vie semble pointer une tout autre direction pour le narrateur. Sa retraite se trouve interrompue par le décès d'un ami lors des attaques terroristes aux bureaux de *Charlie Hebdo* ; on lui diagnostique un trouble bipolaire, qui le mènera dans les confins mortifères d'une dépression profonde ; il assiste, impuissant, à la crise des migrants ; son éditeur de toujours – et ami cher – décède. D'un coup, son projet se brise sur les écueils de la souffrance ordinaire. L'expérience méditative finit dès lors par apparaître beaucoup moins avérée que « *le sang et les larmes* » : « *Bref, pour mon livre souriant et subtil sur le yoga, je me retrouvais un peu emmerdé.* »

CONTINUER À NE PAS MOURIR, MODE D'EMPLOI

À mi-chemin de l'ouvrage, Carrère n'arrive déjà plus à faire l'apologie de ce qui lui semblait, dans les élan liminaires de l'écriture, donner un sens au monde habité. Une désillusion grave opère : « *Tout ce dont je m'apprêtais à parler sur le ton apaisé d'un qui chemine avec confiance vers l'état de quiétude et d'émerveillement se présente aujourd'hui dans une lumière crue et cruelle, une lumière d'aube livide et d'exécution capitale dont je ne peux m'empêcher de croire qu'elle est vraie, plus vraie que celle du grand jour qui chasse les mauvais rêves.* » Contre son désir d'unification, la vie se fait plutôt « *machine à séparer* ». Et pourtant, beaucoup plus que dans la pratique contemplative elle-même, c'est dans les tréfonds du quotidien le plus douloureux – dans les tréfonds de son goitre – que l'écrivain parvient aux réalisations les plus importantes. Il aura fallu, ironiquement, que Carrère tourne le dos à la méditation pour qu'elle finisse par porter fruit.

Et c'est tant mieux pour le lecteur. Ce changement de perspective soudain donne une profondeur inattendue au propos. Dès lors adviennent de nombreux passages paradoxalement puissants dans leur fragile indétermination, passages qui oscillent entre caverneuse obscurité et éclaircies passagères. Malheureusement, les pages dédiées à la méditation ne procurent pas la même satisfaction. La conception de la pratique qui y est déployée est parfois étriquée, souvent assimilée à l'interprétation qu'en fait S. N. Goenka pour les Occidentaux, réifiée comme une porte de sortie de notre vie quotidienne, comme le « *chemin qui conduit à la fin du monde* » (regrettable traduction du pāli *dukkha* par ailleurs, terme qui renvoie au mal-être et non pas au monde).

On voit ici les effets d'une tradition occidentale qui se perpétue : Carrère racialise (malgré lui) la pensée des autres, l'homogénéisant dans des expressions comme « *pensée chinoise* » ou « *philosophie orientale* », faisant fi des débats et des luttes épistémologiques qui les composent et qui en constituent le socle (stéréotypant au passage « *le bon Chinois* » au gré de remarques qui parsèment le texte). On comprend mieux, avec cette tendance simplificatrice à l'œuvre, comment l'écrivain arrive à exprimer ses préférences dans une opposition réductrice entre optimisme et pessimisme, considérant par exemple que la « *teneur en vérité est plus élevée chez Dostoïevski que chez le Dalai-lama* », alors que ses connaissances de la culture tibétaine et des nombreuses traditions du Mahayana et du Vajrayana semblent, pour le moins, lacunaires. L'écriture manifeste mieux sa puissance en tons de gris, lorsqu'elle évite le jugement rapide et mal informé.

Malgré ces réserves, *Yoga* reste un récit fort, grave et, ultimement, d'une vérité remarquable. « *Ce que j'écris est peut-être narcissique et vain mais je ne mens pas* », affirme d'ailleurs Carrère dans son livre (mentionnons au passage que cette posture, sans doute audacieuse, se sera finalement avérée téméraire, à en lire la polémique publique qu'elle a suscitée, tant par rapport à la vie privée de ses protagonistes qu'à la part d'invention dans le récit). Comme Kucipa, l'écrivain creuse incessamment son mal pour en révéler toute la teneur sacrée, indissociable de la souffrance et de la honte qui la fondent. Nuancé, cheminant dans le doute et les tâtonnements, le livre peint sans fard le paysage contradictoire et incohérent d'une vie.

Car après tout, émergeant à peine d'une détresse morale inouïe, alors que tranquillement on « *continu[ait] à ne pas mourir* », un jour, « *quelque chose arrive* ». Liée à notre expérience captive du trivial, une révélation s'impose. Nous finissons désormais par percevoir que sagesse et confusion ne représentent que les deux faces d'une même médaille – que la distinction entre les deux relevait, dans les faits, d'un éclairage fautif et de costumes trompeurs.

FANTASMATIQUE DE LA VIOLENCE

THE FORCE OF NONVIOLENCE

JUDITH BUTLER

Verso, 2020, 224 p.



Le deuxième tome du cycle *Soifs*, *Dans la foudre et la lumière*, paru en 2001, donne une place centrale à la prémonition et tente de cerner les catastrophes, les violences et les fureurs à venir avec une justesse à faire rougir JoJo Savard. Un personnage de femme itinérante entrevoit les images de désastres à venir. Celle qu'on surnomme la « Vierge aux sacs » lit une Bible à l'envers en « *espérant que la colère de Dieu saur[a] engloutir avec elle la ville de New York* » et promet que « *s'écrouler[ont] ses édifices et ses gratte-ciel* ». Comme pour compléter la prédiction, dans les premières pages du roman plane le motif d'un avion écrasé accidentellement par une jeune pilote qui rêvait de quitter la terre et de « *connaître l'extase de voler si près du soleil* ». Nous sommes en 2001, et le roman paraît quatre mois avant les attentats du 11 septembre.

PETITES CENDRES OU LA CAPTURE

MARIE-CLAIRE BLAIS

Boréal, 2020, 216 p.



MARIE-CLAIRE BLAIS, ARUSPICE

Avec le cycle *Soifs*, « *fleuve de mots* », « *coulée narrative* » (Michel Biron) en onze tomes qui occupe Marie-Claire Blais depuis 1995, le lecteur fait l'expérience d'entrelacs temporels vertigineux et complexes. La narration du cycle juxtapose les scènes et les personnages, gruge le présent du récit avec de sombres prémonitions, des rémanences historiques, des tournures négatives reconnaissables (« *n'avait-elle pas dit que...* ») et une utilisation unique du monologue narrativisé, traits stylistiques qui ont pour effet de superposer au récit des strates de temps advenues et inadvenues. Chez Marie-Claire Blais, la littérature renoue avec son pouvoir oraculaire et voit

les choses venir. On a le sentiment, à suivre les parutions des onze volumes de la série, que les romans entament avec notre actualité une sorte de course-poursuite : de livre en livre, les événements politiques dépassent la fiction, avant que la fiction ne les rattrape et les anticipe de nouveau.

Le cycle n'avait cependant pas aussi bien joué les aruspices depuis 2001, et *Petites Cendres ou la capture* renoue avec la perturbante acuité avec laquelle le roman parvient à sentir les secousses qui suivront sa parution, en janvier 2020. Rappelons que les derniers mois ont été marqués¹, en pleine pandémie, par un retour des vagues de dénonciations d'abus sexuels et par les meurtres glaçants de George Floyd, de Breonna Taylor, de Dion Johnson, de Tony McDade, d'Ahmaud Arbery, assassinés par la police entre février et mai 2020, meurtres qui ont mené à des soulèvements demandant justice pour ces crimes policiers racistes. Tous ces événements, dans la texture étrange, imprécise et oblique qu'ont souvent les prémonitions réussies, se retrouvent dans le parcours des personnages de *Petites Cendres ou la capture*. Une jeune femme se fait violer par ses meilleurs amis. Une autre assiste de son hôtel à des manifestations contre le racisme auxquelles elle aimerait avoir le courage de prendre part. L'extrême droite s'organise, se fait voir et entendre dans les rues. Un policier blanc se demande s'il doit dégainer face à un homme noir qui n'est pourtant coupable d'aucun crime. Le moment oraculaire qui m'a cependant le plus pris au dépourvu est raconté par le truchement du personnage d'Édouard, médecin préoccupé par « l'accroissement des épidémies, à cause d'une pauvreté globale, du moins très étendue ». « Le parasite du choléra », pense le personnage, « était désormais très mobile » : « que ferions-nous devant une telle épidémie sur le continent, ne fallait-il pas être prêts à tout. » L'écriture de Marie-Claire Blais, dans ces passages du roman, m'a donné l'inquiétante impression de détenir un véritable pouvoir de présage. Il faudra lire les livres suivants pour savoir ce qui nous attend dans les années à venir, maintenant que la crainte de l'épidémiologiste s'est réalisée.

1 – Le texte a été écrit à l'automne 2020.

« IL EÛT FALLU DE L'ORDRE DANS TOUT ÇA »

Le cadre de *Petites Cendres* rappelle l'horreur des nombreux assassinats racistes qui ponctuent sans cesse notre actualité : le roman s'ouvre alors qu'à la fermeture des bars, un policier interpelle un vieil homme noir, Grégoire, qui se met à l'insulter. Petites Cendres, personnage gai et travesti bien connu des lectrices et des lecteurs de *Soifs*, qui apparaît dans *Augustino et le cœur de la destruction* (2005) et devient de plus en plus central au fil du cycle, s'interpose entre les deux hommes dans l'objectif d'apaiser les tensions et de servir « *de bouclier que ne pourrait jamais atteindre le jeune policier blanc* ». La narration de Marie-Claire Blais, captant les flux de conscience des différents personnages, passe d'un angle à l'autre, tente d'épuiser la scène en multipliant les points de vue (passants, autre policier) et transcrit avec une tension douloureuse la lente montée en agressivité de cet agent pour qui il manque toujours « *de l'ordre dans tout ça* ». La réflexion sur la violence a lieu autour de ce moment suspendu, presque immobile, où celle-ci pourrait encore ne pas avoir lieu, ne déboucher sur aucune blessure, aucune agression physique ; cette stratégie dramatique, qui sépare momentanément violence structurelle (l'interpellation arbitraire et raciste) et violence physique, a pour fonction d'illustrer comment la violence sociale ne peut être réduite à ce que Judith Butler nomme le « coup », « *the physical blow* », dans une des premières thèses de *The Force of Nonviolence*. Insistant sur la nécessité, dans une définition ouverte de la violence permettant « *son oscillation entre différents cadres politiques contradictoires* », de prendre en compte toutes les formes qui « *minent et exposent la vie à la souffrance ou à la mort, mais qui ne prennent pas toujours la forme littérale du coup* », Butler rappelle d'entrée de jeu que « *les structures ou les systèmes sociaux, dont fait partie le racisme systémique, sont [aussi] violents* » (les traductions sont de moi). De la même manière, *Petites Cendres ou la capture*, en suspendant l'« acte » violent, le choc entre l'arme et le corps – choc qui pourrait, jusqu'aux toutes dernières pages, toujours encore *ne pas* avoir lieu –, montre que la violence travaille pleinement, en l'absence de toute blessure, les rapports entre Grégoire et le policier.

Les parallèles entre la théorie de Judith Butler et les romans de Marie-Claire Blais ont été soulignés par la critique, notamment dans un article de Camille Anctil-Raymond (« Lectures du cycle *Soifs* », CRILCQ) et dans la thèse en cours d'écriture de Guillaume Girard (Université de Sherbrooke). L'affinité entre les deux œuvres, l'une théorique et l'autre romanesque, la sensibilité commune aux deux écrivaines sont frappantes à la lecture de leurs plus récentes parutions. Motivées par une colère et un désarroi palpables devant l'accumulation des crimes policiers, Butler et Blais partent à la recherche des racines qui nous permettraient d'expliquer le caractère répétitif, apparemment inépuisable de ces incessants assassinats. Judith Butler, avec *The Force of Nonviolence*, renoue avec la psychanalyse, centrale dans sa trilogie sur le genre. Pour comprendre les violences commises envers les populations noires par le bras armé de l'État, Butler et Blais interrogent notamment la psychologie du sujet responsable du crime : que peut-il se passer dans la tête d'un policier qui paraît devenir fou face à des victimes innocentes et désarmées, souvent en fuite ou suppliant qu'on leur laisse la vie sauve ? Quelle est la relation entre le racisme et cette troublante pulsion de mort qui s'empare des membres du corps policier ?

Parmi le bouquet d'hypothèses fulgurantes que propose Butler, notamment à partir des travaux de Freud, de Lacan ou de Klein, je retiens celle du « *fantasme de persécution* », qu'elle théorise et que Blais, intuitivement, place au centre de cette « *capture* » commise par le « *suprémaciste mal caché sous l'uniforme* » (Thomas Dupont-Buis, *Lettres québécoises*). Le fantasme de persécution permet à Butler d'expliquer un phénomène observable aujourd'hui : cette tendance qu'ont les groupes dominants à voir dans la résistance non violente à l'oppression une forme de violence, une agression à leur endroit. Pourquoi se pose-t-on comme victime de celles et ceux qu'on opprime ? D'après Butler, cette persécution imaginaire proviendrait d'une forme inconsciente de culpabilité, reliée à un geste violent inassumé et refoulé que le sujet a commis, ou qu'il a le désir (conscient ou non) de commettre. Dans cette logique, le geste violent d'un policier, par exemple, est projeté sur sa victime, incarné par elle : « *l'action du sujet lui revient sous la forme d'une agression venue de l'autre* ». Dans certains passages, le texte de Butler fait presque œuvre de fiction en se glissant, comme chez Blais, dans l'esprit d'un policier qui s'apprête à tirer afin d'illustrer le fonctionnement des « *phantasmes* » inconscients qui inversent la relation de domination et projettent l'intention meurtrière sur la victime : à ce moment, écrit-elle, « *la violence que le policier s'apprête*

à commettre [...] lui est déjà réapparue sous la forme d'une figure, un fantôme racialisé et raciste, qui condense et invertit sa propre agression, la brandissant à son encontre, [...] légitimant et élaborant à la fois, comme en rêve, l'argument d'autodéfense qui viendra par la suite ».

LOGIQUES DE LA HAINE

C'est précisément la motivation avancée par le policier de *Petites Cendres ou la capture* qui, face à la faiblesse du mobile de son intervention (le fait que Grégoire ait agi « *comme s'il eût été un homme libre d'insulter et de crier comme tous les ivrognes* »), exagère la gravité du comportement de Grégoire, le retourne en agression portée à son endroit : « *vous m'avez agressé de paroles* », affirme-t-il. Le fantasme de persécution, au fil des pages, s'enfle et s'articule à un imaginaire raciste visant à renforcer la dualité entre « soi » et « l'autre », dans une logique binaire de l'identité critiquée par Butler, qui écrit qu'« *une éthique de la non-violence ne peut pas se fonder sur l'individualisme* » parce que « *les sujets sont impliqués dans les vies des uns et des autres, reliés par une série de relations* ». La défense de *Petites Cendres* est perçue, par l'esprit paranoïaque de cet homme conspirationniste, porteur d'un discours négationniste sur l'esclavage, comme une coalition des Noirs contre les policiers : « *tous ensemble contre la menace des Blancs* ». Bien qu'il dénonce au départ « *la violence [...] dont sont déjà coupables trop de policiers* », le vernis vertueux de son discours craque à mesure que la scène est investie affectivement, dans une escalade que suit le texte de Blais avec une rare finesse psychologique. Bientôt, le discours intérieur de l'homme se radicalise, il se met à penser que les policiers « *[sont] maintenant trop indulgents, complaisants* », que les Blancs sont opprimés, avant de faire porter la faute de l'acte violent qu'il s'apprête à commettre sur Grégoire, sur *Petites Cendres*, et sur tous les Noirs, au sujet desquels il se dit : « *à leurs yeux, nous sommes toujours fautifs, ils peuvent quand même sournoisement nous tuer tant ils nous haïssent, c'est ainsi, à cause de leur haine on ne se maîtrise plus, on ne peut plus contraindre le geste qui part* ». La logique fatale qu'analyse Butler est ici complète, de la violence policière qui fait retour dans l'esprit de l'agent sous la forme d'une « *agression* » venue de l'autre, à la justification de l'« *autodéfense* » (des meurtres d'une brutalité insoutenable commis par des collègues reviennent le hanter) qu'une telle paranoïa encourage : « *nous ne commettons pas de meurtres* », finira-t-il par se dire, « *nous nous efforçons de maîtriser leur violence, leur agression contre nous* ».

Motivées par une colère et un désarroi palpables devant l'accumulation des crimes policiers, Butler et Blais partent à la recherche des racines qui nous permettraient d'expliquer le caractère répétitif, apparemment inépuisable de ces incessants assassinats.

D'autres correspondances profondes, des lectures du monde d'une grande beauté et d'une impressionnante parenté nous sont données à lire par les autrices, et mériteraient davantage de place ici. À commencer par cette conception du vivant qui fonde la théorie politique qu'élabore Butler, qui s'approche de celle que défend la forme même du cycle *Soifs*. La narration par subjectivités entrecroisées, couplée à des phrases à rallonges ont été analysées – c'était l'hypothèse d'Élisabeth Nardout-Lafarge dans un séminaire inoubliable tenu pendant deux ans à l'Université de Montréal – comme une esthétique de la relation inconditionnelle entre les êtres, une manière de dépasser le « flux de conscience » individualisé de la modernité en inscrivant les monologues intérieurs dans un même continuum afin qu'ils ne se détachent plus tout à fait d'une voix commune, d'un monde partagé. L'« *interdépendance* » est le nom que donne Butler à cette dimension de la condition humaine : le sujet humain est, rappelle-t-elle, avant tout relationnel, et le « je » n'existe pas de manière pleinement individuelle. Prendre conscience de cette interdépendance permettrait de développer un rapport éthique au monde, où l'autre ne serait plus perçu uniquement comme un autre, une menace ou un ennemi, mais comme une entité faisant partie de moi et dont je fais partie en retour, quelqu'un dont j'ai besoin pour survivre. Sa théorie n'est pourtant pas une apologie de l'amour, de la paix, de la vertu ou de la loi, notions qui suscitent sa méfiance.

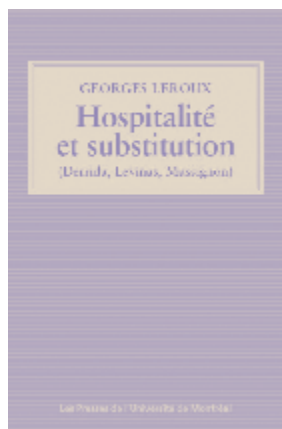
The Force of Nonviolence se clôt sur une réflexion essentielle quant au péril qu'il peut y avoir à fonder une politique dans la morale : nous sommes, écrit Butler, traversé-e-s de désirs inconscients et de pulsions meurtrières, destructrices, suscités par cette même relation de dépendance aux autres, qui a aussi son versant frustrant, limitatif. « *Nous ne devrions pas chercher à devenir des saints, si cela signifie que l'on réserve toute la bonté pour soi, renvoyant les failles, ou la dimension destructive de la psyché humaine à des acteurs extérieurs, vivant dans cette région du "non-moi" de laquelle nous nous désidentifions.* » Pour cette raison, elle ne croit pas à l'efficacité pure et simple de la loi, les interdits agissant au niveau du surmoi, l'instance psychique répressive par excellence, et qui vise ultimement l'annihilation du sujet. Plus le surmoi est fort, ajoute-t-elle, plus les pulsions qu'il contient se renforcent elles aussi. Comment sortir de cette impasse ? En reconnaissant que l'individu « pur » n'existe pas, que nous vivons par une série d'identifications avec les autres, de projections mutuelles : « *Je te rencontre toi, mais je me rencontre moi-même en toi, reproduit dans ma brisure ; et moi-même je ne suis pas que moi, mais un spectre que je reçois de toi, qui cherche en retour une histoire différente.* » Je ne suis jamais entièrement capable d'être « moi-même », je joue toujours un rôle, et parfois même le rôle de l'autre, ou demandé par l'autre. Dans l'identification, il serait toutefois possible de nous comporter, pensent Blais et Butler, comme au-delà de nous-mêmes, de transformer nos pulsions destructrices inconscientes – sans les nier pour autant – en désir de conservation de l'autre : « *[T]a perte est intolérable ; et je veux que tu vives ; je veux que tu veuilles vivre, alors prends mon désir pour ton désir, parce que le tien est toujours déjà le mien.* »

ON THE ROAD AVEC ABRAHAM

HOSPITALITÉ ET
SUBSTITUTION
(DERRIDA,
LEVINAS,
MASSIGNON)

GEORGES LEROUX

PUM, 2020, 146 p.



La question de l'étranger errant et de sa demande d'hospitalité traverse toute l'œuvre de Georges Leroux, sa quête, sa propre migration à travers les textes fondateurs de la culture humaine. Sa vie philosophique n'a jamais élu de domicile fixe, ne s'est jamais inscrite dans une école de pensée, restant toujours en mouvement, de refuge en refuge, héritière d'Abraham – père des multitudes (selon l'étymologie *Ab-hamon*) et père des pèlerins –, comme si elle traversait un désert infini, infatigable, nous indiquant le réel engagement de l'intellectuel, dont la langue et la réflexion doivent résister à toute tentative de domestication, d'appartenance et d'identité unidimensionnelles. Il n'a jamais cessé de tisser ensemble le familier et l'étranger, de nous ouvrir des passages (entre les langues, les disciplines, les religions, les institutions et les époques). Leroux a déconstruit patiemment la figure du philosophe-roi, régnant sur son petit bled, assis sur sa chaire, nous proposant plutôt un portrait du philosophe-marcheur, itinérant, sans-abri, demandeur d'asile, nous faisant ainsi passer d'Œdipe roi à Œdipe à Colone. Je ne suis pas surpris de le voir se trouver depuis longtemps des atomes crochus avec Jacques Derrida, dont la famille a dû quitter l'Algérie pour refaire sa vie en France. L'autre mot pour définir la déconstruction, c'est le déracinement. Derrida a passé sa vie philosophique à déraciner un à un les concepts fondamentaux de la tradition métaphysique, s'attaquant à toutes les origines refermées sur elles-mêmes, qui se prétendent autoengendrées, s'en prenant à tous les principes, les princes, les princes, tout ce qui se réclame d'être le premier, le souverain. Leroux ne pouvait que se lier d'amitié avec cette révolution philosophique qui faisait de nous tous des déracinés, des exilés d'origine, voués et dévoués à la « destinerrance ». Si les affaires humaines ne sauraient fonctionner sans frontières, identités et appartenances sociopolitiques, sur un autre plan, « ultra transcendantal », il n'y a pas de chez-soi pour les humains. Nos langages sont des lieux de sépulture qui nous permettent de communiquer, de voir, de situer, tout en nous renvoyant à notre condition radicale de muets, d'aveugles et d'égarés. Endeuillés de toujours, déportés à jamais.

L'ISLAM REFOULÉ

Hospitalité et substitution est un ouvrage qui a le génie d'inclure deux gravures de Rembrandt : *Abraham accueillant les anges* et *Abraham renvoyant Agar et Ismaël*. L'artiste avait bien senti la puissance de ce dédoublement : Abraham qui accueille et qui refoule, figure mi-divine de l'hospitalité, mi-humaine du rejet. Rappelons quelques détails qui devraient être enseignés dans toutes les écoles : Abraham a d'abord eu un fils, Ismaël, avec sa servante égyptienne Agar. Étant donné les difficultés de sa femme Sara à tomber enceinte, c'est elle-même qui incita Abraham à trouver un autre moyen de donner à Dieu un fils, une descendance. Mais Sara tombera par la suite enceinte et enfantera Isaac, qui se substitue ainsi au premier enfant pour devenir le seul fils légitime, Abraham choisissant de sacrifier un bélier-substitut au lieu de son nouveau fils. Ismaël et Agar seront exclus, bannis, forclos, déracinés, forcés à l'exil dans le désert. Or les deux fils sont reconnus et bénis par Yahvé, ce qui engendra les deux religions abrahamiques, juive et musulmane. Ce récit de l'exclusion d'Ismaël a des conséquences énormes, notamment parce qu'il représente le refoulement occidental de l'islam, dont l'omniprésence de l'expression « judéo-chrétien » est le symptôme le plus évident. Rappelons-nous, par exemple, que la Renaissance ne serait jamais née sans les contacts avec les cultures asiatique et arabe (qui ont traduit les mondes grec et romain). Comme quoi on ne peut naître que par le contact avec l'étranger. L'hospitalité n'est donc pas qu'une forme morale de générosité, c'est aussi et surtout pour l'hôte une manière de revivre en tant qu'humain ; c'est la signification peut-être la plus profonde du rite d'initiation, du « baptême » humain. Paradoxalement, on ne serait reçu comme humain qu'en se montrant capable de recevoir l'étranger chez soi et en soi.

Comme on le sait, l'histoire est composée de surprises, de retours et de retournements ; si Agar et Ismaël sont renvoyés par Abraham, ce sont les juifs qui se sauveront de l'Égypte et qui seront à leur tour un peuple issu de l'exil, du déracinement, de la traversée du désert. La guerre qui paraît infinie avec les musulmans s'apparente à un combat éternel entre deux frères qui se ressemblent sur tant de points et qui pourraient se réconcilier sous l'œil de Yahvé, qui les aime tous les deux. Ce sont des enjeux humains de pouvoir qui en ont décidé autrement. De même, l'on est en droit de se demander si les

conflits sanglants au sujet de l'appropriation de Jérusalem ne sont pas issus du même égarement dans la petitesse de la politique lorsqu'elle refoule tout lien au sacré. S'il existe une Jérusalem terrestre, la seule voie de la paix passe peut-être par la reconnaissance et la fondation extrapolitique d'une Jérusalem céleste, qui n'appartient à personne, c'est-à-dire à tous. L'allégorie de la Terre promise, nous rappelle Leroux, est à comprendre comme un rapport qui n'est pas de l'ordre de la propriété. Le divin n'est plus derrière ou devant, origine ou finalité, il est le clandestin même – ce qui échappe à la surveillance des frontières, à l'ordre du jour.

Dans *Hospitalité et substitution*, Leroux témoigne de sa fascination à l'égard du déplacement de la pensée de Derrida, s'attardant d'abord au concept d'hospitalité chez Emmanuel Levinas pour ensuite faire le saut vers l'hospitalité chez Louis Massignon. La scène peut paraître anodine, si on ne la présente pas ainsi : Derrida le juif déporté d'Algérie passe d'un penseur juif à un orientaliste français passionné par l'islam qui, à 25 ans, a été sauvé d'une grave infection sur un navire par des hôtes musulmans. Pont entre les religions, entre l'Orient et l'Occident – Leroux n'a pas été ami avec Thierry Hentsch pour rien. À la suite de grands noms de l'histoire, tels Nicolas de Cues et François d'Assise, ils se sont intéressés tous les deux à rien de moins que l'immense frontière imaginaire qui a été érigée depuis des siècles entre les civilisations du soleil couchant et du soleil levant. Y a-t-il sujet plus important, plus visionnaire, à l'heure actuelle ?

DE L'EMPATHIE À LA SUBSTITUTION

Leroux s'intéresse plus particulièrement dans ce livre à une hospitalité qui trouve dans les figures bibliques une étonnante éthique de la substitution qui pousse l'empathie jusqu'à se mettre physiquement et légalement à la place de l'autre (et non seulement émotionnellement et à distance, sans risque). Se substituer à l'étranger pour affronter à sa place l'injustice, c'est notamment chez les soufis un geste de sainteté : donner sa vie pour une justice sacrée, qui transcende le droit. Leroux pense avec Derrida à l'avènement d'une justice inconditionnelle qui excède le droit, toujours conditionnel, limité aux frontières politiques, culturelles, économiques. La modernité a cru pouvoir refouler toute l'histoire religieuse de l'humanité en instaurant une hospitalité rationnelle, kantienne. Mais les enjeux des guerres religieuses, des déportés, des exilés, des

sans-papiers montrent les limites des Lumières, la nécessité d'une pensée de la hantise, du retour du refoulé et d'une religion sans religion que proposera la philosophie dite « post-moderne » (que l'on s'empresse aujourd'hui, un peu partout, de renier, comme dans une phase de régression).

Massignon a étudié la figure de Loth à Sodome, qui propose d'offrir ses deux filles vierges – d'une manière si bibliquement préféministe... – pour protéger les étrangers qu'il a accueillis dans sa maison. On trouve aussi chez Levinas l'idée de l'hôte qui devient l'otage, sacrifiant son pouvoir, pour donner refuge à l'autre. Il s'agit plus généralement de l'idée du suppléant, du répondant. Si je t'accueille, je me substitue à toi et je réponds pour toi, à ta place. Je me dépossède de ma propre identité pour endosser la tienne, en ton absence publique, c'est-à-dire en ta présence chez moi, cachée, secrète, échappant à la loi terrestre en vue du respect d'une loi plus grande, divine.

On peut y voir également une parabole de la foi en tant que visitation, pour reprendre le terme de Levinas. Abraham a d'ailleurs vécu ces expériences de l'accueil de visiteurs divins, des anges, mais cette scène est une allégorie, car le visiteur inattendu par excellence, celui qu'il faut toujours être prêt à prendre chez soi, en soi, c'est Dieu. Plus encore, c'est sa présence secrète, cachée, dans l'âme du prophète, qui pousse ce dernier à répondre pour Dieu en son absence publique, sociopolitique. Dieu est l'exilé même, l'étranger ultime. Mais il revient chercher refuge, demander l'asile. C'est une des pistes pour comprendre l'idée de l'hôte qui devient l'otage, de la maison qui devient hantée, mais aussi du prophète qui prend la responsabilité de se donner en offrande, en sacrifice, pour répondre de Lui, pour Lui et à Lui. Le récit biblique de Jésus, agneau de Dieu, semble ici s'inscrire dans la continuité du récit abrahamique, tout en le refoulant, ce qui n'aidera pas l'avenir des relations entre ces trois monothéismes, partageant pourtant presque la même trame narrative.

LE MOI RÉPONDANT DE L'AUTRE

Leroux ne manque pas l'occasion de nous mettre également sur la piste du deuil, qui est l'acte psychique ultime de l'hospitalité et de la substitution, à la fois impossible et nécessaire, étant donné la singularité irremplaçable de l'autre. Le mort ou l'être aimé perdu devient le passager clandestin de notre psychisme, il doit se cacher, nous ne pouvons plus ouvertement, publiquement, nous en réclamer. Nous lui ouvrons la porte de notre inconscient inconditionnellement, et nous répondons

dorénavant pour lui, à sa place. Le moi est alors le substitut des disparus, des invisibles, des sans-papiers. C'est ainsi que se construit une personnalité, à partir de l'accueil des exilés de notre vie. L'inconscient s'acquitte toutefois très bien de son rôle de passeur, il fait passer son peuple invisible par toutes les failles de la frontière consciente barbelée, provoquant une multitude de substitutions qui créeront les symptômes, les récits de rêves, les transferts. Leroux déplie le sens de cette idée de Levinas qui a fasciné Derrida, celle d'un « *soi otage, déjà substitué aux autres* ». Le moi serait toujours déjà hospitalité, identification, remplacement, substitution, et donc aussi responsabilité envers autrui. Le psychique est à l'origine une éthique.

Dans un court texte intitulé « Substitutions », que Ginette Michaud m'a fait connaître, Derrida pense la question des drogues de substitution offertes dans les hôpitaux – qui sont, étymologiquement du moins, des lieux d'hospitalité – à certains toxicomanes. Il note que l'on propose une substitution à ce qui était déjà un substitut pour l'inconscient. Plus radicalement encore, les traces inconscientes, les pulsions, les phantasmes, les symboliques sont toujours déjà des substitutions. Il n'y a pas, à l'origine, quelque chose qui ne serait pas un substitut, se présentant comme l'« original ». Tout langage, tout système de traces, provoque originellement une rupture avec l'origine, avec la *physis* (la Nature), qui fonde la condition humaine en tant qu'exil, que déracinement dans un désert où poussent les symboles, les techniques, les suppléances, les représentations. L'univers humain est endeillé à l'infini de ses origines. Il est de son devoir d'accueillir tout ce qui résiste à ses catégories, à ses frontières, à ses politiques, à ses lois. Même l'autre humain, le plus proche comme le plus lointain, me résiste, m'est étranger ; je peux me substituer à lui dans l'empathie psychique, et même me mettre physiquement à sa place, répondre pour lui, de lui, à lui, mais je dois offrir également une hospitalité inconditionnelle à son idiopathie, à l'impossibilité de me mettre totalement à sa place, singularité irréductible. Je dois l'écouter. Et s'il ne parle plus ou parle une langue étrangère, je me ferai traducteur de son silence ou de sa douleur qui ne trouve pas droit de cité ; je serai dans l'agora son répondant, le passeur de sa réalité extra-muros.

CE PASSÉ QUI AFFLEURE

Entre Régine Robin et Patrick Modiano, c'est une rencontre qui se renouvelle à chaque sortie de livre depuis 1974. C'est à partir de 1978, plus exactement avec *Rue des Boutiques obscures*, « ouvrage fondamental sur la mémoire et l'amnésie [...] que Patrick Modiano entre véritablement dans [sa] vie et devient, par ses textes, un de [ses] compagnons ». « Je ne l'ai plus lâché depuis », dit Régine Robin. L'historienne, de six ans son aînée, ne tarde de rappeler leur fondamentale différence, mais qui en même temps va s'avérer une commune obsession : « L'Occupation que j'ai vécue ne peut pas être celle de Modiano, car moi, même si j'étais une toute petite fille au début, je me souviens de la Libération de Paris et du 8 mai 1945. Ce sont, à vrai dire, mes premiers souvenirs. » Alors que Modiano s'imagine être « né de ce cauchemar », Robin en est une survivante. Elle ajoute, comme si après tant d'ouvrages sur la question de la mémoire de la Shoah et de ses traces dans l'espace urbain européen – à Paris et à Berlin, tout particulièrement – elle avait besoin de le rappeler encore pour que les choses soient claires : « L'obsession de la guerre, de l'Occupation, je connais. À quinze ans de distance, de Berlin chantiers (2001) à Un roman d'Allemagne (2016), je reviens toujours à la guerre. »

Ce dernier essai publié en 2019 est une autre *lampe* qui restera allumée dans la ville-souvenirs, ville-images éparées, atemporelle, cette ville où ils se sont fréquentés à travers les histoires et les livres : elle ne voulant pas de lui au départ à cause de *Lacombe Lucien* (1974), ce film qui l'avait mise « hors d[elle] », et lui, distant, errant, évasif. Au fil du temps et au fil de l'écriture, l'historienne ne pouvait plus se passer de la mélancolie de Modiano.

PARIS, UNE TOPOGRAPHIE COMMUNE

À travers sa lecture de Modiano comme à travers les flâneries, les déambulations qui mènent souvent l'écrivaine d'un cinéma à l'autre, on observe la ville qui ne cesse de se renouveler, entre ruines et réécritures, ce qui lui donne son caractère à la fois fantasmé et réel, historique. Ce que Robin partage avec Modiano, c'est ce regard mélancolique qu'elle pose sur Paris, une volonté, aussi, d'écrire, d'archiver, d'en retenir quelque chose d'éternellement éphémère, de finir par le laisser s'échapper.

CES LAMPES
QU'ON A
OUBLIÉ
D'ÉTEINDRE

RÉGINE ROBIN

Boréal, 2019, 272 p.



Dans *Le mal de Paris*, elle pose d'emblée cette question : comment traverser Paris « sans succomber à l'angoisse de la réification » ? Comment enfin, se demande-t-elle, « sauver l'éphémère, le fugitif » de la ville qui ne cesse de se réécrire, « sans le figer » ?

« Un des personnages de Modiano s'est acheté un carnet sur lequel il note tous les souvenirs qui lui viennent en mémoire. Entre ces différents fragments, pas de lien. Derrière ces dates, ces souvenirs, ces visages, ces lettres perdues, tout est devenu une matière sombre, infinie, dont il ne capte que quelques scintillements. Remonter le temps, retrouver le temps perdu, mais l'espace ? Mais les quartiers de Paris ? Démolés, défigurés ? » (*Le mal de Paris*). Ainsi, le Paris de Modiano est fragile. « Le Paris où j'ai vécu et que j'arpente dans mes livres n'existe plus. Je n'écris que pour le retrouver », confie-t-il.

Le Paris de Modiano, et peut-être bien aussi celui de Régine Robin, est « toujours déjà perdu, déjà détruit ». Ne constate-t-elle pas déjà dans *Le mal de Paris* qu'on fait couler du béton sur les souvenirs : « [L]e béton de la couleur de l'amnésie : le Paris toujours déjà perdu de Patrick Modiano. »

LE ROMAN ET LA HANTISE DE L'OCCUPATION

Chez Modiano, « [t]out se meut dans l'incertain. Filatures infructueuses, identités troubles et troublées, tout est pris dans une pâte temporelle obscure, elle-même à la fois floue et précise, victime de spectres et de fantômes qui surgissent à l'improviste, ponctuant l'anéantissement et l'impossible résurrection du passé. Ce n'est pourtant pas là que, l'écriture luttant contre l'oubli, cette mémoire trouée fera sens. Le mélange, le contraste entre le brouillard, les flottements, le "chien et loup" [...], cette articulation improbable est en partie à l'origine du charme que produit le texte. »

Robin relève dans ses romans les figures emblématiques du juif errant, du spéculateur, du « kombinator », de ceux qui, désœuvrés, « se dispersent au hasard dans les rues, les quartiers de Paris, en quête d'eux-mêmes, d'autrui, du passé, en particulier celui de l'Occupation. Ce passé affleure, laisse des traces ou, au contraire, est totalement effacé ». Modiano est fasciné, rappelle-t-elle, par les êtres paradoxaux, les juifs escrocs, les agents doubles, les collabos, des anti-héros aux trajectoires inattendues : « Patrick Modiano n'est pas un historien, mais un romancier. Attaché aux figures paradoxales, complexes, contradictoires, il rencontre dans ses recherches et fait advenir par son imagination des personnages qui lui

conviennent, qu'ils aient été pris dans un réel historique, qu'ils aient été réélaborés, ou qu'ils aient été totalement inventés. »

Cette obsession de l'Occupation se traduit chez Modiano aussi par ces cortèges de personnages louches, de « gangsters » qui défilent. À propos de *La place de l'étoile*, Robin conclut : « livre impubliable aujourd'hui ». Certes, l'infréquentable juif – Schlemilovitch – qui casse les stéréotypes, se pavane d'être un hors-la-loi. Il ne tend surtout pas l'autre joue, c'est lui qui prend le dessus.

Modiano revisite d'ailleurs les leitmotifs des discours de la Collaboration, celui de la fameuse physionomie juive, notamment, et par conséquent, fondée sur la peur des antisémites de ne pas reconnaître les Juifs, la peur de se faire avoir : « D'abord, ils sont tous camouflés, travestis, caméléons, les Juifs, ils changent de noms comme de frontières », écrira un certain Louis-Ferdinand Céline.

DES IDENTITÉS TROUBLES

Il y a dans les premiers romans hantés par l'Occupation, construits autour de ces identités « inconsistantes », une véritable fascination pour les « êtres paradoxaux » : « Juifs collabos, agents doubles et autres escrocs ». Modiano s'empare, comme le souligne Robin, de ces personnalités troubles qui « collent » avec ce qu'il peut trouver chez les auteurs de l'extrême droite. L'écrivain cherche à provoquer par ce « retournement du discours antisémite ». Un certain Brazillach, par exemple, présent dans *La place de l'étoile*, est « fasciné par les défilés nazis ». Il prend sa revanche dans la fiction, sa revanche contre les humiliations de son père. « Mais la véritable revanche, ce sera la langue, la littérature et sa place dans le champ littéraire [...] »

Parmi ces personnages, donc, la figure du père fascine et hante aussi Modiano. Le père semble sortir tout droit du roman. Il sera présent dans plusieurs récits. Comme Finkielkraut, Modiano fantasme sur sa judéité (« juif imaginaire »), sur ce qui lui reste, sur ce qui lui appartient. Mais rappelons-nous, Robin aussi fantasme sur l'identité juive allemande – élite intellectuelle, dit-elle, qu'elle troquerait volontiers contre celle d'origine, du shtetel polonais.

Robin souligne aussi l'ambivalence que cultive peut-être volontairement Modiano, ce déchirement identitaire propre aux exilés, cette perte dont on ne revient jamais, cette identité troublée et éparse qui nous caractérise quand on fait partie des deux mondes, celle que Robin évoque en parlant

de Kafka ou encore des nombreux intellectuels, notamment autrichiens comme Schnitzler. De là vient peut-être l'intérêt tout particulier de Modiano pour ces enquêtes impossibles qui le mèneront sur les traces des disparus, de ceux qui flottent dans des destins incomplets et mystérieux.

Modiano est obsédé par l'Occupation parce que c'est l'invention d'un autre destin qui l'attire. Il s'imagine dans la peau d'un autre, avec le destin de celui qui serait peut-être bien Lucien Lacombe – auxiliaire des SS, mais qui se retrouve au mauvais moment et au mauvais endroit –, le destin d'un collabo, et pourtant, d'un monsieur et madame Tout-le-Monde qui par un enchaînement d'événements, et surtout de hasards, passerait du mauvais côté. Irait-il du mauvais côté? Modiano est alors attiré par cette complexe question du hasard qui revient aussi obsessionnellement dans son œuvre, ce hasard qui écrit finalement le destin.

LA FRAGILITÉ DE LA MÉMOIRE ET DES LIEUX

En découvrant le *Mémorial* de Serge Klarsfeld, Modiano évoquera ses « motivations essentielles d'écrire » : « retrouver quelque chose de très précis, mais un seul élément, tout le reste étant nimbé d'incertitude ». Le *Mémorial* est, dit-il, à l'image de sa propre hantise d'« une précision très ponctuelle entourée d'un immense néant », à l'image donc aussi de son écriture qui, dans le flou et l'énigme, dans la « débâcle générale des souvenirs et des lieux », laisse ces lampes allumées.

Robin et Modiano s'intéressent en particulier à la « fragilité des identités » et à la fragilité des lieux, à la mémoire enfin qui se construit en même temps (et malgré le temps) que « le passé ne se donne pas ». La question du passé à laquelle Robin réfléchit aussi bien dans ses œuvres de fiction que dans ses ouvrages essayistiques surgit aussi dans tous les romans de Modiano. Ce passé, dit-elle, surgit chez Modiano « en lambeaux, par bribes, par éléments épars qui ont subsisté alors que le reste a disparu, par surimpressions de temporalités entremêlées, enchevêtrées ». Arpentant les méga-villes et les villes-chantiers, Robin retrouve aussi chez Modiano le motif qui correspond à sa ville-palimpseste : « Une image revient plusieurs fois dans ses romans. Le photographe de Chien de printemps décolle les affiches des murs "pour qu'apparaissent celles que les plus récentes avaient recouvertes. Il décollait leurs lambeaux couche par couche [...] jusqu'aux derniers fragments de papier qui subsistaient sur la planche ou la pierre". » Dans son regard et sa description de la fragilité de Paris, « toujours déjà perdu[e], déjà détruit[e] », Modiano tente de conserver des souvenirs de ce qui est devenu

invisible. C'est ainsi que Paris sous l'Occupation devient pour lui un espace-temps romanesque. C'est à Paris que se superposent ces « strates temporelles » à travers lesquelles dérive en permanence le narrateur, en dessinant sa propre « psychogéographie ». C'est ce Paris-là, Paris modianesque, surtout, qui suscite l'intérêt : « c'est Paris qui attire mon attention », dit Robin. Elle le suit dans « ses haltes et ses remémorations », à travers cette ville qui se renouvelle par accumulation des strates, qui vieillit à l'envers.

Robin arpente la ville métamorphosée, Paris jonchée des débris de mémoire. Sur les chemins, dans les cafés, avec le narrateur de Modiano, elle croise ces êtres « flottants » qui font partie d'un « souvenir réel » ou bien « imaginaire ». Des êtres dont la vie tient dans une valise, une vieille boîte à biscuits, un objet, une lettre, une photographie. Souvent amnésiques, perdus, incertains de ce qui est le réel et l'imaginaire, leurs histoires personnelles, familiales ne tiennent qu'à quelques bribes de souvenirs ou à quelques papiers. Les uns enquêtent sur leur passé, les autres le fuient en changeant d'adresse, d'identité. Personnages « en attente, en suspens, en transit », ceux qui ont oublié ou qui veulent se faire oublier. « Chez Modiano, pas un roman, pas un récit où les personnages portent leur nom », rappelle Robin. Ils changent « de nom, de métier, de pays », les « paumés[s] parmi les paumés », ils regardent leur vie « comme à travers une vitre ».

« Comme toujours chez Modiano, l'essentiel n'est pas dans l'intrigue, mais dans le fil narratif qui relance ses réminiscences. » En effet, on peut en plus – fait remarquer Robin – avoir l'impression de lire toujours et encore le même livre : mêmes personnages face aux énigmes irrésolues, mêmes motifs, mêmes lieux. Paris déjà-vu surgit du passé. Or, ce passé ne se donne « qu'à l'état de bribes », il « n'émerge qu'à l'état spectral ».

Ainsi fonctionne la mémoire. Elle fait émerger, de manière éparse, les traces des passages, parfois les lueurs d'existences sans contour, spectrales. Quelque chose de flou, d'irreconnaissable, d'imprécis, quelque chose de fugace, mais de lumineux qui nous étreint alors, par hasard, dans un coin de rue. Une émotion? Un souvenir? Une lampe qui reste allumée. Une présence.

Régine Robin nous quitte dans tous ces lieux qu'elle a arpentés. Elle les a observés dans leur discontinuité, leur fragilité et dans ce qui y demeure aussi de permanent, tous ces lieux évoqués que, d'un regard, elle a fait surgir.

L'ÉCOLE, SE LA RACONTER

J'ENSEIGNE
DEPUIS
TOUJOURS

EFTIHIA MIHELAKIS
CATHERINE MAVRIKAKIS
JÉRÉMIE MCEWEN
JOSIANNE POIRIER

Nota Bene, 2020, 126 p.



Dans ses visées les plus explicites (ou *conscientes*, si vous mangez de ce pain-là), ce livre-récit-dialogue-à-relais a été imaginé par Eftihia Mihelakis¹ pour faire contrepoids à la professionnalisation, à la clientélisation, à la technicalisation, bref à la néo-libéralisation des institutions d'enseignement, dans le sillage, entre autres, du *Slow Professor* de Maggie Berg et Barbara K. Seeber. En l'espace de trois correspondances (Mavrikakis-Mihelakis, Mihelakis-McEwen, McEwen-Poirier), le livre présente le désir d'un autre monde, à opposer à celui qui fait de l'enseignement le rouage bien huilé d'une machine de production. Se raconter l'enseignement, puisqu'il y a donc une temporalité de l'enseignement qui relève du récit, est le prétexte pour prendre le temps de dialoguer, c'est-à-dire de mettre en scène la pensée qui se partage et s'échange, avec ses incompréhensions, ses mains tendues laissées parfois ballantes – le dialogue avec les surdités du dialogue. Aussi est-ce quand ce livre se raconte, et prend le risque d'être en décalage avec ce qu'il énonce, qu'il réfléchit le mieux.

Car se raconter, c'est aussi « se la raconter », c'est-à-dire l'histoire qu'on se raconte pour faire sens de l'endroit où l'on se situe dans ce récit de l'apprentissage qui dépasse les limites du destin individuel. Le temps de l'apprentissage n'est-il pas, précisément, celui d'un certain décalage, alors qu'on retrouve, après-coup, les espaces de sa propre formation, mais aussi, et peut-être surtout, dans l'œuvre d'anticipation qu'est le travail de la transmission ? Eftihia Mihelakis écrit, dans son préambule, que le dialogue qu'elle a désiré pour ce livre est un « *espace d'exploration tout autant qu'il est un appel à la rescousse* ». Se raconter la transmission, dans les figures et les scènes où se rejouent les désirs, consiste aussi à créer une scène d'écriture où sont performées les cassures de la communication, la souffrance de la solitude, les ratés de la transmission. Cette dramatisation de la transmission intermittente permet de penser, parfois dans l'angle mort, une figure problématique qui est mise en question à ce moment-ci de l'histoire, et qui a peut-être encore quelque chose à nous dire : la figure du maître. Problématique,

déjà, dans la difficulté de féminiser le terme, parce que «maîtresse» nous renvoie sur les bancs d'école ou encore sous les draps. Faut-il forcer la main d'une longue tradition et dire «la maître», ou alors, le bref temps de ce compte rendu, faire travailler cette histoire à même la graphie? À vous, ensuite, de jeter la figure si bon vous semble, mais pour l'instant, gardons la question ouverte.

UNE PAROLE DE CRÉDIT

L[a] maître figure en effet une ambiguïté de la transmission. Cette figure d'enseignement appelle l'étudiant.e à l'ouverture de ce qui peut être donné, ou plutôt «pourra être donné», dans une promesse où l[a] maître anticipe sur un savoir qu'[elle] ne possède pas complètement [elle]-même. Et comme le raconte Catherine Mavrikakis, dans un premier échange entre (ancienne) maître et (ancienne) étudiante, cet ailleurs annoncé par la transmission du savoir, l'étudiant.e n'en veut pas «totalement» de toute façon. Il y a une méfiance envers le lieu où nous appelle le savoir. On n'en veut pas, souvent, de cette transformation, et c'est en cela que l'enseignement d'une attitude – d'un «savoir penser» – se distingue de l'apprentissage d'une technique qu'il s'agit d'acquérir ou non dans sa totalité. L[a] maître a donc le rôle délicat, comme l'article Catherine Mavrikakis, de comprendre cette «résistance au savoir» et de la canaliser dans une attitude qui sera fertile pour l'étudiant.e. La méfiance doit devenir force de friction contre la totalité du savoir, une résistance aussi à une autorité toute-puissante, pour que se forme une autonomie de pensée. À ne pas maîtriser cet art de la friction, maître et étudiant.e se heurteront à l'inertie, qu'elle soit refus d'apprendre ou subjugation.

Peut-on résister au clientélisme universitaire en faisant l'impasse sur la figure du/de la maître, ainsi que sur l'espace compliqué de désir et de résistance qu'elle fait exister? Si le métier de professeur est menacé par la *bullshitisation* du travail (David Graeber est mort à Venise en septembre), n'est-ce pas avant tout dans la salle de classe qu'il faut pratiquer une autre économie? À la lecture de ce récit de l'enseignement – c'est-à-dire non pas seulement des récits individuels que l'on y fait de ce que c'est qu'enseigner, dans le monde actuel, mais du récit composite que racontent les différentes

interactions, directes et indirectes, qui font le texte – je me dis que cette économie a à voir avec la scène où une personne se tient debout devant des étudiants pour leur donner quelque chose qu'elle ne possède jamais en propre (Eftihia Mihelakis remarque qu'elle hésite davantage en enseignant debout). C'est dire: «faire crédit». En référence au livre de Jean-Michel Rey sur les *Promesses de l'œuvre*, Catherine Mavrikakis parle de ces écrivains qui ont eu besoin que l'on ait «confiance dans leur capacité à produire une œuvre future». Elle ajoute: «J'ai l'impression que l'on m'a toujours fait crédit. Je n'étais rien, je n'avais rien, mais les profs me disaient que j'avais un petit talent et qu'un jour, oui, je le saurais. [...] J'essaie de voir dans chaque étudiant la promesse qu'il voudra tenir, plus tard, quand il sera possible de le faire. Il faut voir en nos étudiants leurs potentialités et leur dire: "Moi, je vois quelque chose que tu ne vois pas." C'est une parole de crédit: "Je te fais crédit de ton intelligence. Tu ne l'as pas complètement maintenant, mais la voilà, je te la prête et tu n'as pas à me la redonner." C'est pourquoi je suis infiniment endettée envers ceux qui ont cru en mon avenir. Et je ne peux pas les rembourser. Mais je tente de donner à d'autres.»

Pour faire crédit aux étudiants de leur capacité à répondre du savoir, encore faut-il pouvoir incarner une forme d'autorité, de crédibilité. Or cet art délicat, ambigu, de la figuration du savoir, si peu le maîtrisent. Puisqu'il ne suffit pas de savoir renverser la méfiance en un désir d'apprendre, mais aussi de se faire soi-même un lieu de performance du savoir, et plus précisément, «d'un savoir immense, certes, mais troué, raturé, et raté» (Mavrikakis). Et c'est là que se joue l'apprentissage de [la] maître [elle]-même: comment faire, dans le totalitarisme de l'enseignement, une part à l'insuffisance? Au risque constant de devenir, en dernier acte, le professeur interprété par James Stewart dans *The Rope* de Hitchcock, qui découvre avec horreur que les étudiants l'ont trop bien écouté, ont mis en application ses concepts théoriques jusqu'au meurtre de leur condisciple. La figure du/de la maître doit rester ambiguë dans le savoir qu'elle incarne, mais aussi dans sa temporalité même, puisque son autorité provient de la grande chaîne de transmission dont elle se fait le relais: la tradition. L'enseignante continue d'être appelée par ceux à qui elle succède dans cette chaîne où elle n'occupe sa place qu'en apprenant toujours, encore, comment savoir, et comment transmettre. La figure du/de la maître est donc une figure performative avant d'être un sujet, et son corps est le théâtre d'un décalage temporel. Il tend à l'étudiant.e le miroir de son avenir possible, à même le legs des destins – des œuvres – passés.

1 – Eftihia Mihelakis, professeure de littérature à l'Université Brandon, a déjà écrit sur la temporalité de l'apprentissage dans son essai *La virginité en question ou les filles sans âge*, Montréal, 2017, Presses de l'Université de Montréal.

« RENAÎTRE EN TANT QU'ŒUVRE DE CRÉATION »

« Y a-t-il quelque chose qui manque dans l'enseignement lorsqu'on vide la réflexion de sa charge sacrée, qui est de mettre l'humain en contact avec la métaphysique, qu'elle soit transcendante ou horizontale ? » Ce que Mihelakis nomme ici « métaphysique » – un des noms d'un rapport au sacré qui se cherche et se questionne tout au long de l'essai – se jouerait dans la relation à ce que Mavrikakis appelle une « communauté imaginaire, ou non, d'intelligibilité », où l'esprit et le corps individuels s'engagent dans une relation avec ce qui dépasse le « destin » individuel. Par destin, cela dit, il faut entendre non pas une forme de téléologie dictée par un ordre supérieur, mais simplement la place que l'on prend, que l'on se fait dans le monde.

Apprendre pour prendre sa place, mais aussi pour quitter une place que nous ont donnée nos origines, quelles qu'elles soient. Or est-ce bien le cas : « quelles qu'elles soient » ? N'entretient-on pas un rapport différent à l'hétérotopie de l'école, selon qu'on vienne d'un milieu qui a pu nous transmettre quelque chose – ou du moins, d'un milieu qui croyait au pouvoir de ce qu'il transmettait – ou au contraire, lorsqu'on est la première de sa génération à aller à l'université et que faire des études supérieures équivaut à une forme de transgression familiale ? Eftihia Mihelakis raconte n'avoir eu « aucune figure parentale qui se soit vraiment occupée [d'elle], et n'ayant jamais eu aucun espoir que quelqu'un veuille [l']accueillir dans un véritable processus d'apprentissage ». Jérémie McEwen, pour sa part, raconte avoir eu besoin de s'affranchir de l'influence de la culture anglophone qui lui était transmise chez lui. Il y aurait donc transgression de toute façon, dès lors qu'il s'agit de se créer une place dans le monde. Or, dans un cas, il s'agit de trouver « autre chose », et dans l'autre, de trouver « quelque chose ». De ce que lui aura donné son ancienne directrice de thèse, Eftihia Mihelakis dit : tu m'as permis de « renaître en tant qu'œuvre de création ».

Et le travail de création, c'est justement ce qui fera reste, dans le livre. La question de trop, qui ne peut qu'être laissée sans réponse par [l]a maître, et faire déborder l'essai vers un autre espace d'écriture. Pour Eftihia Mihelakis, ce passage à la création se fait par la mise en scène d'une rupture avec [l]a maître, dans la mort fantasmée de l'ancienne directrice (« Catherine la grande Catherine ne peut pas mourir »). Puisque [l]a maître ne pourra jamais donner suffisamment, ne pourra jamais « tout » donner, alors répondre pour elle : « C'est ce que j'imagine que tu aurais répondu ». La parole de la maître devient lettre volée, ou peut-être (si l'on revient au mot de Poe), seulement déplacée...

ENSEIGNER DEPUIS TOUJOURS,
ÉTUDIER TOUJOURS

« Même si je répète à mes étudiants que je ne suis pas un prêtre et qu'après l'exposé d'une situation éthique, il revient à eux de la trancher, [...] ils ont soif de ce lien entre l'autorité et le fidèle, rapport de soumission qui est en grande partie ce qui forge le sacré. Je feins de refuser ce rôle, en classe, tout en sachant que je l'incarne, peu importe ce que je dis. » Chez Jérémie McEwen, la figure du maître (gardons ici la grammaire traditionnelle) est ambivalence plus qu'ambiguïté. L'autorité du professeur y est vue comme le reste d'une culture religieuse, et la subjugation mimétique des étudiants, qui « aiment se faire dire quoi penser », comme la « part irréductible de sacré dans [s]on rôle de professeur ». À une époque où, alors que nous examinons les paramètres de la discussion entre générations, nous devons interroger les rapports entre autorité et influence, il est séduisant d'adopter une position cynique où le rapport d'autorité est vu comme une fatalité structurelle et fantôme, reliquat d'un passé religieux qui est à liquider tout autant qu'il est à reconduire. Sorte de reprise parodique d'un dogme dépassé et nécessaire. Il me semble toutefois qu'une distinction cruciale se situe ici entre, d'une part, croire en la grandeur du savoir que l'on performe, tout en performant la faillibilité de ce savoir, et, d'autre part, « aimer » le leurre d'autorité que l'on croit être tenu de performer. McEwen écrit : « L'autorité est feinte, fausse, à la limite, mais néanmoins centrale à mon travail. J'aime ce mensonge. Dans les faits, je n'ai aucun pouvoir sur mes étudiants. Mais ils semblent croire fermement que j'en ai un. Un large pan de mon travail se réduit finalement, d'un point de vue cynique, à entretenir cette croyance. [...] L'enseignant n'a pas d'autorité sur quoi que ce soit. Pourtant, il me semble impossible de ne pas faire comme si cette autorité existait. Je ne sais pas pourquoi. Mais c'est ce que j'aime particulièrement de mon métier. Quelque chose comme un mensonge inévitable, une fêlure fondamentale que tous les acteurs choisissent d'accepter. La profession d'enseignant est sûrement tissée à même cette croyance. » À ces propos, Josianne Poirier, qui termine son doctorat, et qui termine aussi la correspondance qui clôt le livre, répondra par un malaise embêté et dubitatif. Elle non plus n'est pas prête à liquider le rôle de l'autorité : « de là à affirmer qu'il ne s'agit que d'une fiction depuis le début... »

REPRENDRE L'ÉCONOMIE AUX ÉCONOMISTES

«*L'enfermement monodisciplinaire et universitaire est dangereux*», lançait l'économiste Thomas Piketty dans le cadre de sa visioconférence à l'Université de Montréal du 19 novembre 2020. Il réagissait alors à une question de méthode sur sa « pratique » de la théorie économique, laquelle accueille – cela est plus que manifeste dans son *Capital et idéologie* (2019) – une interdisciplinarité impressionnante, qui trouve en l'économie une sorte de socle justificateur pour invoquer les discours et études anthropologiques, sociologiques, historiques et mêmes littéraires. Déjà en 1995, Martha Nussbaum, s'appuyant sur ses travaux menés en collaboration avec l'économiste Amartya Sen, écrivait : «*la science économique doit se construire sur des données humaines, telles que les romans comme celui de Dickens nous les révèlent à l'imagination, et [la] science économique devrait rechercher un ensemble de fondements plus complexes et philosophiquement plus pertinents.*» Dans son majestueux *Dettes. 5000 ans d'histoire* (2011), l'anthropologue David Graeber appelle à son tour à une anthropologie comparative massive, à très vaste échelle, liant tous les domaines pour penser nos modes d'être ensemble : Graeber visite les théories économiques et ethnologiques, le droit, la théologie, la philosophie et les études littéraires sous le prisme de la dette.

C'est sans doute en raison d'une trop grande différenciation des savoirs que nous assistons au cours des dernières années à un retour au grand dialogue interdisciplinaire – peut-être le premier depuis le succès mitigé de la théorie cybernétique et l'éclatement du cadre d'analyse englobant qu'était le marxisme – sous la forme d'une valorisation de l'intersectorialité dans les études savantes, ou dans la sphère militante, de l'intersectionnalité. Refuser les silos dans lesquels les spécialisations semblent nous contraindre constitue alors un des quelques gestes engagés que peuvent oser les universitaires et autres savants pour véritablement «*décloisonner*» le savoir. Car, et c'est le philosophe Jacques Rancière qui le rappelle dans *Les mots de l'histoire*, la modernité est prise en étau entre deux forces contradictoires : la démocratisation, qui vise à ce que la parole et le savoir ne soient plus réservés à quelques esprits nantis en intellect et en capital, et la force de rationalisation, c'est-à-dire le développement autonomisé des sphères de savoir qui accouche d'une société de spécialistes. À suivre les travaux de Piketty et de Graeber, on se rend compte que l'union des savoirs se conjugue parfaitement avec une lisibilité accrue et une plus grande accessibilité, comme si l'ouverture paradigmatique des domaines devait aussi permettre de toucher un lectorat plus large. L'aventure proposée par Alain Deneault dans son récent feuilleton économique me paraît s'inscrire parfaitement dans cette lignée.

L'ÉCONOMIE DE LA NATURE

ALAIN DENEAULT
Lux, 2019, 142 p.

L'ÉCONOMIE DE LA FOI

ALAIN DENEAULT
Lux, 2019, 144 p.

L'ÉCONOMIE ESTHÉTIQUE

ALAIN DENEAULT
Lux, 2020, 160 p.

UNE ÉCONOMIE DÉGAGÉE

À la fin de son précédent essai, *Faire l'économie de la haine* (2018), Deneault avait cette boutade: les universitaires, énonçait-il, traitent un intellectuel d'*engagé* pour, précisément, justifier le fait qu'ils ne l'*engagent* pas – c'est-à-dire qu'ils ne le cooptent pas dans ce club sélect des professeurs d'université. La boutade nous rappelle que l'engagement ne peut se résumer à l'activité savante, et que déborder de cette activité participe à délégitimer celui qui s'y trempe. Alain Deneault persiste dans cette voie dans son feuilleton sur l'économie. Chacun des trois textes parus à ce jour – *Économie de la nature*, *Économie de la foi* et *Économie de l'esthétique* – s'ouvre par un « Manifeste » qui souligne comment la « science économique [...] s'est employée à effacer ou à récupérer » les différents sens du mot dans l'histoire des idées. Mais, avance le philosophe, « toutes les considérations placées sous le terme "économie" doivent être abordées comme économiques à part entière, au titre de la notion elle-même ». Cela signifie bien que le geste de Deneault ne se résume pas à retracer un sens perdu, comme le ferait un étymologiste, ou un usage vétuste, à la manière d'un historien. L'ambition de ce feuilleton est bel et bien performative, elle consiste à « reprendre l'économie aux économistes », à « desserrer cette chaîne de significations et exposer le terme à l'actualité de sens trop souvent oubliés ». La critique qu'offre ce feuilleton va en ce sens plus loin que la remise en question méthodologique comme celle qu'on retrouve chez Jacques Attali: « L'économiste est celui qui est toujours capable d'expliquer magistralement le lendemain pourquoi il s'est trompé la veille. » Ou encore, cette ouverture du terme dépasse la dénonciation de l'inconséquence économique que Bernard Maris signalait dans son *Antimanuel d'économie*: « Nous allons découvrir comment les économistes ont "naturalisé" l'économie, l'ont soumise à des pseudo-lois naturelles ou immanentes, pour éviter les sujets clés: qui fabrique l'argent permettant aux gens de vivre? Qui crée l'opacité sur les marchés? »

Je tiens ainsi à mettre en contexte la proposition d'Alain Deneault afin qu'on puisse bien la comparer aux entreprises contemporaines. Il propose quelque chose de nouveau, que la forme du feuilleton embrasse parfaitement: il vulgarise un vaste éventail de pensées – allant de Xénophon à Yves Citton –, de domaines – de la botanique à la narratologie, en passant par la théologie –, il crayonne une cohérente histoire des idées – au cœur de *L'économie de la nature* –, il approfondit longuement une notion – une démarche centrale dans *L'économie de la foi* –, ou encore il déploie des analyses

souvent lumineuses – mention spéciale aux lectures de *l'Illiade* d'Homère et des *Faux-monnayeurs* d'André Gide que relaie avec justesse le philosophe dans *L'économie esthétique*. Il s'agit bien ici de trois gestes distincts, que le découpage en trois livres rend explicites. Qui plus est, la multiplicité du regard aurait été peu goûtée si le tout avait été livré au sein d'un seul opus; pire, on aurait pu, en mélangeant les notions d'économie explicitées au gré des textes, vouloir conférer un sens (nouveau et désenclavé, certes) à l'économie, alors que tout, dans cette entreprise, nous invite à accepter l'ouverture maximale de celui-ci. Apparaît néanmoins un caillou: dans l'ambition quelque peu encyclopédique du projet se perd le geste critique; le philosophe reprend, paraphrase, vulgarise, opérant une tâche essentielle – l'idéologie est dans le sens qu'on prête aux mots –, mais parfois en se perdant, et nous perdant du même coup, dans des nuances savantes qu'on aurait mieux fait d'enjamber. L'engagement prend une forme quelque peu aride.

LES NOTIONS

Chacun des tomes arrive donc avec sa conception de l'économie. On pourrait d'ailleurs interroger l'ordre choisi pour ce feuilleton. De fait, s'il s'avère on ne peut plus clair que *L'économie de la nature* s'intéresse, dans une large mesure, à une sorte d'origine de la notion et à son dévoiement vers les sciences économiques – j'y reviendrai –, le dernier tome, *L'économie esthétique*, est celui qui effectue le véritable travail étymologique depuis l'*oikonomios* grec, passage obligé s'il en est. L'ordre du feuilleton impose la question: le mot précède-t-il la chose?

Dans l'histoire fascinante que le philosophe retrace tout au long de son premier tome, il montre comment ce qu'on appelle aujourd'hui l'écologie était, à l'origine, ce qu'on désignait comme économie. Or, avec le capitalisme et la recherche d'une « production » de la nature toujours plus efficiente, « la nature se présente [...] conséquemment comme une simple source de bien. [...] [U]ne telle récupération visant à favoriser de meilleures récoltes contribuera au dévoiement de tout un pan de la science et de la conscience. Ces premiers défenseurs du marché du grain en France enfermeront définitivement l'économie de la nature dans d'étroites catégories comptables. »

Mirabeau et Quesnay, dans leur *Philosophie rurale* (1763), achèvent, comme le montre le passage cité par Deneault, de modifier la notion, de faire entrer l'agriculture et sa gestion dans le régime capitaliste: « La Société n'est complète que

quand la culture donne un excédent qu'on appelle revenu, portion de la classe propriétaire.» Dans *L'économie de la nature*, en fait, le projet se fait plus assertif, dénonçant comment l'opposition entre écologie et économie a pourri notre rapport au monde, en raison de la mainmise des physiocrates sur cet objet de savoir.

L'économie de la foi constitue sans doute le plus faible des textes du feuilleton. Le lien entre l'économie de la pensée théologique et celui des sciences économiques apparaît ténu, aussi le philosophe semble-t-il se détacher du régime délibératif : il tente, dans une démonstration théorique et historique, de bien faire comprendre une notion souvent difficile à saisir, soit l'économie de la foi. La recherche de Deneault est érudite et plonge dans des oppositions comme celle de la mystification et de la foi révélée ; par moments, l'économie en religion apparaît comme le versant managérial de la croyance et du culte ; à d'autres endroits, il s'agit d'une métaphore capable de justifier le « *pouvoir temporel* » nécessaire à la croyance.

L'économie de l'esthétique, enfin, laisse apparaître le philosophe en pleine maîtrise de ses moyens. Je l'ai mentionné : ses analyses y sont brillantes, ses intuitions et ses influences, diverses. Le livre se concentre surtout sur deux économies particulières : de la métaphore et du récit. Ainsi, l'économie de la métaphore concerne « *la capacité qu'ont les figures de style à suppléer aux concepts là où ils se révèlent nécessaires mais inexistantes* ». Derrida, mais aussi Georg Simmel et Paul Valéry sont alors invités à comparaître. L'économie du récit consiste, au contraire, à économiser les efforts, à rendre la narration compréhensible – mais surtout à assurer l'adhésion au récit, la fameuse *captatio illusionis* – à moindres frais : « *Tandis que le lecteur appréhende le récit en le suivant du début à la fin, l'auteur, lui, le compose à rebours et conduit le lecteur au résultat qu'il souhaite sans que cela exige trop d'attention (coûte trop cher).* »

De là, Deneault passe à une économie culturelle et à tout ce que l'évolution de la notion – d'un cadre cognitif et idéal, disons, à un cadre consumériste – a modifié dans les productions esthétiques : « *La culture n'est qu'un secteur industriel parmi d'autres.* » Chez le philosophe, les constats de l'école de Francfort et des Adorno et Horkheimer ne sont jamais loin. L'esthétique récupérée par les publicitaires nous mène ainsi au bout d'une longue déchéance capitaliste. Cet aspect, sous l'écriture de Deneault, était un peu attendu, toutefois ; le philosophe lui-même semble vouloir accélérer la cadence, comme pour se sortir d'un carré de sable qu'il a trop souvent fréquenté. Il se fait autrement fascinant lorsqu'il

évoque les théories économiques nichées et leur application dans notre quotidien. Ainsi de la théorie du « *second mover* », que Deneault relaie depuis la pensée de Cédric Durand : la domination économique, expose-t-il, prend la forme d'un jeu de stratégies dans le cadre duquel, aujourd'hui, « *les possédants s'assurent d'être structurellement les seconds à se positionner dans une situation, une fois que le salariat [...] se sera commis dans la production* ». Cette théorie s'inscrit dans le « *capital fictif* » et permet de faire un lien fort pertinent vers les fictions artistiques.

LES FLEURS STÉRILES

Bernard Maris, que je citais plus haut, mentionne que c'est en naturalisant les lois économiques que la science économique cache les questions éthiques, véritables enjeux qui devraient nous intéresser : les inégalités de richesse, les notions de partage, etc. Piketty ouvrait son *Capital au XXI^e siècle* avec la même invitation à quitter les théorèmes pour atteindre les données sociales. Deneault participe, il me semble, à cette impulsion en trouvant dans l'histoire des idées ce qui n'est pas naturel au terme, ce qui le construit, l'innerve.

Dans *La tragédie de la culture* (1911), le philosophe Georg Simmel relevait que la modernité philologique tendait à créer des « *fleurs stériles* », autant de concepts « en trop » pour dire et nommer notre culture. Cet empilement conceptuel, pour Simmel, ne peut « *s'intégrer à l'évolution psychique individuelle des êtres humains* ». Que Deneault, qui a beaucoup écrit sur et à partir de Simmel, tente non pas de créer des concepts mais d'en ouvrir un jusqu'ici coincé dans une stricte chape disciplinaire, cela n'a rien d'étonnant et permet en effet d'« économiser » quelque chose. Mais ce pourrait-il qu'un tel geste contienne aussi sa part de stérilité, dans la mesure où des concepts trop ouverts deviennent d'un usage difficile ? Ma question serait celle-ci, en fin de parcours : que signifie alors, écartelée de la sorte, l'économie ? Une intuition persiste au fil du feuilleton : l'économie serait une sorte de dynamique liée à la gestion « efficace », pragmatique, d'un phénomène – la foi, la nature, l'esthétique. En vérité, Alain Deneault propose dans ses livres une sorte d'« état de la question » sur et autour de ces autres usages de la notion, sans pour autant proposer cette actualisation claire du terme une fois échancré. Est-ce d'ailleurs nécessaire, à cette étape ?

DEUX MONSTRES

DOSTOÏEVSKI

JULIA KRISTEVA

Buchet-Chastel, 2020,
246 p.



LUI : monstre sacré de la littérature russe, bagnard sous le régime tsariste, condamné à mort gracié *in extremis*, épileptique, joueur compulsif, auteur prolifique de polars philosophiques saturés par les questions de Dieu, du bien, du mal, du beau, de la mort, de l'ombre et du salut des âmes, qui l'obsèdent jusqu'à faire de lui un véritable « *explorateur clinique dans le "sous-sol" des passions* ». ELLE : psychanalyste et théoricienne de la littérature à l'érudition étourdissante, exilée bulgare dans la France avant-gardiste de Mai 68, « *monstre de carrefour* », selon ses termes, tout aussi marquée par les frontières troubles entre passion et raison, pulsion et langage, barbarie et civilisation, investie dans une œuvre théorique magistrale, obnubilée par les origines de l'être parlant, le même « sous-sol » qui nous constitue ou nous menace d'effondrement, conséquemment créatrice d'un style hybride, entre poésie et analyse, de romans policiers théoriques, d'une langue difficile d'accès, faisant d'elle une icône singulière sur la scène intellectuelle internationale.

La rencontre de ces deux « monstres » que sont Dostoïevski et Julia Kristeva avait déjà eu lieu dans un chapitre de l'essai rédigé par cette dernière, *Soleil noir : dépression et mélancolie*, où les thèmes du matricide et du pardon, comme étapes nécessaires au développement psychique, étaient explorés à travers le roman *Crime et châtiment*. Aujourd'hui, les éditions Buchet-Chastel nous proposent, dans leur collection « Les auteurs de ma vie », créée dans les années 1930, puis abandonnée et finalement reprise depuis 2016, un face-à-face littéraire entre les deux auteurs, autrement plus complet et approfondi.

UNE RENCONTRE DIALOGIQUE

Après les jumelages entre Virgile et Giono, Tolstoï et Stefan Zweig, ou Schopenhauer et Thomas Mann, celui des deux écrivains slaves poursuit la tradition, sans compromis par rapport à l'ambition éditoriale originelle. Nous sommes, ici encore, en présence de deux phénomènes du monde littéraire et de la pensée préoccupée par les énigmes de l'âme humaine, façonnés par des siècles différents. Et la curiosité est vive pour quiconque les a déjà abordés et sait qu'autant ils se rejoignent dans l'intérêt pour l'univers sous-jacent à la conscience, la reconnaissance des passions obscures qui sous-tendent et parfois sapent les élans idéalistes et civilisateurs, autant ils divergent sur la question de Dieu et du pouvoir de la raison. Comment Kristeva, officiellement athée et affiliée à un ordre professionnel à vocation scientifique, ou du moins rationaliste et thérapeutique, va-t-elle appréhender l'homme de foi en perpétuelle recherche de Dieu et, surtout, rétif aux enfermements théoriques comme aux systèmes basés sur la notion de bien-être ? Certainement pas en le psychanalysant ni en le réduisant à ses névroses ou à ses pathologies évidentes, et c'est un point appréciable de ce livre, dont la sagesse consiste, au contraire, à s'en tenir au projet modeste de « tresser [un] fil de nœuds et de pistes » pour inviter chacun à poursuivre la lecture en se frayant sa propre voie.

À partir de l'exercice, qui consiste à présenter d'abord l'auteur d'élection avant de le laisser s'exprimer en proposant un choix d'extraits de son œuvre, le pari de la psychanalyste semble avoir consisté davantage à louvoyer entre sa voix et celle de l'auteur des *Frères Karamazov*, de *L'idiot* ou des *Démons*, se dire à travers lui tout en le laissant parler aussi en elle, le traduire en langue psychanalytique autant que le laisser revisiter son écriture de l'inconscient. En effet, au contact de l'écrivain russe, qui dans sa jeunesse l'avait d'abord « sonnée », ses analyses s'assouplissent en poésie et en jeux de mots, s'ouvrent en questionnements irrésolus, vagabondent à travers plusieurs thèmes sans liens rigoureusement établis, l'aident à dialoguer, à partir de lui, avec elle-même et avec ses lecteurs. C'est d'ailleurs dans ce souci de fidélité à la voix de l'autre et à sa dimension plus spirituelle que la traduction d'André Markowicz est privilégiée, elle qui « restitue à la langue française son génie de laisser dire, sans avoir peur du sacré ».

LE SOUS-SOL DE L'INCONSCIENT

Le père de Kristeva lui déconseillait fortement la lecture du « démoniaque » et « destructeur » romancier russe, qui compromettait, avec sa propension à explorer les états limites, les ambitions plus éclairées et émancipatrices qu'il avait pour elle. La société bulgare de l'époque, marquée par les idéologies marxiste, positiviste et scientiste, ne voyait pas d'un meilleur œil cet écrivain aux élans religieux douteux, pourfendeur de la raison et des idéaux collectivistes et égalitaristes. La brillante étudiante qu'était Kristeva avoue elle-même avoir perdu pied à la lecture de « ce bousculement des normes et des lois jusqu'à l'effritement de "l'ultime limite" ». Plus tard, ce sont les théoriciens du dialogisme, puis de l'inconscient, ses deux maîtres Bakhtine et Freud, qui l'aideront à replonger sans crainte dans cette littérature des profondeurs, à faire le lien entre son aspiration rationaliste et ces sables mouvants de la conscience. Avec le postformaliste russe Bakhtine, que Kristeva fait connaître aux intellectuels français, Dostoïevski devient le précurseur du dialogisme, de la polyphonie et du carnivalesque, c'est-à-dire de la cohabitation de pensées doubles, multiples, divergentes et inconcevables sans la voix de l'autre, qui inspirera plus tard le concept d'intertextualité chez la théoricienne. C'est grâce à Bakhtine qu'elle accepte « la dimension carnivalesque de l'expérience intérieure elle-même, que Dostoïevski pose en contrepoids aux croyances et aux idéologies ».

Dostoïevski est ainsi perçu par Kristeva comme un « *psychanalyste avant la lettre* », et ses romans sont appréhendés comme les illustrations des étapes précœdipiennes nécessaires à la structuration psychique.

Une sorte de petite révolte se joue là, dans ce retour à la vérité dostoïevskienne d'une origine clivée et plurielle de la psyché humaine – invalidant les idéologies simplistes qui en font fi –, confortée néanmoins dans la légitimité du cadre académique. Kristeva trouve alors sa voix, elle-même double et paradoxale, consistant à rationaliser l'irrationnel, à théoriser sur ce qui précède et menace toute théorisation. En se tournant vers la psychanalyse, elle emboîte le pas à Freud, qui s'intéresse à Dostoïevski non seulement en raison du thème du meurtre du père, mais pour cette ambivalence originelle qui lui fera concevoir, dans *Au-delà du principe de plaisir*, l'hypothèse d'une pulsion de vie et d'une pulsion de mort entremêlées.

Dostoïevski est ainsi perçu par Kristeva comme un « *psychanalyste avant la lettre* », et ses romans sont appréhendés comme les illustrations des étapes précœdipiennes nécessaires à la structuration psychique. Son petit roman *Les carnets du sous-sol*, sur un homme malade et « *méchant* » qui s'insurge contre toute positivité et normalité dans une intense fièvre sado-masochiste, est à ce titre abondamment évoqué, car il concentre à lui seul l'essentiel des thèmes de l'écrivain comme il résume sa conception d'une nature humaine ambiguë où positivité et négativité se disputent le pouvoir. Ce « sous-sol » symbolise pour Kristeva l'inconscient contradictoire, sadique et masochiste qui l'intéresse. Il est l'envers du décor, la négativité négligée par les idéologies rationnelles qui, en envisageant des sociétés idéales basées uniquement sur l'aspiration au bonheur et au « deux plus deux égale quatre », font fausse route et conduisent l'homme en enfer.

Kristeva pousse l'analogie jusque dans ses conceptions les plus fines de l'intimité psychique et voit en lui un peintre du « *bord à bord des pulsions et du sens, là où surgit – ou s'effondre – l'être parlant*, le parlêtre ». « *Il palpe le plasma vital* », résume-t-elle, et « *réinvente le roman de la pensée habitée par le clivage* ». Elle trouve dans ce noyau de l'œuvre dostoïevskienne une préfiguration de l'inconscient divisé et pétri de négativité, comme l'accréditation de ses thèses sur l'être parlant construit à partir d'un agencement improbable entre sémiotique et symbolique. Cette appropriation psychanalytique se poursuit dans les autres romans qui mettent en scène, selon elle, le matricide nécessaire à l'accession au langage (*Crime et châtiment*); l'homéoerotisme comme phase narcissique incontournable avant l'idéalisation du père de la préhistoire individuelle (le rapport entre Mychkine et Rogogine dans *L'idiot*); l'idéal paternel structurant (*L'adolescent*); le parricide comme passage obligé vers l'affirmation de soi et le renouveau des formes (*Les frères Karamazov*); les états limites et ratés du développement psychologique comme terreau des régimes totalitaires oppressifs (*Les démons*), etc. L'épilepsie, l'enfance meurtrie, le suicide, la folie, le crime sont autant de thèmes dostoïevskiens qui servent à illustrer le chemin tortueux qui conduit à la maturité psychique, selon la psychanalyste, peu préoccupée par le propos plus explicitement philosophique ou spirituel de l'œuvre qu'elle aborde.

Ces analyses littéraires – selon le prisme du préverbal et du précœdipien – offrent ainsi une structure théorique au « sous-sol » dostoïevskien et font converger l'ensemble de son œuvre vers la morale athée de la psychanalyste, qui fait du verbe et de l'écriture littéraire éternellement recommencée, variée et dialoguée, le seul salut possible de l'humain. Cette morale rationnelle cherche à « faire entendre à l'humanité qui a lâché la bride de ses pulsions et de ses langages, qu'il n'y a pas d'autres manières de mourir sur cette terre "en déjouant les bornes", que de faire fructifier les transgressions par l'abondance du dire ». Elle s'appuie sur l'idée de « proliférants dialogues qui ne sont pas un moyen, mais LE but ». Dostoïevski serait alors une sorte d'analyste de la dualité psychique, de moraliste de l'écriture dialogique perpétuelle, créateur « d'indécidables tensions » perçues comme rien de moins que « le centre d'une beauté qui nous constitue et qui saurait, peut-être, nous survivre ».

LES LIMITES DE L'ANALYSE

L'anthologie qui suit la présentation analytique de Julia Kristeva modère cependant quelque peu son constat. Sur une quinzaine de thématiques éparses, elle couvre l'œuvre principale de Dostoïevski et se concentre sur les passages cruciaux des romans, moments paroxystiques, points de bascule et prises de conscience des limites de la raison ou de l'écart entre idéal et humanité. Cette partie contraste avec la précédente, se rit presque d'elle en nous faisant réaliser, finalement, que la psychanalyste occulte, chez le romancier russe, cette critique véhémente du scientisme et de la rationalité excessive dont elle ne se départ jamais, quant à elle. Dostoïevski se contente de faire parler l'irrationnel, de l'exposer, de le libérer, de le revendiquer, quand Kristeva s'évertue à le mesurer, à le quantifier, à l'enserrer dans un discours théorique objectif. Elle cherche toujours ses lois, comme elle poursuit l'idéal du bien-être, quand le personnage dostoïevskien nous jette à la figure une critique anticipée de sa thérapeutique, en rétorquant, dans *Les carnets du sous-sol* : « D'où vient que vous êtes si fermement, si triomphalement persuadés que seuls le positif et le normal – bref en un mot le bien-être – sont dans les intérêts des hommes ? »

C'est là que la théoricienne athée et le romancier tourmenté par une foi qui se cherche bifurquent, que le véritable dialogue initié par ce livre s'inaugure. La dimension spirituelle de celui qui déclare « je voudrais plutôt rester avec le Christ qu'avec la vérité » est étrangère à celle qui, à partir du même constat d'une origine duelle et paradoxale de la psyché humaine, continue de croire à un certain positivisme du négatif et au salut par l'analyse, dût-elle être infinie et éternellement recommencée. On se prend alors à imaginer Kristeva comme un personnage de roman dostoïevskien, avec son extrémisme théorique, ses excès d'ambition rationalisatrice, son omnipotence analytique déployée jusque dans les contrées les plus éloignées de l'origine du langage.

Le livre se retrousse ainsi en « Kristeva par Dostoïevski » et nous fait envisager la négativité rattrapant inévitablement celle qui se brûle au savoir absolu des origines sans jamais lâcher le verbe ou s'abandonner au mystère de l'inconnu. Ni épilepsie, ni jeu compulsif, ni vases brisés, mais peut-être cette écriture éprise d'innommable qui perd le contact avec les autres, se déconnecte des émotions brutes, s'éloigne de la clarté, de la convivialité, des mots simples de l'amour, et frôle l'illisible. Avec Dostoïevski, nous pourrions en rire, pour une fois, tant le rire est un thème central chez lui, bien que Kristeva le passe également sous silence. Il provient du décalage entre conceptions abstraites et réalité, éprouvé par presque tous ses personnages, qui vivent dans les théories avant de se faire surprendre par un vécu bien différent, qui ambitionnent le suicide, mais ne se suicident jamais.

Quand la rencontre impromptue entre théorie et poésie échoue à constituer une échappée jubilatoire et salvatrice, le rire, comme gloussement, surgissement du corps et du non verbal dans le verbe, constituerait alors l'issue ultime hors du carrefour monstrueux de cette littérature tentaculaire cherchant à marier les contraires dans une poésie théorique inaccessible au commun. Finalement, il fallait bien la rencontre avec un autre monstre, et le dialogisme de ce livre, pour nous libérer véritablement de l'emprise de ces chercheurs d'absolu et goûter davantage le chemin littéraire qu'ils empruntent pour – heureusement – ne jamais parvenir à leur but mortifère. Le pari de vouloir nous faire lire plus loin est ainsi gagné.

TRANSGRESSION OU L'EXTENSION DU DOMAINE DE LA TRAGÉDIE

TRAGÉDIE
ET THÉÂTRE
DRAMATIQUE
TOME I :
THÉORIE/
THÉÂTRE/
LE TRAGIQUE

HANS-THIES LEHMANN
TRADUCTION DE
JEAN-LOUIS BESSON
Paris, L'Arche, 2019
[2013], 284 p.



Devenu célèbre avec *Le théâtre postdramatique* (L'Arche, 2007 [1999]) – ouvrage traduit en quelque vingt langues –, le théoricien allemand Hans-Thies Lehmann s'est penché plus récemment sur le phénomène du tragique dans la dramaturgie occidentale depuis son émergence en Grèce au V^e siècle avant notre ère, poursuivant en cela une longue tradition germanique des études philologiques, littéraires et philosophiques sur les corpus d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, auxquels l'auteur ajoute le tragédien latin Sénèque. Il s'agit cette fois d'un triptyque, coiffé du titre *Tragédie et théâtre dramatique*, dont le premier volet met en perspective la notion de tragique depuis son avènement, à partir des réflexions ou théories qui ont cherché à en rendre compte, d'Aristote jusqu'à nos jours.

TRAGÉDIE ET THÉÂTRALITÉ SPÉCIFIQUE

Dans son introduction générale, Lehmann énonce clairement son objectif central, qui vise l'examen critique de l'emprise qu'auraient eue la philosophie et la littérature sur la théâtralité propre à l'expérience tragique. Suivant cette approche, il pose d'emblée l'hypothèse à l'effet que « *les motifs tragiques, qui traversent toutes les époques du théâtre européen, s'expriment [...] dans le cadre d'une théâtralité à chaque fois spécifique* », en inférant une distinction entre « *tragédie prédramatique, dramatique et postdramatique* », du fait que « *le tragique est étroitement lié à une réalité performative* ». L'accent mis sur celle-ci le conduit aussitôt à s'interroger sur la place que peut revendiquer l'expérience esthétique du tragique lorsqu'on la réduit à une diffraction interne (immersion/réflexion) telle que manifestée à diverses époques. Or pour l'auteur, l'essentiel se jouerait plutôt à même le caractère transgressif du tragique – une fois entendu que cette transgression ne loge pas tant dans ce qui est représenté, mais toujours dans les mécanismes de la représentation théâtrale en tant que forme et pratique, ce qui constitue un phénomène transhistorique. J'arrêterai ici la présentation détaillée du projet global de l'auteur pour m'en tenir à son premier tome, qui est consacré au tragique dans sa forme dite prédramatique, à l'époque hellénistique, puis sous l'Empire romain naissant.

PHILOSOPHIE ET BIAIS LOGOCENTRIQUES DU TRAGIQUE

Il allait sans doute de soi qu'au chapitre I, qui porte sur « *une vieille querelle* » entre théorie philosophique et théâtre, Aristote serait le premier philosophe à faire l'objet d'un questionnement critique, alors que, dans sa *Poétique*, l'*opsis* (ce qui est visible ; le spectacle) est tenue pour négligeable au profit du *muthos* (agencement des actions), qui convoque pitié et frayeur, capables de produire la *catharsis* en une ultime conscience libératrice à l'égard des passions. Pour Lehmann, dès l'origine, la philosophie se méfie de la représentation tragique en y détectant une « *association d'éléments hétérogènes (corps, langage, espace, rythme) à une réalité sensible et mentale, illogique selon les critères de la raison* ». Mais c'est quand même d'abord avec Platon que l'*opsis* s'est vue écartée en tant qu'illusion fallacieuse, dès lors qu'on y succombait au plaisir douteux des sens. Et l'auteur, dans la foulée, n'hésite pas à affirmer que « *la haine du théâtre est un fil rouge qui traverse toute l'histoire de la philosophie, de la théologie et de la théorie théâtrale européennes* ». Soit. Mais on peut penser qu'une déclaration aussi péremptoire mériterait quelques nuances ; heureusement, Lehmann s'en montre lui-même capable par la suite en faisant appel entre autres à Adorno, à Deleuze ou à Derrida. Accordons également à l'auteur la pertinence de son point de vue lorsqu'il défend la dimension *unheimlich* du tragique, dans la mesure où, selon lui, « *la tragédie a pour objet la terreur, l'étrangéité, la peur, l'ambivalence et l'ambiguïté, l'expérience de la défaite impuissante, la vulnérabilité, l'incertitude, le hasard désastreux qui défie la pensée* ». Lehmann n'aura de cesse d'approfondir cet argumentaire au fil des chapitres suivants.

Ainsi, au chapitre II, « *Essais sur le tragique* », l'analyse va toucher à ce qui apparaît comme la pierre d'assise de la conception du tragique en tant que transgression, ce que l'auteur préfère au « *modèle du conflit* », comprenons la confrontation de deux principes également légitimes, modèle qui s'est imposé dans une majorité de travaux jusqu'à maintenant, Hegel en tête. Sans nier tout intérêt à celui-ci, Lehmann plaide pour une reconfiguration de l'expérience tragique qui suppose à la fois la transgression des limites et, forcément, la contrainte d'une limite (tabou, interdiction) qui fait planer la menace de conduire à sa propre perte quiconque s'y soustrait. De la sorte, Lehmann reproche à Hegel d'ignorer la part sombre du personnage tragique, faite de folie, d'aveuglement ou d'impuissance à agir, pour lui substituer un concept

dramatique par lequel est mis à l'épreuve un personnage pleinement conscient et nullement livré au hasard ou à l'excès, car « *l'excès des héros tragiques antiques est bien plus que l'affirmation d'une position "éthique", d'un droit, d'un objectif* », au-delà, précise l'auteur plus loin, « *des considérations et des catégories de la raison* ». Ce faisant, il s'agit de réhabiliter dans l'analyse du tragique la notion centrale de l'*hubris* en tant que manifestation de la démesure et de l'orgueil du héros, alors même que « *la pulsion (l'impulsion, le désir) de dépasser les limites, d'accéder à ce qui est au-delà des limites du possible, est en soi dépourvue de contenu et/ou il faut la remplir d'objectifs arbitraires* ».

Lehmann propose ensuite de considérer l'hyperbole comme la figure du tragique par excellence puisqu'elle exprime « *la prévalence de la démesure et de l'excès sur le sens, l'identité et la ratio* ». Tout discours hyperbolique aurait dès lors la faculté d'excéder la pensée de celui qui le profère, littéralement hors de ses gonds et livré à la jouissance de sa fureur toute-puissante, fût-ce au prix de son anéantissement ou, pensons à Médée, en refusant obstinément de se soumettre à la loi humaine par son ensauvagement irréductible et souverain. Avant de conclure ce chapitre, Lehmann va passer en revue les observations de quatre penseurs qui ont abordé la question de la transgression : Nietzsche, Heidegger, Bataille et Lacan. Pour s'en tenir ici aux réflexions hautement spéculatives de l'auteur de *La littérature et le mal* (1957), Lehmann y puise matière à étayer la notion de transgression par celle de « *dépense* », « *sous le signe de la perte que l'excès apporte ou menace d'apporter* ». À cela se rattache le thème important de l'autodestruction à laquelle s'expose l'être tragique, que ce soit, entre autres, « *en rivalisant de manière absurde avec les dieux* » ou en faisant sien « *le désir absolu d'une chose impossible à atteindre* ». Lehmann conclut ce chapitre en un tournemain par une attaque frontale de la conception hégélienne du tragique, à laquelle il substitue ce qu'il appelle une « *théorie icarienne* » du tragique qui traverserait toutes les époques : « *c'est parce que le sujet veut être un sujet et qu'il le revendique qu'il se perd, se disloque, se délite, s'effondre* ».

Je me permettrai de laisser ici de côté le chapitre III, consacré aux tragédies de Sénèque, sinon pour souligner que Lehmann, rejoignant en cela les travaux de Florence Dupont (*Les monstres de Sénèque*), y trouve des exemples probants en faveur de sa thèse concernant la monstruosité qui déstabilise le spectateur et, partant, la terreur qu'engendre « *l'hyperbole de la vengeance* ».

THÉORIE DE L'EXPÉRIENCE THÉÂTRALE DU TRAGIQUE

C'est au chapitre IV, « Théâtre/expérience et le tragique », que Lehmann entend tirer toutes les conséquences de ses analyses précédentes en proposant une synthèse. Il revient d'abord à bon droit sur le concept phénoménologique d'expérience, qu'il considère « *moins comme une chose que l'on recherche activement ou que l'on crée que comme une chose qui nous arrive* ». En tant que telle, « *l'expérience est essentiellement un mode de confrontation à soi-même, [...] elle commence par une rencontre soudaine avec quelque chose d'étranger qui se dérobe à la récupération conceptuelle* ». Or, et ce point est crucial pour comprendre l'expérience tragique, celle-ci n'est pas réductible à un malheur « privé », mais bien à « *quelque chose qui surpasse l'individu* », puisque « *[I]à où la dimension privée s'impose au premier plan, là où il n'y a qu'une réaction individuelle de pitié ou d'émotion sans la césure d'un moment de réflexion ou de distance, il ne saurait être question d'expérience tragique* ».

Par ailleurs, ladite expérience est nécessairement construite par le « *spectateur implicite* », qui seul a la possibilité de nommer, à la place du héros, ce qui l'a mené au pire. Lehmann prend soin de préciser que la plupart des études sur la tragédie ancienne, moderne et postdramatique font l'impasse sur la dimension proprement théâtrale du tragique, car « *l'expérience tragique et la tragédie ne s'accommodent plus du cadre de la poétique des genres* ». La prééminence dans l'analyse du texte sur la représentation théâtrale en tant qu'« exposition », et tout particulièrement la « situation de réception » qu'elle installe, empêcherait ainsi, selon lui, de bien saisir les enjeux spécifiques du tragique au théâtre : « *Le théâtre est le lieu d'une communication fondamentalement corporelle, ce qui limite ipso facto toute réduction à une compréhension purement conceptuelle* ». À la suite d'un long développement sur ce qui constitue l'expérience tragique en tant que transgression, Lehmann peut affirmer que celle-ci « *laisse éclater au grand jour le potentiel de périls destructifs et autodestructifs qui est en elle* » et qu'en même temps, elle « *implique nécessairement une césure de l'expérience esthétique* ».

Ce premier tome se termine non pas sur une conclusion à proprement parler, mais sur une sorte d'annexe consacrée à l'*Antigone* de Sophocle. Sans le nommer, Lehmann prend nettement ses distances à l'égard de George Steiner et son étude canonique *Les Antigones*. Ce dernier s'appuie sur une herméneutique qui s'emploie à dégager le discours originel en grec ancien de ce chef-d'œuvre, en suivant les déclinaisons ultérieures de la pièce, notamment dans sa traduction littérale en allemand par Hölderlin en 1804. Steiner avance ainsi que, par sa littérarité même, cette tragédie exprime « *la totalité des principales constantes des conflits inhérents à la condition humaine* », dont il énumère les cinq manifestations, soit « *l'affrontement entre les hommes et les femmes, de la vieillesse avec la jeunesse, de la société et de l'individu, des vivants et des morts, des hommes et de(s) dieu(x)* ». On se doute qu'une telle interprétation rationalisée du tragique, à partir de la juxtaposition d'entités voulues stables, est contraire à l'organicité transgressive qui, pour Lehmann, loge dans l'action extrême d'un sujet, menaçante ou, à tout le moins, douloureuse, qui vise à déstabiliser un public en chair et en os.

Par son ample plaidoyer, souvent polémique, en faveur d'une réinterprétation de l'expérience tragique au théâtre, Lehmann retourne en effet plusieurs pierres théoriques en convoquant un large éventail de conceptions historiques ou contemporaines, qu'il n'hésite pas à mettre en cause en leur opposant des critères fondamentaux de l'expérience théâtrale plutôt que strictement littéraire. Il faut toutefois se résoudre à suspendre notre jugement à ce stade-ci de la proposition du théoricien : comme il s'agit là du premier volet d'un triptyque, on ne peut que souhaiter que la traduction des autres opus nous parvienne plus tôt que tard et qu'elle permette alors d'en évaluer les tenants et aboutissants en toute connaissance de cause.

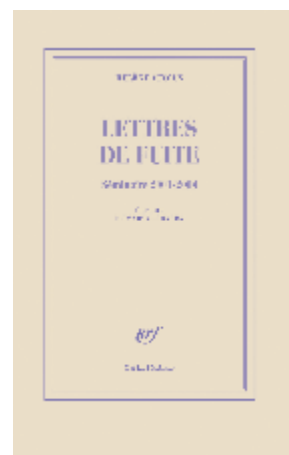
CIXOUS OU LA LITTÉRATURE EN ZONE FRANCHE

À l'image de *La Recherche*, qui est l'une des œuvres phares de ce séminaire d'Hélène Cixous, ces *Lettres de fuite* offrent une expérience de lecture inédite, une traversée du temps – des temps – de la littérature d'une intensité et d'une acuité analytique sans pareilles. Car il ne s'agit pas seulement ici de suivre des propositions théoriques expertement étayées sur des textes littéraires d'une grande diversité, mais de découvrir – ce qui est plus rare – le point de vue singulier d'une écrivaine sur la littérature qui lui a appris à lire le monde. Comme le remarque Marta Segarra, qui a établi l'édition de ce premier ensemble regroupant trois années du séminaire, de 2001 à 2004, sous l'intitulé général « Poétique de la différence sexuelle », la conception de la littérature qui s'incarne ici comme « *un continuum sans frontières nationales, temporelles ou linguistiques* » est la traduction intime d'une « *expérience de vie continuée avec littérature et philosophie* ». À l'heure où font rage les débats sur la liberté d'expression, ce séminaire fournit à point nommé la réponse la plus forte qui soit en donnant voix à la puissance (sans pouvoir) de la littérature : « *Je me disais ce matin, heureusement qu'il y a la littérature. Je la bénis. Je me dis qu'elle est quand même l'art de la langue, l'art de froter des affects les uns contre les autres pour que surgissent des étincelles de mot; elle est l'immense table de l'intelligence, qui saisit les vibrations les plus cachées. Je me disais aussi que dans sa fragilité, dans son côté désarmé, elle est absolument indispensable.* » Cette puissance d'affranchissement de la littérature qui réside dans sa capacité à tout dire (qui n'est pas dire tout) et à tout cacher, Cixous en fait le geste politique de la lecture même : « *Si on me demandait de résumer ma position politique, elle passerait par la lecture. Lire est le premier geste qu'il faut faire. Et donc je me dis toujours qu'heureusement il y a un lieu où nous pouvons lire et où personne n'est là pour demander à quoi ça sert; moi, je sais à quoi ça sert.* » Lire – « *attentivement, longuement* », avec toute la patience, le doigté et le(s) sens de la langue requis –, c'est faire « *quelque chose de l'ordre de la réponse la plus délicate à ce qui veut détruire l'humain, à ce qui veut rendre imbécile* ».

LETTRES
DE FUITE.
SÉMINAIRE
2001-2004

HÉLÈNE CIXOUS

Gallimard, 2020, 1188 p.



ÉDITER À L'« OREIL »

Attendu depuis plusieurs années avec impatience, ce séminaire vient enfin prendre sa juste place aux côtés de ceux de Derrida, de Foucault, de Lacan et de Barthes, et il faut saluer l'initiative de l'éditrice et de l'équipe de chercheur et chercheuses qui ont œuvré à ce premier volume, donnant ainsi à l'enseignement de Cixous toute la visibilité, et j'ajouterais le rayonnement nécessaires pour saisir la portée du travail théorique et critique qu'elle transmet depuis près de 50 ans sur cette scène publique (malgré tout trop confidentielle pour ceux et celles qui n'avaient pas eu la chance d'y assister). Le fait que son séminaire soit essentiellement oral a certes joué un « rôle dans cette histoire d'invisibilisation » puisque Cixous n'a jamais rédigé un texte destiné à être lu comme Derrida ou Foucault, et n'utilise pas de fiches développées comme Barthes, les traces écrites de son séminaire demeurant minimales (photocopies annotées, feuilles avec quelques mots-clés, notes Post-it). L'oralité constitue donc un trait décisif de ce séminaire et, en l'absence de tapuscrit, l'édition repose essentiellement sur la transcription des enregistrements. Or les choses se compliquent de ce point de vue puisque les enregistrements du séminaire, qui a commencé aussi tôt que 1974, n'ont été conservés qu'à partir de 1999 (on ne dispose pour les 25 premières années que de transcriptions fragmentaires). En dépit de ces difficultés, ce projet d'édition vise à publier l'intégralité du séminaire, un « travail presque herculéen » selon le mot trop modeste de Marta Segarra, qui s'appuie sur quelque 1 200 heures d'enregistrements, 12 000 pages de transcriptions et une vingtaine de cartons contenant photocopies et notes elliptiques. On entrevoit déjà la singularité de l'entreprise de transcription – au sens fort du terme – d'une telle archive sonore, qui entend ainsi garder trace écrite vivante de cette voix au timbre unique. On imagine aussi la qualité d'écoute qui est parvenue à rendre sensible le phrasé fluide, si vif, de Cixous dans ses rythmes, la modulation de ses tons, la profusion d'une pensée en train de s'élaborer et de s'éprouver au contact des textes lus et dépliés dans leurs plus subtils raffinements.

IN MEDIA RES

L'originalité de ce projet d'édition se reflète également dans son choix de ne pas adopter un ordre chronologique ascendant (peu pertinent pour les questions techniques déjà évoquées) ni descendant (le séminaire n'a pas de fin, il se poursuit toujours, en dépit même de la pandémie). Ce volume commence donc, à la manière des fictions privilégiées par Cixous, *in media res*, avec ce cycle qui s'ouvre sur les attentats du 11 septembre 2001 et se clôt à quelques mois du décès de Jacques Derrida survenu le 9 octobre 2004 (on sait que la dernière séance du séminaire de Cixous était donnée conjointement avec son ami philosophe, mais ces dernières séances n'ont pu être incluses ici pour diverses raisons, tout comme les exposés et conférences qui ponctuaient le séminaire). Par ailleurs, si l'on a dûment transcrit les interpolations de Cixous lorsqu'elle commente les citations parfois très longues dont elle surpique tel ou tel fil dans sa lecture, on a élidé, à juste titre me semble-t-il, les commentaires portant sur les circonstances du moment puisqu'ils « n'étaient pas faits pour être lus mais pour être entendus par un public connaisseur et complice, qui pouvait interpréter leur ironie ou leur désinvolture sans se tromper de registre ».

Cela dit, ce cycle, qui s'organise de manière thématique pour ces trois années « *autour de la perte, la mort et la guerre – mais aussi de l'amour, la beauté et la vie* », offre une matière très foisonnante (au rythme d'une douzaine de séances par an, d'une durée chacune de quatre à cinq heures), où les lectures de Cixous puisent avec la même aisance à la fois dans des « *textes parfois très lointains comme la Bible ou les tragiques grecs* » et dans ceux de ses « contemporains » de toutes les époques (Proust, Bernhard, Kafka, Sévigné, Stendhal, Freud, Balzac, Blanchot), tout en étant « *toujours attentives à ce qui se passe sur la scène du monde* ». Car apprendre à lire en littérature, c'est aussi bien apprendre à déchiffrer un visage, un tableau, un événement, une structure – par exemple ici, au premier chef, les « *différentes formes de guerre* » : « *En fait, c'est la littérature qui nous apprend à lire les différentes temporalités des événements qui apparaissent comme des événements d'actualité, et qui ne sont jamais actuels mais préfigurés, prophétisés, puis manifestés. C'est grâce à ce travail énorme que l'on peut apercevoir des strates, des espacements, des plis temporels d'un événement qui a déjà eu lieu mais sous une autre forme, en tant que spectre.* »

CISAILLEMENTS DE LA GUERRE

Dès les premiers mots de cette première séance du 10 novembre 2001, veille de la date commémorant l'armistice, nous sommes plongés dans la question de la guerre, de la date, de la «rythmique des mémoires nationales». «*Je suis une enfant de guerre, je suis l'enfant de la Deuxième Guerre mondiale*» (notons qu'elle ne dit jamais «Seconde», ce qui est significatif du retour inéluctable engendré pour elle par cette expérience), déclare Cixous en ajoutant de manière saisissante : «*Les êtres humains sont voués à l'hostilité, voués à l'agression, voués à la guerre, et ceux qui par hasard, en passant entre les mailles du temps, n'ont pas goûté à la guerre, sont privés d'une expérience qui est décisive analytiquement.*» Si elle accorde une attention aussi soutenue à cette question, ce n'est pas seulement parce que la guerre introduit de «*nombreux modèles de la destruction*», mais aussi parce qu'elle opère «*une coupure à l'intérieur de ce que nous imaginons être le temps*»; c'est également parce que, d'une guerre à l'autre, de la «Première» à la «Deuxième», elle précipite une transformation des sujets et ne se laisse plus raconter de la même manière. Cixous montre très bien comment ce «*ne pas pouvoir raconter*» relève à la fois d'une impuissance et d'un interdit : d'une part, il y a une «*rupture de communication totale entre les vivants et les morts*» et, d'autre part, «*l'insuffisance des moyens*» pour écrire «*avec une main coupée*» (Bernhard). Or c'est précisément cela qui est, selon elle, «*à déconstruire, parce que [...] la poésie ne peut pas se poser la question de sa propre mort, puisqu'elle est vivante ; donc, elle doit – et elle y parvient, et c'est sa preuve –, non pas figurer, mais évoquer, et parfois par toutes les ressources de la langue, y compris ses silences, y compris ses blessures*».

L'ART DES LECTURES TISSERANDES

Si la guerre dérange et réordonne toutes les valeurs, elle provoque aussi un trouble de l'identification qui affecte toutes les figures, «*tous les groupes et espèces*». «*Madame la Guerre*», comme la surnomme ironiquement Cixous en en faisant le personnage central de l'année 2002-2003, rehausse ou abaisse tous les êtres humains, portant les uns aux nues et faisant dégringoler les autres en enfer. Et ce sont ces aventures de *l'être-lettre* qu'elle s'attache à suivre à travers feintes et calculs «*comi-tragiques*» dans tous ses déplacements d'échelle, du détail le plus minuscule au point de vue télécosmique.

Mais quel serait ici le cœur de l'expérience littéraire ? Si l'on se risquait à cerner ce foyer en ébullition, on pourrait dire qu'on l'aperçoit, mais toujours de manière énigmatique et fugitive, justement, au point où «*les langues se mêlent*», ou quand on découvre soudain chez Proust «*une mer masculin, une mer marin*», ou encore un «*Saint-Loup revenu à l'état de tour-elle*»

subissant une féminisation extrême alors même qu'il devient militaire. Ce sont ces métamorphoses, qui sont rien de moins que des «*transpositions de la jouissance sexuelle*», que Cixous analyse avec une minutie inouïe, notamment dans sa lecture croisant les «*aéroplanes d'air*» de Proust et les «*aéroplanes de terre*» de Kafka (qui n'arrivent littéralement pas à décoller), révélant la «*radiographie de leur imaginaire ou de leurs inconscients*». C'est aussi dans ces passages qu'advient la différence sexuelle où, au détour des méandres d'une phrase, «*[o]n ne sait pas ce qui est modifié, si c'est la personne, la corolle, ou la pensée. Quelque chose donc s'évanouit, fuit, entre personne, pensée, et nymphéa*». Cette transmutation sexuelle émane toujours ici d'une pratique performative des textes lus et non d'une simple position théorique (encore moins idéologique) parce que c'est toujours de «*sexualités au pluriel*» qu'il s'agit, affolant et débordant les catégories homo-hétéro-sexuelles trop convenues, «*les identifications fonctionn[a]nt en se moquant éperdument de la différence sexuelle réaliste*». À l'image de ces «*étamines masculines-féminines*» dans *La Recherche*, qui «*réintroduisent la trace de la masculinité sous forme féminine*», le mystère de la différence sexuelle se produit quand cette «*conception miraculeuse [...] n'obéit jamais aux lois tout à fait régulières de l'engendrement ou de la génétique*».

Dans la littérature «*littéraire et non pas simplement marchande*» de Cixous, cette amphibologie des genres est également le lieu d'un accueil, d'une hospitalité inconditionnelle à l'autre sous toutes ses formes (le sujet peut même prendre la forme insolite d'un «*pot de confiture*» dans le noir d'un buffet), donnant accès à un monde «*qui déjoue les leurres, les enfermements, les frontières, les exclusions, les dénis*». Rien n'illustre mieux cette leçon d'affranchissement des limites que la définition de l'amour formulée par le narrateur proustien dans laquelle il affirme toute la force du réel littéraire lorsqu'il dit aimer «*Gilberte, ou Albertine*» parce que ses «*yeux sont tellement noirs que, pour lui ils sont bleus*». C'est là la magie, la vérité singulière de la littérature, qui n'a rien à voir avec le réalisme et la supposée objectivité.

Il est évidemment impossible de rendre justice ici aux intuitions et hypothèses si inventives de Cixous sur la lecture – l'affect, le travail du rêve, les audaces des avant-textes censurés par l'écrivain, la pulsion sexuelle du terrorisme, la tentation de la beauté dont il faut se méfier, la kitschification de la mémoire, pour en nommer quelques-unes –, mais qui- conque s'intéresse à la littérature, c'est-à-dire à l'inconscient et à la langue qui en sont les véritables artisans, doit savoir que ce livre existe et palpite. À l'image des *Mille et une nuits*, ces *Lettres de fuite* se lisent comme un fabuleux roman de la pensée et promettent au lecteur confiné (parfois pour son plus grand bonheur) enchantement et «*libertés nomades*».

POUR UNE ÉCOLE DU SILENCE

PARIS AU TEMPS DU POSTIMPRESSIONNISME: SIGNAC ET LES INDÉPENDANTS

MBAM, MONTRÉAL

Du 28 mars au
27 septembre 2020

«*La peinture est l'école du silence*», aurait écrit Paul Claudel dans son ouvrage sur l'art (notamment hollandais) au titre évocateur, *L'œil écoute*, avant d'ajouter : «*les tableaux de maîtres sont comme emplis par la sonorité d'une phrase non prononcée*», alors que «*ce sont de tristes tableaux, ceux auxquels il est impossible de prêter l'oreille*». Si Marc Fumaroli cite Claudel dans un essai intitulé «*Muta eloquentia*» et portant sur Nicolas Poussin¹, c'est que le peintre français est un des grands représentants d'une pensée synesthétique avant la lettre. Pour Poussin et son effervescent milieu culturel, les humeurs de la peinture sont reliées non seulement aux tropes de la rhétorique, mais aussi aux modes musicaux connus depuis l'Antiquité : lydien, dorien, phrygien... L'opinion selon laquelle chaque peinture s'adresse à nous à travers une musique inaudible est depuis lors restée une idée maîtresse – ou un fantôme récurrent – de cet art visuel par excellence : pour les premiers peintres abstraits de l'avant-garde, par exemple – que ce soit le mystique fougueux Kandinsky ou le géomètre rigoureux Mondrian – la musique était un modèle, une inspiration et une justification fondamentale pour leur pratique alors si étrange de la peinture.

Parmi les prédécesseurs immédiats des pionniers de l'abstraction, les post-impressionnistes regroupés autour de Paul Signac occupent une place de choix. L'ex-directrice du Musée des beaux-arts de Montréal, Nathalie Bondil, a eu en 2020 l'excellente idée d'exposer une immense collection privée dont le cœur est constitué des œuvres de ce mouvement. L'exposition *Paris au temps du postimpressionnisme : Signac et les Indépendants*, confiée aux commissaires Gilles Genty et Mary-Dailey Desmarais, se distinguait par la cohérence du propos et des œuvres, mais aussi par l'ouverture à d'autres branchements artistiques qui enrichissaient la compréhension de Signac et de son milieu immédiat. Ainsi, l'on pouvait y contempler les peintures de la génération proprement impressionniste à laquelle Signac réagit ; une riche sélection d'œuvres d'Odilon Redon, contemporain des Indépendants mais aucunement postimpressionniste au sens étroit du terme ; ou, dans la dernière salle, quelques expressionnistes allemands dont la folie chromatique poursuit et pervertit la rigueur (pseudo-)scientifique de Signac ou de Seurat. Ajoutez à cela une enivrante abondance d'œuvres de Félix Vallotton, de Berthe Morisot, de Henri de Toulouse-Lautrec, de Maurice Denis, de Pierre Bonnard, et tant d'autres merveilles, et l'exposition méritait bien plusieurs visites, même en prenant en compte l'obligation de porter un masque et la suppression de tout lieu de repos dans un parcours pourtant épique de plus de 500 œuvres.

1 – Fumaroli a peut-être rêvé ces phrases, que je n'ai pas trouvées chez Claudel. Il ne donne d'ailleurs que le titre de l'ouvrage, sans numéro de page. Le texte de Fumaroli fut inclus plus tard dans un recueil qu'il a intitulé *L'école du silence : le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1998 [1994], p. 189.

Hélas, toute cette richesse, ce festival de formes, de couleurs et d'ambiances singulières, a été entièrement gâché pour moi. En cause : l'incompréhension, par l'équipe organisatrice, du principe si simple énoncé par Claudel, à savoir que la peinture n'est rien si ce n'est « *l'école du silence* ».

Il peut sembler paradoxal que cette plainte vienne d'un représentant de la profession qui a comme vocation, justement, de « vocaliser » les œuvres d'art, de les accompagner d'une bande sonore d'explications, de commentaires et de critiques. En effet, l'histoire de l'art se trouve précisément devant cette tâche impossible qui consiste à traduire en mots, parfois écrits, parfois prononcés, ce qui est d'essence visuelle, ce dont toute la valeur réside dans son dépassement de la simple parole. Mais les personnes qui écrivent et qui enseignent l'histoire de l'art savent – du moins je l'espère – que le commentaire ne remplace pas le travail silencieux du regard. Les mots et les sons préparent la contemplation visuelle et la suivent (pour préparer, idéalement, une deuxième séance muette, et ainsi de suite), mais à un moment donné doivent cesser pour laisser l'œil voir, et pour qu'on puisse, comme le suggère Claudel, « *prêter l'oreille* » à ces objets qui, pourtant, ne créent de vibrations sonores que dans l'esprit de la personne chanceuse qui leur fait face.

Au Musée des beaux-arts, chaque salle de l'exposition présentait non seulement les œuvres visuelles, mais aussi de la musique. Non pas optionnelle, accessible par les écouteurs d'un audioguide, mais publique, indiscreète, souvent assourdissante, cyclique et répétitive, et transgressant parfois les frontières entre les salles, mélangeant ainsi allègrement les différentes « ambiances sonores » (je reviendrai à ce terme exaspérant).

Il ne s'agit pas de nier les liens, parfois directs et biographiques, entre les artistes présentés.e.s et des compositeurs de leur temps. Au contraire, la proximité d'esprit entre Signac et Debussy, par exemple, est fascinante et propose un terrain fertile pour maintes interrogations esthétiques passionnantes : quel est l'équivalent de la couleur en musique ? La géométrie peut-elle se déployer dans le temps ? La mer du compositeur serait-elle narrative là où celle du peintre serait descriptive ? Est-ce que la harpe est l'instrument par excellence du « pointillisme » en musique ? Un programme de concerts (tel celui qui a été prévu pour accompagner l'exposition) serait le lieu adéquat pour explorer ces correspondances, mais une

salle spéciale consacrée à l'écoute ou une application mobile proposant un parcours désigné associant des peintures avec des œuvres musicales précises auraient tout aussi bien fait l'affaire, en visant de surcroît un public plus large.

La solution pour laquelle le musée a opté, en revanche, avait tout pour rendre la visite de l'exposition difficilement supportable ; le sentiment d'être pris en otage par une bande sonore non voulue et impossible à ignorer (l'humain n'étant pas muni de paupières pour fermer l'oreille) ne pouvait que causer une forte irritation en empêchant l'apparition, dans l'esprit des visiteurs et visiteuses, d'une réaction sonore (ou d'une réflexion silencieuse) individuelle. Or, la décision de remplir les salles de haut-parleurs performants n'était pas anodine ni ne relevait du hasard : cette erreur est en effet l'expression d'un triple mépris, omniprésent dans notre culture.

Mépris pour la peinture, d'abord. Chaque œuvre d'art est un univers en soi, avec son rythme spatial, sa gamme chromatique, sa structure, son atmosphère. Ces petites fenêtres vers une abondance de mondes se manifestent visuellement, mais impliquent également, comme nous l'avons vu, des sonorités, ou bien un silence assourdissant, dans l'esprit qui les regarde. Ces sons, ou ce silence, doivent vivre, se déployer, prendre leur temps. Mais avec la musique de fond, toutes les peintures d'une salle (voire des salles voisines) se valent, se fondent, perdent leur individualité pour faire partie d'un magma indistinct ; leur perception est désormais soumise à une seule sonorité, forte et autoritaire, choisie par une instance institutionnelle et imposée aux flâneurs et flâneuses du musée. Sont écrasés de la sorte non seulement les musiques abstraites que l'esprit se plaît à imaginer, mais aussi les effets sonores plus directs, plus « réalistes » : la mer de Signac, clapotant délicatement, et un peu différemment dans chacune de ses peintures, serait écrasée par les vagues houleuses de Debussy (si, par malheur, le moment où vous vous trouviez devant le tableau coïncidait avec le climax de *La mer*) ; les chants ecclésiastiques que l'on se représente inondant les différentes versions du *Mystère catholique* de Denis laissent la place ici aux *Lieder* romantiques de Robert Schumann. Tout ce qui est suggestif, puissant, profond dans ces peintures s'évaporerait en une lutte agaçante, et perdue d'avance, pour chasser l'invasion sonore bien réelle à la faveur d'une douce rêverie musicale où l'on imaginerait que le tableau nous parle, nous chante, nous murmure à l'oreille.

Mépris pour la musique, ensuite. Ce n'est pas par «*haine de la musique*» (Pascal Quignard, 1996) que l'on souhaite, comme Platon les poètes, la chasser de notre cité muséale. Au contraire, c'est par respect et amour pour la vraie valeur de cet art, qui consiste à organiser les sons pour qu'ils fassent sens, pour qu'ils se mettent en relation – temporelle, harmonique, tonale ou pas – entre eux, pour qu'ils occupent le continuum du temps et lui donnent un contenu et une structure. Dans une exposition accompagnée d'ambiances auditives, ce n'est donc pas de la musique que l'on écoute, mais une tapisserie sonore pour ascenseurs (adaptée, d'ailleurs, à la durée d'un voyage d'ascenseur, quelques minutes pour la visite de chaque salle), échantillonnée au hasard des déplacements, sans progression, sans distinction, sans narration. Si vous aimez vraiment la musique que vous entendez, vous voudriez tout arrêter et l'écouter (donc plus besoin de peintures); puis, malheur à vous, il ne s'agit de toute façon que d'un extrait, d'un *highlight* de l'œuvre que vous appréciez. Si, au contraire, cette musique, il se trouve que vous la détestez, eh bien, pire encore, elle vous est imposée dans votre prison muséale, souvent à un volume tonitruant, et vous pouvez l'éviter seulement au prix du même renoncement aux peintures que pourtant vous êtes venu.e.s voir.

Concrètement, les choix musicaux cette exposition étaient discutables aussi – au-delà du fait que tout choix serait problématique, car ce n'est pas *votre* choix, à vous, élèves de l'école du silence. Schumann (qui, mort en 1856, n'est même pas un contemporain des artistes présenté.e.s) était particulièrement malmené: son cycle de mélodies *L'amour et la vie d'une femme*, narratif et dramatique, émergeait soudainement dans une salle sans aucun rapport détectable avec les œuvres; et si rapport il y avait, il n'était pas expliqué – à vrai dire, la pièce n'était même pas nommée dans le texte mural de la salle. C'est un cycle déchirant, tragique, qui briserait le cœur de quiconque l'écouterait véritablement; mais ici, il devenait une musique de fond nonchalante à laquelle personne ne faisait attention, qui «*meublait*» l'espace. Les visions d'horreur de Redon, dans une autre salle, étaient contraintes, pour leur part, à partager leur lieu de vie temporaire avec la *Romance* pour hautbois et piano du même compositeur, et de nouveau le contraste et l'arbitraire régnaient, et la personne voulant se plonger dans l'univers noir de Redon devait d'abord évacuer de sa conscience la douceur mélancolique de Schumann. Toutes ces pièces ont un début et une fin, elles ont été ciselées par leurs créateurs avec attention et intention, mais il semble que

dans le cas de la musique, on aurait le droit de ne pas en tenir compte. C'est étrange: la peinture a aussi des liens très forts avec la littérature, mais imagine-t-on une exposition infliger à son public une lecture à voix haute de Zola ou de Baudelaire dans le système sonore, où les extraits se suivraient, coupés de leur contexte, sans queue ni tête?

Mépris pour le public, enfin. Le public qui, on imagine l'institution se défendre, «*demande ces ambiances sonores et s'en délecte*». Ce public que l'on gave, dans tous les Disneyland et tous les Ikea de ce monde, d'«*atmosphères musicales*», d'«*expériences immersives*» et autres *Gesamtkunstwerke* du capitalisme tardif. Le Musée des beaux-arts ne fait pas confiance à son public ainsi formaté: juste regarder des peintures en silence, contempler ces symphonies visuelles pour entrer en dialogue avec elles et peut-être, dans un moment de grâce, appréhender la musique muette qu'elles recèlent – ce serait trop lui demander, trop lui imposer, ce serait, désastreusement, avoir des attentes irréalistes envers ce public. Seulement une vision élitiste de l'art pourrait imaginer nos contemporain.e.s comme potentiel.le.s élèves assidu.e.s de l'école du silence, comme résident.e.s de ce royaume enchanté où les peintures émettent leur propre musique, où les images se transforment en sons lorsqu'on leur donne le temps et l'occasion de s'exprimer.

Mais la vocation du musée ne serait-elle pas, justement, d'être cette contrée ensorcelée, ce lieu autre, cette utopie atteignable où le silence nous permettrait, comme le suggère Claudel, «*d'entendre l'âme, à tout le moins de l'écouter*²»? Le musée aurait-il le droit d'abdiquer la tâche, parfois ingrate, d'être non seulement le terrain de la communication (encore moins de la «*comm'*»), mais aussi celui de la communion? L'exposition *Paris au temps du postimpressionnisme: Signac et les Indépendants*, gorgée de peintres d'une fine musicalité muette, aurait pu être une belle occasion d'accomplir ce patient travail. Espérons que la présence fréquente des haut-parleurs dans les expositions du seul grand musée généraliste montréalais se raréfie enfin, et que les œuvres y reconquièrent le droit de leur parole moins haute mais ô combien éloquente.

2 – Paul Claudel, *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946, p. 33.

GENEVIÈVE CADIEUX: DE L'ARBRE À LA MÈRE

GENEVIÈVE CADIEUX

1700 LA POSTE, MONTRÉAL

Du 21 août au 20 décembre 2020

1 – Présentée au Musée d'art de Joliette en 2015, la rétrospective a également fait escale à Halifax, à la Dalhousie House et à l'université Mount Saint Vincent. Son commissaire, Vincent Bonin, a poursuivi sa collaboration avec l'artiste en signant un des textes du précieux catalogue édité par le 1700 La Poste. Il comprend également les contributions d'Isabelle de Mévius et de Ji-Yoon Han.

2 – Quelques-unes des œuvres ont été présentées en 2019 à la galerie René Blouin.

Cette exposition de Geneviève Cadieux au 1700 La Poste, qui survient quelque temps après l'important solo présenté au Musée d'art de Joliette¹, offre au regard la production récente² de l'artiste, mise en perspective avec des œuvres plus anciennes élisant la mère, sa mère, comme motif central. La figure maternelle apparaît cependant dans les œuvres situées dans les espaces latéraux du magnifique édifice de la rue Notre-Dame, alors que le public est accueilli par des arbres représentés en majesté. Il s'agit en fait d'un arbre, le même, dont le motif est répété avec des variantes conférant à chacune des trois occurrences une aura de véritables portraits. De l'arbre à la mère se joue l'appariement souvent exploré par Cadieux entre le corps et le paysage, auquel la séquence des œuvres laisse ici entrevoir le tracé de filiations matrilinéaires.

L'arbre élevé en sujet se trouve dans le désert du Nouveau-Mexique, à Ghost Ranch, où Cadieux s'est rendue sur les traces de Georgia O'Keeffe (1887-1986), dans une sorte de pèlerinage. La peintre américaine, connue pour ses paysages et ses fleurs aux confins de l'abstraction, en a fait sa demeure à partir de 1940, son art comme la légende autour de sa personne devenant ainsi inséparables de ce lieu. *Arbre seul (la nuit)* (2017) et *Arbre seul (le jour)* (2018) imposent dans la première salle leur présence, révélant le caractère exceptionnel de la rencontre vécue par l'artiste lors de sa visite dans l'impressionnant désert. Le soin porté au traitement des images transpose l'expérience du face-à-face avec le feuillu esseulé. Alors que la composition souligne sa verticalité, créant un fort sentiment de réciprocité avec soi, debout, des applications de feuilles de palladium et de feuilles d'or accentuent la matérialité des images, jusqu'à les faire palpiter de vie. Or plus aucune feuille ne subsiste sur les branches de cet arbre aussi pétrifié que son contexte, état marqué par la fixité de la photo.

Les opérations pratiquées sur les images prolongent l'instant du déclic en retenant le regard sur la surface. De nuit, sur la photo en négatif, le palladium sertit le tronc de fins rubans, suggérant le trajet décidé de la sève jusqu'au faite, tandis que de jour, sur les couleurs placides du désert, la feuille d'or réhausse en stries serrées l'horizontalité du sol, intégrant davantage l'arbre à son territoire par les racines. Ces matières opacifient la dimension physique des photographies, aussi caractérisées par la transparence du médium qui permet de représenter la scène avec précision et détails. Une fructueuse tension naît ainsi entre la matérialité de l'image et le référent, permettant chez Cadieux la comparaison de la surface de l'image avec la peau, métaphore qui oriente la lecture des méticuleuses interventions lumineuses en tant que sutures ou cicatrices, des motifs récurrents dans sa production. De là, les appliqués se font des signes de guérison, de réparation, voire d'embaumement, va jusqu'à avancer l'artiste³.

Arbre seul (à l'aube) (2018), est la troisième incarnation du motif de l'arbre, la moins réaliste avec sa palette bichrome qui se partage entre le rouge et le gris, entre embrasement et glaciation. Les éléments de cette nature s'organisent sous forme de traits précis en apparence découpés au scalpel. Dans cet univers tranchant, des volutes tracées par la feuille de palladium animent le ciel. L'œuvre se trouve à l'étage, vis-à-vis *Ma mère* (1992-2020)⁴ à laquelle elle fait écho d'un point de vue formel, par les couleurs et la frontalité de la composition. Le saisissant portrait de la mère en vue rapprochée se démarque par le regard du sujet, perçant et voilé, fruit de la double exposition de ses paupières en action. La mère fait mine de s'effacer, mais domine comme l'arbre résistant, qui ne laisse pas la mort le figer. Cette monumentalité, dégagée par l'échelle des œuvres et la stabilité des compositions, reste précaire. La présence de la mère, ou de l'arbre, serait aussi fragile et éphémère. *Rubis* (1993), discrètement située à l'endos d'une cimaise, procède d'une rhétorique semblable. L'image en deux parties juxtapose le dos nu de la mère de l'artiste, précise le péritexte, et le gros plan de cellules sanguines suggérant un corps malade ou médicalisé, moins solide qu'il n'y paraît. Sur la peau se lisent des anomalies soudainement inquiétantes. Ici, comme précédemment, les œuvres sont évocatrices d'expériences douloureuses et inexplicables, que le temps resymbolise plutôt qu'il ne les efface.

La représentation de la mère fait pour ainsi dire retour dans l'œuvre de Cadieux. C'est elle qui, depuis 1992, brille dans le ciel montréalais sur le toit du Musée d'art contemporain, sous la forme d'un panneau publicitaire, par le détail agrandi de ses lèvres dans *Voie lactée* (1992). Sa présence se fait autrement plus éthérée dans *La mer et l'enfant* (1997), œuvre méconnue montrée récemment dans une exposition de groupe à la galerie Blouin-Division, qui représente l'artiste⁵. À la plage, la silhouette d'une femme en bikini s'élance dans la lumière solaire, une scène énigmatiquement embuée comme l'étiollement d'un souvenir heureux, disparu avec l'enfance. Avec les membres de sa famille biologique, présents depuis toujours dans son travail, l'artiste voyage librement vers ses racines et en imagine des ramifications qui vont au-delà de sa personne. Dans l'exposition, la figure maternelle est rapprochée des vues du désert de Ghost Ranch et de son arbre, et, par métonymie, à O'Keeffe, en qui Cadieux semble reconnaître une famille artistique. Ces deux affiliations matrilinéaires évoquent plus largement une mise au monde, piste encouragée par les autres œuvres du corpus qui font une place aux astres et au cosmos.

3 – Geneviève Cadieux s'entretient avec Ji-Yoon Han dans un documentaire réalisé par le cinéaste Bruno Boulianne pour le 1700 La Poste.

4 – L'œuvre est un fragment tiré du triptyque *Portrait de famille* (1991).

5 – *Exposition inaugurale*, Montréal, galerie Blouin-Division, 14 juillet-26 septembre 2020.





Chez Cadieux, l'espace céleste se manifeste diversement, qu'il s'agisse des volutes argentées, dans *Arbre (à l'aube)*, ou des points rouges en constellation dans *Rubis*. Le corps humain en est souvent la surface d'inscription, emboîtant les échelles macro et micro, et les cieux dans la terre. L'arbre, en tant que végétal, est au cœur de ce phénomène, comme il est tentant de le penser avec le philosophe Emanuele Coccia, dans la métaphysique du mélange qu'il propose : « *Les plantes ont fait de la vie un dévouement perpétuel au ciel [au soleil], à ce qui s'y passe, tout en étant bien enracinées dans la terre. [...] « La source ultime de notre existence c'est le ciel », poursuit-il, renversant ainsi l'ordre préétabli qui fait du sol notre ancrage profond. « [L]a profondeur, ce sont les astres ; la terre et le ciel, eux, sont l'extension de notre peau. » (La vie des plantes, 2018)*

Le soleil et la lune, les astres du jour et de la nuit, sont justement les autres figures marquant les paysages de Cadieux. Dans *Sans titre* (2018), seul élément sculptural de l'exposition, ils sont concentrés dans une sphère au sol, moitié or, moitié argent. Il est judicieux d'avoir ajouté, bien qu'à l'étroit au sous-sol, les œuvres plus modestes, mais néanmoins fortes, que sont *Luna* (2016) et *Dark River (diptyque)* (2016). Ces images s'attardent sobrement sur les effets envoûtants de la lune, formant pour l'une un seul point lumineux qui se détache dans l'horizon noir et, pour l'autre, une myriade de reflets dans un plan d'eau capté serré. Le référent se perd au profit du mouvement suggéré par la surface réellement miroitante créée par les rehauts d'or et d'aluminium. Ce délestage de la photographie référentielle se confirme dans le plus récent opus de Cadieux, *Firmament* (2020), qui ouvre l'exposition. L'immense fond noir, profond, s'anime uniquement de feuilles d'or, des points dorés qui parfois se détachent en frêles lambeaux, comme les indices renouvelés de l'appartenance du corps au ciel, à présent et pour l'éternité.




- P-107 ARBRE SEUL (LE JOUR)
2018
Impression au jet d'encre sur papier chiffon
rehaussée à la main à la feuille d'or
244 x 305 cm
- P-107 ARBRE SEUL (LA NUIT)
2017
Impression au jet d'encre sur papier chiffon
rehaussée à la main à la feuille de palladium
305 x 305 cm
- P-108 RUBIS
1993
Épreuve couleur sur plexiglas
267 x 358 cm
- P-109 MA MÈRE
1992-2020
Impression au jet d'encre sur papier chiffon
152 x 163 cm
- Avec l'aimable permission de l'artiste
et du 1700 La Poste


Le Consulat général de France à Québec, agitateur de débats et d'idées !


© Dorian Othman pour La Monda Festival

www.quebec.consulfrance.org

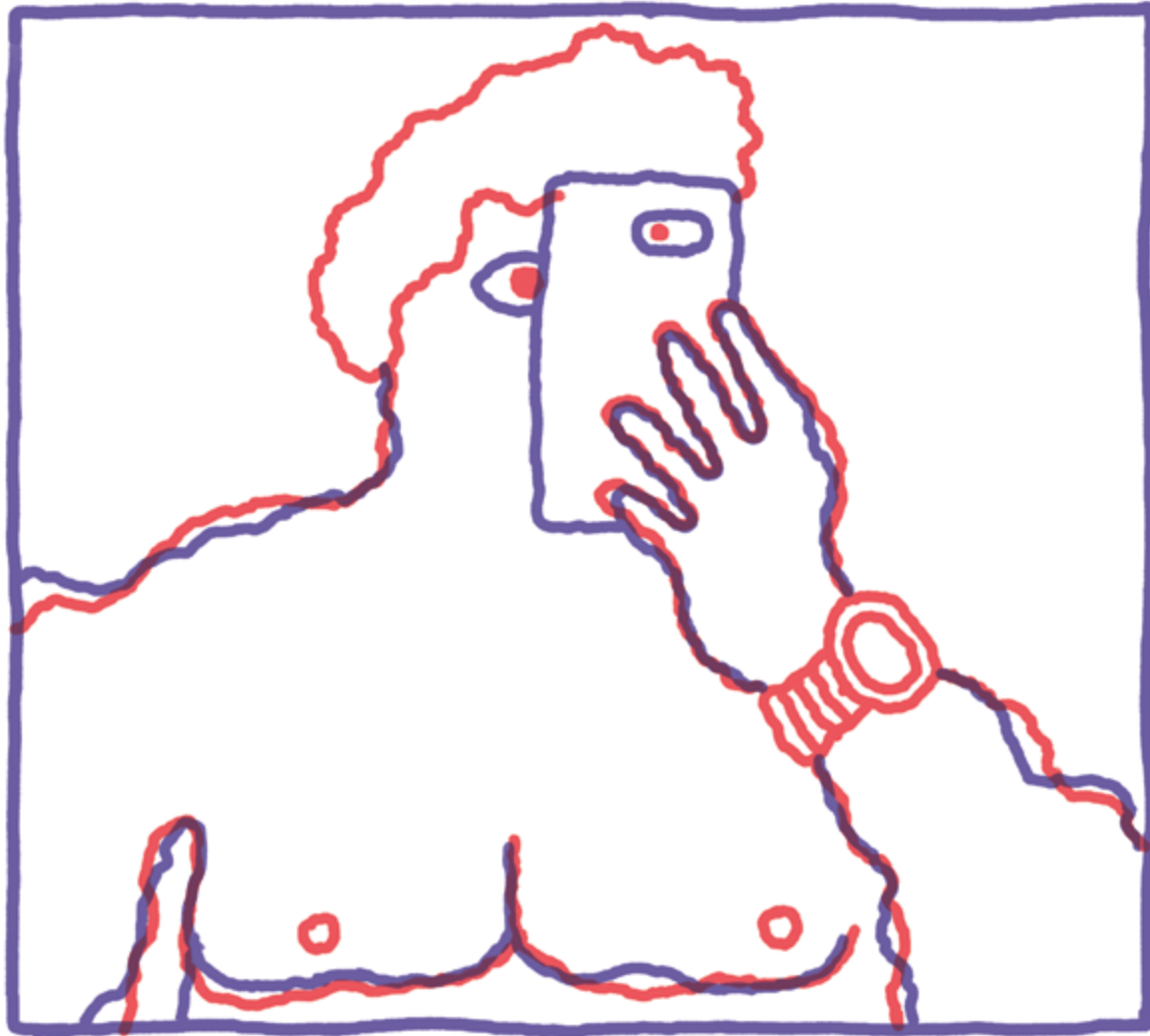
 @consulat.france.quebec

 @FranceQc

 @FranceaQuebec

 France-a-quebec


**CONSULAT
GÉNÉRAL
DE FRANCE
À QUÉBEC**
*Liberté
Égalité
Fraternité*



MOI ET MA FASCINATION DE MOI

UN ESSAI DE STÉPHANE GIRARD

Moimoimoimoi : le sujet contemporain n'en pincerait que pour lui-même. Ce lieu commun serait amplement confirmé par la culture populaire et par certaines pratiques numériques. Mais cette évidence en est-elle vraiment une ? Et si certains exemples de cette fascination de soi nous invitaient plutôt à déjouer le piège du narcissisme afin de ne pas sombrer, comme le héros du mythe grec, dans l'abysse que cache notre propre reflet ?

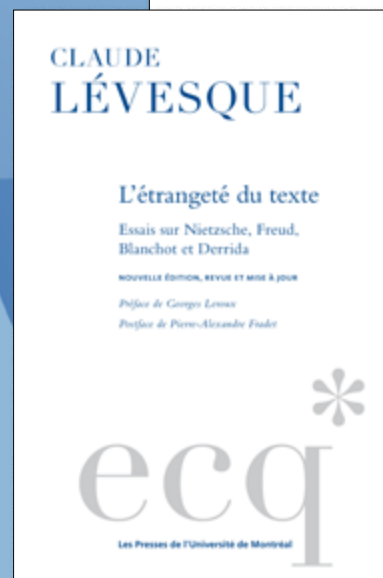
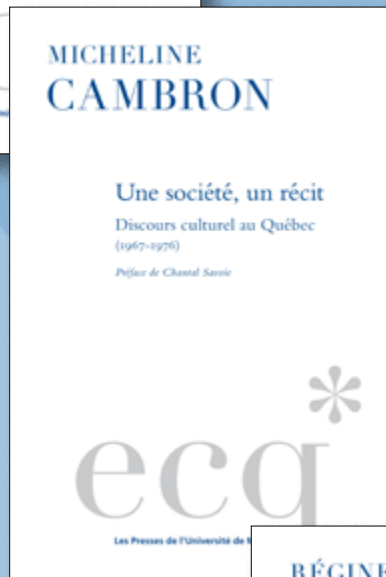


LES ÉDITIONS
DE TA MÈRE



Dans la perspective interdisciplinaire des *cultural studies*, cet essai s'intéresse à quelques cas typiques de figures égocentrées : les séries *Girls* et *The Comeback*, les chansons de Kanye West, Taylor Swift ou Father John Misty, la téléréalité *The Real Housewives of New York City*, les *selfies* de Kim Kardashian ou de l'influenceur Marc Fitt, les mèmes de l'« instagrammeur » Mr Left Hand. Stéphane Girard arrive ainsi à rendre à la question de notre prétendu égocentrisme – et de ses pernicioeux effets – toutes ses nuances et toute sa complexité.

Nous croyons que la pérennité de certaines œuvres du corpus national est absolument essentielle à la vitalité de la vie culturelle et intellectuelle du Québec.



www.pum.umontreal.ca

P | U | M

Les Presses de l'Université de Montréal

Martine Delvaux
Catherine Mavrikakis

Ventriloquies



NOUVEAUTÉ

Une génération plus tard et en deux nouvelles lettres, les autrices et amies Alice Michaud-Lapointe et Chloé Savoie-Bernard offrent une nouvelle préface à la poignante correspondance *Ventriloquies*, tenue il y a vingt ans.

«Je me demande quelles images s'arriment en toi, quelles pages de *Ventriloquies* tu cornes, quels passages tu soulignes en revenant vers cette correspondance. Si toi aussi, tu réfléchis à ce qui, encore et toujours, demeure «affaire de ventre». Martine et Catherine sont de celles qui fouillent les béances, là où la douleur, la honte et la colère se tapissent.»

Extrait de la préface



[f](#) [@](#) livres-bq.com

revues culturelles québécoises

ARTS VISUELS CIEL VARIABLE - ESPACE - ESSE - INTER - LE SABORD - PLANCHES - PHOTO SOLUTION
VIE DES ARTS - ZONE OCCUPÉE **CINÉMA** 24 IMAGES - CINÉ-BULLES - CINÉMAS - SÉQUENCES **CRÉATION**
LITTÉRAIRE ENTREVOUS - ESTUAIRE - EXIT - LES ÉCRITS - MŒBIUS - XYZ. LA REVUE DE LA NOUVELLE
CULTURE ET SOCIÉTÉ À BÂBORD! - CAMINANDO - L'ACTION NATIONALE - LIBERTÉ - L'INCONVÉNIENT
NOUVEAU PROJET - NOUVEAUX CAHIERS DU SOCIALISME - RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES - RELATIONS
HISTOIRE ET PATRIMOINE CAP-AUX-DIAMANTS - CONTINUITÉ - HISTOIRE QUÉBEC - MAGAZINE GASPÉSIE
LITTÉRATURE LES CAHIERS DE LECTURE - LETTRES QUÉBÉCOISES - LURELU - NUIT BLANCHE - SPIRALE
THÉÂTRE ET MUSIQUE CIRCUIT - JEU REVUE DE THÉÂTRE - LES CAHIERS DE LA SQRM **THÉORIES ET**
ANALYSES ANNALES D'HISTOIRE DE L'ART CANADIEN - ÉTUDES LITTÉRAIRES - TANGENCE - VOIX ET IMAGES

Graphisme - gntsgndesign.com

sodep revues
culturelles
québécoises

SODEP.QC.CA



DIRECTION

Daoud Najm

COORDINATION

Zéa Beaulieu-April

DIRECTION ARTISTIQUE
(PORTFOLIO)

Katrie Chagnon

COMITÉ DE RÉDACTION

Katrie Chagnon
Brigitte Faivre-Duboz
Kevin Lambert
Luba Markovskaia
Alice Michaud-Lapointe
Daoud Najm
Judith Sribnai

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Karine Gaucher
Bertrand Gervais
Ji-Yoon Han
Aref Kodeh
Daoud Najm
Bénédicte Ramade
Karine Rosso
Magali Uhl

RÉVISION LINGUISTIQUE

Luba Markovskaia

CORRECTION D'ÉPREUVES

Catherine Ostigny

CONCEPTION GRAPHIQUE
Marie Tourigny

TYPOGRAPHIES

Larsseit—Dessiné par Nico Inosanto
Suisse Int'l—swisstypefaces.com

IMPRESSION

Imprimerie HLN

DISTRIBUTION

Diffusion Dimedia

DROITS D'AUTEUR
ET DROITS DE REPRODUCTION

Copibec
514 288.1664 ou 1 800 717.2022
licenses@copibec.qc.ca

SPIRALE

Magazine culturel Spirale
CP 83537 BP Garnier
Montréal (Qc)
H2J 4E9

info@magazine-spirale.com
magazine-spirale.com

DÉPÔT LÉGAL

**Bibliothèque et Archives
nationales du Québec**

Bibliothèque et Archives Canada

ISSN 0225-9044
978-2-924359-30-3

ISBN version papier
978-2-924359-41-9

ISBN version numérique
978-2-924359-42-6

FACEBOOK

Spirale - Magazine culturel

INSTAGRAM

spiralemagazineculturel

TWITTER

@MagazineSpirale

HERVÉ GUIBERT, LE PLUS QUE VIF

PORTFOLIO

Moyra Davey

INCURSION

Lucie Taïeb

CRITIQUE DE LA CRITIQUE

Alice Michaud-Lapointe

ESSAI

Judith Butler

Hélène Cixous

Georges Leroux

Régine Robin



14.95 \$



Envoi de poste-publications
—enregistrement n° 40024332