



HAL
open science

Figures de l'impudeur : dire, écrire, jouer l'intime (1970-2016)

Milène Tournier

► To cite this version:

Milène Tournier. Figures de l'impudeur : dire, écrire, jouer l'intime (1970-2016). Musique, musicologie et arts de la scène. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCA061 . tel-01968047

HAL Id: tel-01968047

<https://theses.hal.science/tel-01968047>

Submitted on 2 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITE
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE — PARIS 3
ED 267 – Arts et médias

Thèse de doctorat
Études théâtrales

Milène Tournier

Figures de l'impudeur : Dire, écrire, jouer l'intime (1970-2016)

Thèse dirigée par Mme Hélène Kuntz

Thèse présentée le 13 septembre 2017.

Le jury est composé de : Anne-Françoise Benhamou, Dominique Carlat, Hélène Kuntz, Sophie Lucet.

Figures de l'impudeur : Dire, écrire, jouer l'intime (1970-2016)

Cette thèse se propose, dans le cadre d'une approche pluridisciplinaire et par le prisme du regard et des postures de différents artistes (les auteurs Christine Angot, Guillaume Dustan, Hervé Guibert, Emma Santos ; les artistes-en-scène Angélica Liddell, Jonathan Capdevielle, Laurence Vielle, Zouc, Marina Abramovic, Romeo Castelluci, Rebecca Chaillon, Fabrice Luchini ; les réalisateurs Jonathan Caouette, Xavier Dolan ; Yann Berlier ; la rappeuse Diam's ; les auteurs amateurs de fanfictions autour du personnage de Hermione Granger) d'envisager l'impudeur non plus à l'aune de considérations morales mais comme instituant une catégorie esthétique. Cette thèse entend prêter attention au projet autobiographique qui soutient ces démarches artistiques, de voir dans le même mouvement comment ce projet est sans cesse excédé, exaspéré, par une sorte « d'autre chose » qui le dépasse, que le lecteur/spectateur perçoit de manière sensible, sans toujours parvenir à le définir, et qui se manifeste sous la forme d'un « malaise » qui demande à être caractérisé.

Mots clés: théâtre, écriture, impudeur, autobiographie, corps, performance

Figures of shamelessness: speaking, writing, acting intimacy (1970-2016)

This dissertation offers, in a pluridisciplinary perspective and through analysis of different artists' visions and postures (authors Christine Angot, Guillaume Dustan, Hervé Guibert, Emma Santos; performance artists Angelica Liddell, Jonathan Capdevielle, Laurence Vielle, Zouc, Marina Abramovic, Romeo Castelluci, Rebecca Chaillon, Fabrice Luchini ; directors Jonathan Caouette, Xavier Dolan; Yann Berlier; the rapper Diam's ; non-professional authors of fanfiction writing that is based on Hermione Granger's character), to contemplate shamelessness not as a moral issue but as an aesthetic category. In exploring those artistic approaches autobiographical project, this dissertation aims to understand how this project is relentlessly exasperated, infuriated by a "something else" that exceeds it, that the reader/spectator does perceive but finds him/herself unable to define, and that takes the form of an awkwardness which demands to be characterized.

Keywords: theater, writing, shamelessness, autobiography, body, performance

Remerciements

Je remercie profondément Mme Hélène Kuntz, pour son accompagnement patient, la confiance qu'elle m'a accordée tout au long de ces années, son exigence bienveillante.

Je remercie l'ensemble du personnel de l'Université Paris 3 ainsi que les membres du jury pour leur lecture attentive.

Merci aux différentes personnes ressources de tous horizons qui ont gentiment accepté de répondre à mes interrogations, qui ont éclairé ma route et balisé ma réflexion.

Je remercie ma famille et mon entourage pour leurs encouragements et leurs retours constructifs.

« (" [...] mais plus je le dis plus je le cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus, ne me demande plus qui je suis." dit Abad.) »

Bernard Marie Koltès, *Quai Ouest*

Sommaire

INTRODUCTION : CRISE DU PERSONNAGE, MORT DE L'AUTEUR ET JEU DE SOI.....	7
PREMIERE PARTIE : UN « JE » SEUL EN CORPS.....	43
De l'autobiographie à l'impudeur.....	44
Christine Angot : écrire dit-elle.....	56
Guillaume Dustan, le « je » autobiopornographique, plus fort que soi.....	85
Diam's, de l'égotrip à l'égotripes.....	108
Zouc, « l'autre partie de moi ».....	120
Laurence Vielle, Jeanne d'Arc, le je(u) insoumis.....	133
Du récit de soi au récit malgré soi.....	141
Connecter sa solitude.....	147
DEUXIEME PARTIE : LE «TU » QUI MANQUE.....	149
De s'adresser à l'autre à manger l'autre.....	150
Jonathan Capdevielle, la ventriloquie pour digérer son histoire.....	154
Emma Santos : je mange toi.....	180
Rébecca Chaillon, entre passion et dévoration.....	190
Angélica Liddell, la solitude des nuits d'écriture.....	205
Fabrice Luchini, de l'ego à l'hyperlien, voyage au bout de soi.....	231
Fanfictions : écrire/engloutir l'autre.....	253
De l'autofiction à l'autofanfiction ?.....	269
TROISIEME PARTIE : L'ÉCHEC/RÉSILIENCE DU « NOUS ».....	270
De la « chambre à soi » à la chambre à nous.....	271
Le « ou » de Hervé Guibert : « mourir à l'abri de mes parents ».....	274
Roméo Castellucci : le corps du père, le corps du fils.....	290
Il a tué sa mère.....	304
Éloigne-toi maman !.....	312
Panthère ma mère.....	323
Marina Abramovic, entre patience et passion, la mère de tous ?.....	332
CONCLUSION : CE QU' « ON » GAGNE DANS L'IMPUDEUR.....	338

BIBLIOGRAPHIE.....	352
ANNEXES.....	397
Entretiens.....	398
« Travaux de régression ».....	399
« L'enfant désespéré de l'un, l'enfant désespéré de nous ».....	404
Le lumineux « travail de l'ombre ».....	408
« Je tutoie Dieu ».....	419
« Celui à qui on aimerait parler ».....	429
« La nudité qu'on touche et celle qu'on voit ».....	432
« Ta peau, un corps qui n'est que le tien ».....	435
« Les jeux vidéos c'est un patch de nicotine ».....	444
« Interrogez vos rôles : pourquoi on vous donne ce rôle ? ».....	457
« L'amour justement ».....	461
« Me délocaliser ».....	463
Essais.....	471

**INTRODUCTION : CRISE DU PERSONNAGE, MORT DE L'AUTEUR
ET JEU DE SOI**

Solange nous parle ?

« Pour être heureux vivons cachés, ça c'était avant. Maintenant, soyons visibles et faisons envie. Je suis vue, donc je suis. Tu me regardes, donc j'existe¹. » nous confie, sur les vidéos de sa chaîne Youtube², une jeune fille. SolangeTeParle – de son vrai nom Ina Mihalache – se met face à la caméra et parle. Solange « te » parle.

Il y a, dans la manière que cette jeune femme a d'utiliser ce truchement, une nouvelle façon d'aborder le langage et la parole en tant qu'acte qui engage émetteur et récepteur. Celle qui se définit comme une « poétubeuse » – contraction de poète et Youtubeuse – condense ainsi son projet : « Je parle dans ta tête ». Peut-être SolangeTeParle avoue-t-elle là le fantasme de toute parole, qui voudrait qu'on se la figure, qu'on la loge en la lisant, qu'on l'héberge en l'entendant. L'écran Youtube facilite cette saisie par l'intime de la parole, qui éloigne la présence charnelle mais qui met bout à bout deux solitudes.

Chaque vidéo, d'une dizaine de minutes, accumule plusieurs milliers de vues. Solange joue subtilement d'une prise de parole collective, adressée à Internet, et d'un projet confidentiel, délivré à chacun. Solange te, me, nous, se parle. Un regard caméra tout spécifique à Youtube, et qui semble en appeler à un autre regard caméra, celui de l'auditeur, cette fois.

Solange parle, et en parlant se livre entièrement : de vidéos en vidéos, on la reconnaît, on observe son corps chétif, la façon que ses bras ont toujours de s'élaner derrière sa tête, ses cheveux d'être mal peignés, son nez de se retrousser. On peut la détailler, rire de sa futilité et simultanément être émus de sa démarche, toute personnelle, qui consiste un jour à se placer devant sa caméra et à parler, à parler « aux gens », qu'elle incarne dans l'adresse intimiste de la deuxième personne, « tu ». Cette parole rejoint alors peut-être la forme-prière, en cela qu'elle est diffusée, reçue. Solange renvoie sans cesse la personne qui regarde vers sa situation, sa situation d'âme en quelque sorte : si tu es tombé sur cette vidéo, ce n'est pas un hasard. Les algorithmes de Google, qui nous font « tomber » sur certaines pages, sont ici récupérés comme signes, comme traces du destin, hasard heureux et non plus profilisation sordide. Si Solange me parle, c'est que j'ai fait résonner ce besoin. Solange se présente comme la figure du messenger, de l'envoyé, du nouveau Cupidon dont la mission serait de diffuser, via les câbles internet, l'amour. La parole rejoint alors peut-

1 SolangeTeParle, *Narcissisme 2.0*, capsule vidéo postée sur la plateforme Youtube, [en ligne], disponible sur: <<https://www.Youtube.com/watch?v=OAYMSkBpOLE>>, consulté le 15 août 2016.

2 Chaîne Youtube de l'artiste SolangeTeParle, disponible sur <<https://www.Youtube.com/user/SolangeTeParle/featured>>, consulté le 15 août 2016.

être une de ses racines les plus archaïques, un message que canalise un corps, et ravive le phénomène même de l'adresse.



Youtube a effectivement fait de « parler » un ressort dramatique. François Bon, écrivain et grand amateur de l'écriture numérique, confie ainsi « parler ses vidéos », et compare l'écrire à « parler debout devant le film » :

"Est-ce que tu peux m'envoyer le texte de tes vidéos", m'a demandé Erika, mais non, puisque je les *parle*, ou les écris directement sur FinalCut, au moment même du montage (*editing* on dit en anglais), et ils n'ont pas d'autre existence que leur emboîtement dans le Youtube. D'autre part, ce qui m'y intéresse de plus en plus, c'est la parole improvisée [...]. Dans cet exercice de parole captée, de conditions construites pour un surgissement de parole, est-ce que je suis autrement qu'à ma *table* d'écriture (encore que souvent pour le premier jet c'est debout ou allongé, ou en train) – est-ce que ma parole orale est moins complexe que cette syntaxe qu'on vient apprendre chez Proust ou Saint-Simon¹ ?

Si les Youtubeurs se distinguent d'ordinaire par ce dont ils parlent (tuto maquillage, vidéo de gaming...) Solange, elle, semble privilégier la voie de l'absurde, à mi chemin entre Sophie Calle, Pierre Desproges, Norman, et la Mouchette de Martine Neddam, elle utilise Youtube comme l'espace et le temps d'une performance, et fait de la plate-forme un atelier d'artiste, d'exploration du soi, d'approfondissement de la solitude.

Dans une vidéo intitulée *Narcissisme 2.0*, Solange donne un manifeste de sa démarche, et documente son geste de parler face à la caméra. L'adresse au visionneur est di-

1 François Bon, « Savoir si on dit le mot table », *Le Tiers-livre*, [en ligne], disponible sur <<http://www.tierslivre.net/kmk/spip.php?article1923>>, consulté le 15 août 2016.

recte, un « tu » caractérisé par l'acointance devinée avec cette SolangeTeParle. Prenant pour objet la situation d'énonciation, et l'explicitant (« tu me regardes, donc j'existe »), l'effet d'adresse accuse un effet vrai et l'on peut alors avoir, réellement, l'impression que Solange nous parle. L'alter-ego élaboré par l'artiste est celui d'une jeune femme un peu mal à l'aise, bancale, qui parle sa difficulté à grandir, à trouver sa place. Solange parle sans doute à ceux-là (ceux-nous?), « les gens qui doutent » pour reprendre un titre de l'auteure compositrice Anne Sylvestre, et qui avancent « moitié dans leurs godasses et moitié à côté »... Elle avoue ainsi parler avant tout à ceux qui lui ressemblent : « ceux qui me regardent me ressemblent. On n'est pas très à l'aise avec les autres¹. » et qualifie sa démarche de « projet de réconfort ».

Je m'appelle SolangeTeParle. Je cherche à capter l'attention depuis bébé, ça me fait du bien. J'ai grandi au milieu d'images qui m'ont fait fantasmer la mienne. Comme toi, j'ai souffert d'invisibilité sociale. Des écrans se sont interposés entre la vie et moi. Je ne sais plus faire la part entre imaginaire et réalité. Je cherche la reconnaissance. Je m'adresse au monde entier. J'ai soif d'éternité. Je suis incapable de relations privées. Je dois fournir non-stop des signes de mon activité sous peine de disparaître. Pour être heureux vivons cachés, ça c'était avant. Maintenant, soyons visibles et faisons envie. Je suis vue, donc je suis. Tu me regardes, donc j'existe. Je désire autant que je dénigre cette visibilité, notre thérapie aux yeux du plus grand nombre infini de «likes». Les chiffres disent combien j'existe. Des individus pensent à moi à tout moment, je leur dois jusqu'au sens de la vie. Je veux qu'on ne m'oublie jamais. Si je me distingue, si on me remarque, alors j'aurai réussi. Je cherche une consécration. Je ne parviens pas à vivre l'idéal que je m'étais fixé. Chacun fait la publicité de soi, et moi dans le tas. J'exhibe mon intimité, je contrôle la distance qui nous sépare. Quand tu m'insultes, je me félicite de créer du lien social. Quand tu me complimentes, je jouis d'être au monde. J'extériorise mon infériorité pour repousser le néant et l'absurde. Ce n'est pas une pure dilatation de mon ego, simplement j'essaie d'échapper à la conscience de n'être que moi-même. Ceci est une bouteille à la mer. Je ne connais pas la valeur de ce que je suis. C'est toi qui décides.

Et toi,

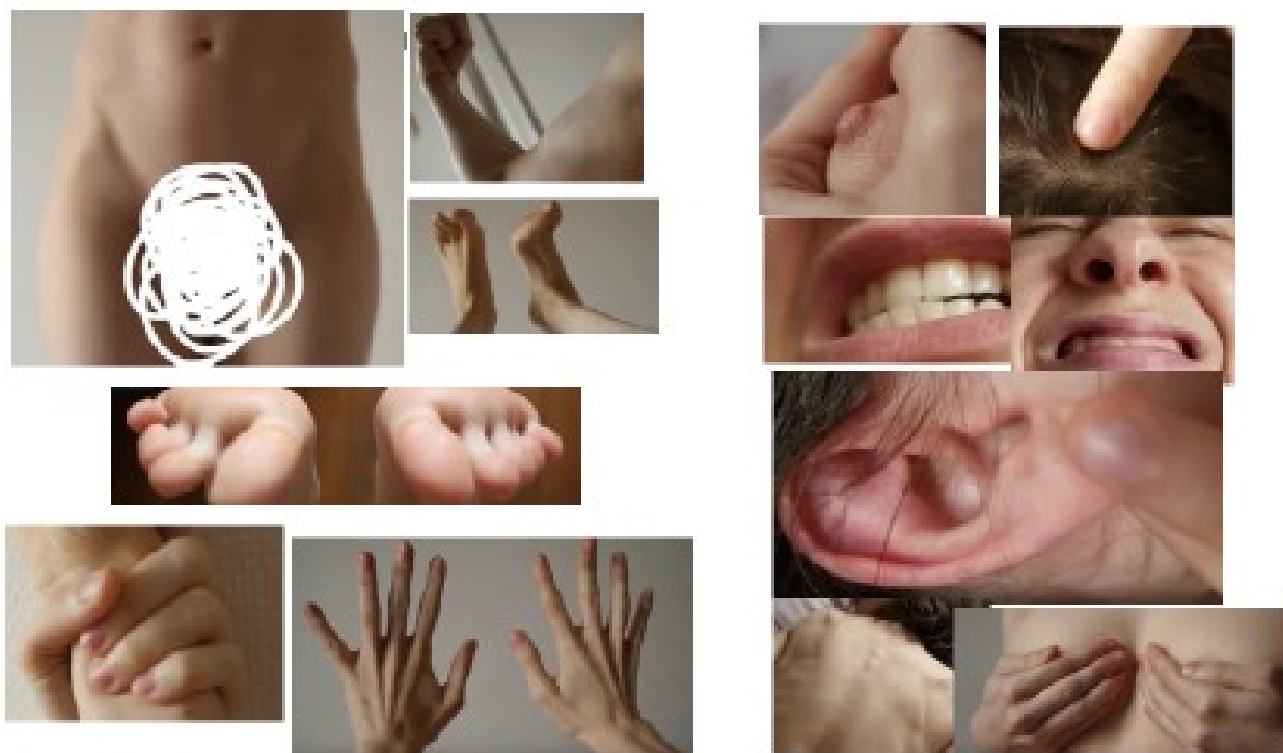
comment fais-tu pour exister²?

Alors même que l'artiste met d'abord en jeu et en valeur sa parole – ainsi une vidéo s'intitule *Pourquoi tu parles bizarre*, elle y joue avec son accent québécois d'origine et explique le choix qu'elle a fait de s'en arracher, afin d'entrer dans sa langue propre et un dire poétique – c'est pourtant sa présence que l'on retient en premier. Cet air d'oiseau tombé du nid et de tendre gaucherie. Dans la capsule vidéo *Ceci est mon corps*, elle propose une exploration de sa peau, de l'intime, des recoins de son corps, entre plis et replis. Promenant son corps sous la caméra, elle réalise une vidéo sensuelle et tendre où l'exposition de soi, gros plan par gros plan, concourt moins à épuiser le mystère du corps qu'à recréer un corps

1 « Solange vous parle sur Youtube : "J'ai trouvé un sens à ma vie" », article de Alice Muruani, *Rue89*, 29/06/2016, disponible sur: <<http://rue89.nouvelobs.com/2016/06/29/solange-parle-Youtube-jai-trouve-sens-a-vie-264498>>, consulté le 15 août 2016.

2 SolangeTeParle, *Narcissisme 2.0*, op. cit.

autre, entre grimaces et contorsions, un corps d'enfant curieux, qui s'étonne de sa propre peau.



Jamais je ne me vois du dessus. Je ne sais pas me coiffer. Vous vous enroulez, cheveux, vous m'habillez, derrière vous je me cache. Indomptable, la crinière. Un épi à la cime du crâne, je boucle bien. Sourcils, leurs mouvements m'échappent, toujours inquiets sur le front, vont me rider. Petits yeux de taupe. Nez rougi de froid. Lèvres rétractiles. Canine dissonante. Je souris de tout mon gros visage. J'ai de bonnes dents, sensibles. Masse de joues juvéniles, mon gros visage se videra-t-il un jour ? Ma peau. Taches de rousseur hors saison. Ma peau. Pelage invisible. Les éruptions. Mon oreille percée asymétrique. Cambrure endolorie. Squelette. Seins qui m'entravez, tombez pour de bon. Téton timide, faut-il te censurer ? Ventre aimé. Mes hanches, vous n'élargissez rien, pas de taille à démarquer. Je suis fendue très bas à l'endroit de la vulve. Mes jambes, la peau de poulet sur les pattes, ces jambes que je n'hydrate pas, que je n'exfolie pas, genoux moches, cuisses musclées volumineuses. Je ne suis pas une brindille, m'affranchir enfin de ce fantasme. Je marche vite. Mon bras commence à s'affaïsser, je me trouve de jolies mains, sauf les index arqués. Les petites cuticules desséchées. Poignets fins, veines parcourues de sang usé. Doigt de pied, tu ne vois pas la lumière. Ongles se perdant dans la peau qui gagne du terrain. Ma petite peau.

Ceci est mon corps
Et toi,
Comment fais-tu
pour te parcourir¹ ?

Dans l'autocaptation que l'artiste fait d'elle-même, elle suscite admiration ou aga-

1 SolangeTeParle, *Ceci est mon corps*, capsule vidéo postée sur la plateforme Youtube, disponible sur: <<https://www.Youtube.com/watch?v=76oRRKpmmEs>>, consulté le 15 août 2016.

ement. On la dit impudique, narcissique, bobo. Elle réagit au reproche auquel elle répond par l'humour, sous forme de vidéo, en se réappropriant l'injure : « Je suis bobo et je vous emmerde¹ ». Dans les commentaires qui suivent la vidéo, un internaute, Hopmr s'irrite : « Non (sic) de dieu qu'elle est énervante... J'espère qu'elle n'est pas comme ça au quotidien ». Un autre semble littéralement au bord de la crise de nerfs : « Comment une vidéo de 4 minutes a réussi à me faire changer d'avis sur la peine de mort??? Insupportable. » En même temps qu'indéniablement incarné dans la présence, le « je » de SolangeTeParle accomplit peut-être le rêve de tout projet autobiographique : la diffusion du « je », à ses risques et périls...

Des mots et de leurs corps

Cette thèse a une double origine. D'abord, une intuition : il y a de la beauté à l'œuvre dans l'impudeur. Une forme de générosité, de don de soi au sein même de la représentation de soi. L'on voudrait en effet que l'impudeur soit un préalable à l'œuvre, une préoccupation égotique qui devrait disparaître derrière et sous le travail accompli. Si on peut accepter qu'elle fonctionne à la limite comme un élément déclencheur, on exige d'elle qu'elle s'absente dès lors qu'un artiste prétend faire œuvre.

Comment l'impudeur peut-elle faire œuvre d'art ? Bien souvent, la seule façon que nous trouvons de résoudre la problématique qui lie l'art à l'impudeur est de dépasser, à tout prix, l'impudeur. Pour qu'il y ait œuvre d'art, il faudrait que l'impudeur devienne autre chose qu'elle-même. On cherche alors l'universel sous la démarche égotique, le « nous » sous le « je », l'image cachée sous la surexposition... Mais n'est-il réellement pas envisageable de penser l'impudeur depuis l'œuvre, et l'œuvre depuis l'impudeur ?

Le mot « impudeur » crispe. Dire d'un artiste qu'il est impudique reviendrait à fragiliser, discréditer sa démarche. Les artistes eux-mêmes se défendent de ce qualificatif, estimant sans doute qu'il est de taille à remettre en question leur statut même d'artiste. Pourtant, si je choisis de forger le concept d'artiste impudique, c'est précisément parce qu'il me semble qu'une fois le mot posé, déculpabilisé, l'impudeur devient traitable. Posons donc le mot, parlons d'artistes impudiques, et interrogeons-nous : quel miroir refusons-nous de regarder, lorsqu'on détourne les yeux de qui se mire et qui se montre, qui se fait à soi-même des grimaces ?

1 SolangeTeParle, *Je suis bobo et je vous emmerde*, capsule vidéo postée sur la plateforme Youtube, disponible sur: <<https://www.youtube.com/watch?v=8F6oiyIk4Vo>>, consulté le 15 août 2016.

L'expression de soi suscite souvent le mépris. Les artistes que j'évoquerai dans cette thèse (les auteurs Christine Angot, Guillaume Dustan, Hervé Guibert, Emma Santos ; les artistes-en-scène Angélica Liddell, Jonathan Capdevielle, Laurence Vielle, Zouc, Marina Abramovic, Romeo Castelluci, Rebecca Chaillon, Fabrice Luchini ; les réalisateurs Jonathan Caouette, Xavier Dolan ; Yann Berlier ; la rappeuse Diam's ; les auteurs amateurs de fanfictions autour du personnage de Hermione Granger) ont en commun de travailler intimement, me semble-t-il, avec la honte, et de la retourner, comme on évoque en sociologie le retournement du stigmaté, en impudeur, de faire de celle-ci le moyen et le matériau d'une œuvre d'art. Il s'agira alors de se rendre attentif au projet autobiographique qui soutient ces démarches artistiques, et de voir dans le même mouvement comment ce projet est sans cesse excédé, exaspéré, par une sorte « d'autre chose » qui le dépasse, et que le lecteur/spectateur perçoit de manière sensible, sans toujours parvenir à le définir, et qui se manifeste sous la forme d'un « malaise », qu'il faudra tenter de caractériser.

Le deuxième point de départ de cette thèse tient à un geste machinal : j'ai remarqué qu'au moment de lire un livre d'un auteur jusqu'alors inconnu de moi, je me rendais dans Google images, pour voir son visage, son corps – cherchant, plus encore qu'une correspondance, une énonciation. J'aimerais donc entrer dans cette réflexion sur l'impudeur en affirmant qu'il est possible de penser un lien entre la présence en scène de l'acteur et la présence de l'auteur. Et il me semble que c'est l'autobiographie, le geste et l'impulsion autobiographiques qui permettent de penser ce lien. Je crois que l'impudique, dans son geste d'exposition, nous laisse paradoxalement de la place, et étrangement cette place est celle de la rêverie, de l'élaboration, qui nous guide vers une posture nouvelle de lecteur spectateur. Le corps dépasse le/du livre. C'est ce corps, qui avance comme un âne bête couvert de mots, qui appelle les mots neufs, comme performance, scène... Mais ce désir est promis à l'échec, la scène ne dit pas mieux le corps que le livre. Le livre laisse rêver sur le corps qui se comporte déjà comme une narration de soi. Les corps des écrivains : les maigres, les faux maigres, les grands, les qui rasant les murs, le corps chiffon de Duras, sous ses grosses lunettes, jupe collants en laine et mocassins, et qui a vieilli comme d'un coup, la gueule acide d'Artaud, le corps doux-austère de Christine Angot, son sourire clair et ses yeux curieux, la beauté classique de Hervé Guibert, son regard bleu et ses traits réguliers, l'air entre enfant sage et chien fou de Guillaume Dustan, sa voix chaude, profonde et grave... Je crois que c'est d'avoir été émue de certains corps et de certaines présences en scène qui m'a donné le goût de chercher le corps de l'auteur. Et d'avoir été émue d'énonciations particulières qui se faisaient jour dans la langue de certains auteurs qui m'a donné

envie de me rendre attentive au dire-propre des acteurs.

Crise du personnage, et jeu de soi

Il est aujourd'hui monnaie courante de dire que le théâtre n'a plus grand-chose à voir avec le « jeu », entendu comme composition d'un personnage-texte qui prendrait vie et chair dans les mimiques et grimaces corporelles d'un acteur-support. Les acteurs contemporains sont des acteurs-personnes, qui figurent, performant, ou sont, plutôt qu'ils ne jouent. C'est sur leur présence, entre épure et mystère que vient se loger l'intérêt du spectateur.

La « crise du personnage » décrite par Robert Abirached¹, symptomatique des textes qui voient le personnage devenir figure, chimère, aurait également conduit le jeu à une de ses limites épistémologiques : il ne s'agirait plus d'interpréter, mais de faire, dans un degré zéro de jeu, et dans une présentation de soi plutôt que dans une incarnation d'autre-chose-que-soi. Le théâtre de l'impudeur dont il va être question dans cette thèse est héritier de cette crise du personnage, qui surviendrait lorsqu'au moins en moins de personnage, s'opposerait un de plus en plus d'individu.

La figure se substitue au rôle et correspondrait ainsi à une soustraction, une entreprise d'épuration, un minimum d'attaches fictionnelles. C'est ce terme de « figures » que reprennent Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert lorsqu'ils décrivent, dans *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition et recomposition*, ce théâtre qui a fait son deuil du personnage. Plutôt qu'elle ne se révélerait morbide, cette crise qui atteint le personnage régénère le geste dramaturgique.

Analysant les écritures contemporaines – celles de Philippe Minyana, Noëlle Renaude, Valère Novarina, Joseph Danan –, ils notent que celles-ci déshabillent peu à peu le personnage de tous ses oripeaux pour ériger finalement une figure précaire et menacée, dans l'instant même de sa fulgurante présence, de disparition, un squelette de paroles, cerné d'extinction, une bouche ouverte pour dire, inquiétée de silence, un corps plat, à deux dimensions, nu. Ces êtres fantomatiques semblent étrangers à tout référentiel et n'ont pour caisse de résonance, profondeur et garantie d'existence que le langage :

Au cours de ces dernières années, un mot s'est imposé, plus ou moins instinctivement, dans les discours entourant et commentant les écritures théâtrales : celui de « figure ». Ce terme ne fait pas partie du lexique de R. Abirached, dont la thèse fut publiée en 1978; il s'agit donc plutôt d'une notion liée

1 Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard, coll. «Tel», 1994, 503 p.

aux dramaturgies contemporaines, mais qui renvoie bien à un état « critique » du personnage. Sans qu'elle soit vraiment définie, on parle en effet de figure chaque fois qu'il s'agit de qualifier des êtres de fiction qui échappent à l'emprise du mot « personnage », parce qu'ils remettent en cause les pré-supposés ou les déjouent. L'histoire des mots participe de l'histoire des formes : si, à un moment donné, on ressent le besoin d'élargir le champ du vocabulaire, c'est que ce que les écritures offrent aux acteurs en matière d'incarnation n'est plus appréhendé selon les règles de jeu et d'interprétation établies. [...] Figure désigne une « forme envisagée de l'extérieur » – ce qui, au théâtre, invite à opérer un déplacement important/ La figure pose la question du personnage comme forme d'apparition avant de le considérer comme une entité substantielle; elle en fait un enjeu de figuration plutôt qu'un objet herméneutique.[...] On parle de figures en rhétorique, mais aussi en géométrie, en danse, et, plus globalement, dans tout ce qui a trait à l'acrobatie (cirque, gymnastique, sport de glisse). Parler de figure dans ce contexte, c'est toujours pointer la question du corps¹.

Le jeu-figurant se départit de l'illusion et de l'identification pour se focaliser sur un rapport physique au texte. L'intériorité n'est plus à trouver en soi mais dans le frottement des organes avec la langue, tel qu'il peut avoir lieu, typiquement, chez Valère Novarina :

L'acteur, définitivement veuf du personnage, face-à-face avec le texte, entame le travail en prenant appui sur ses forces intimes : le souffle, le mouvement, le rythme. C'est cela qu'il tente de faire partager au spectateur, sans le support d'aucune effigie : c'est pourtant là que l'acteur devient pour le spectateur un appui, à l'instar du personnage. Le personnage demeure ainsi ouvert, car sa présence s'impose sur un mode imaginaire, sans que la scène ait besoin d'imposer une image².

Le théâtre impudique bénéficie également, pour dessiner une nouvelle géographie de la présence, du travail de dissociation personnage-corps initié par le genre de la performance des années 1970. Abolition des frontières salle/scène, intimité mise en devanture, fusion plutôt que disjonction: le spectateur, ou le participant, vient voir du direct, du non-médié, un corps à vif et au présent, débarrassé des oripeaux du théâtre bourgeois, et libéré du corset d'un texte préalable. C'est le corps qui devient le protagoniste et l'acteur principal de cet art du réel, simultanément sujet et objet de cette (re)présentation qui se donne pour épiphanie d'un hic et nunc de la présence.

Fête de l'actualité pure qui a peut-être trouvé son apogée dans la rude performance de Marina Abramovic, *The Artist is present* : durant deux mois et demi, la performeuse serbe a investi le MoMA de sa présence muette et immobile. Assise sur une chaise, sept heures par jour, elle invite les spectateurs à s'installer en face d'elle, pour un yeux-à-yeux silencieux et intense. Les visages, entre rires et larmes, se révèlent alors, bouleversés, sous les figures maquillées et dans les plis du temps. L'artiste devient une forme d'attraction, qu'on vient essayer, pour l'expérience, pour « voir ce que ça fait ». Comme une assumption en même temps qu'une inflexion de l'auto-représentation : non plus « regarde-moi », mais « regarde-moi te regarder ».

1 Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions Théâtrales, Sur le théâtre, 2006, 169 p.

2 *Idem*.

Mais n'a-t-on pas fait un saut trop large, entre l'effondrement du personnage et la suprématie-présence ? La personne-en-tant-que-telle serait toujours plus intéressante, passionnante, et mystérieuse que n'importe quel personnage. Ce à quoi les acteurs impudiques semblent s'opposer vigoureusement. Les acteurs impudiques ne délaissent pas foncièrement l'incarnation, ils ne s'exposent pas, ils s'exploitent et cherchent une incarnation excessive, quand c'est un manque-à-être qui les mène vers un-trop-à-jouer. Ils nous permettent ainsi, peut-être, de penser une issue possible au dilemme de la présence qui semble sans cesse culpabiliser entre sous-jeu et sur-jeu, voire non-jeu.

En effet, en dépit de l'assomption de la présence pure qui semble gagner les esthétiques contemporaines et le jeu, qualifier un artiste de narcissique demeure blessant, dire d'un acteur qu'il est impudique revient à nier son talent, et évoquer une éventuelle dimension thérapeutique donne lieu à de farouches dénégations.

Si un nouveau mode de présence de l'acteur semble effectivement à l'œuvre sur les scènes contemporaines, ne faut-il pas s'autoriser à singulariser certaines démarches ? La non-incarnation traditionnelle d'une Liddell est-elle la même que celle des acteurs du collectif TGStan ? N'y-a-t-il pas, à des échelles diverses, dans chaque distribution, un acteur un peu plus inclassable que les autres, dont on se fait une préférence quasi instinctive, ou qui au contraire nous irrite d'emblée, nous gêne ? Sans doute cet acteur-là, heuristique, abrite déjà en lui le germe de l'artiste impudique dont cette thèse se propose d'esquisser le portrait.

Porno : y jouer ou y être?

Dans un entretien avec Ovidie, une jeune actrice de films X, Michela Marzano interroge la racine du jeu pornographique : y jouer ou y être?. En effet le jeu pornographique pourrait s'avérer l'horizon de cette « crise du personnage », le comble de ce jeu performatif d'un soi qui joue soi.

M.-Quelle place occupe la pudeur dans votre vie? Y-a-t-il encore de la pudeur quand on joue dans des films pornographiques?

O.-Quand je parle de pudeur, je pense à ce qu'on peut éprouver quand on va au-delà du jeu d'actrice. En général, une actrice est là pour aider à la construction d'un spectacle. Elle est là pour construire du faux. On est tous là pour construire du faux, que ce soit la maquilleuse, le type qui fait les lumières, le metteur en scène, les acteurs. Un orgasme, cependant, c'est quelque chose de vrai, et le montrer sur scène revient à montrer une véritable émotion.

M.-C'est pourquoi vous déclarez qu'avoir un orgasme sur scène consiste à mettre du vrai dans le faux?

O.-Oui. C'est l'orgasme qui fait toute la différence. Mettre une « bite » dans un « trou », si c'est pour la construction d'une histoire, n'est pas un acte impudique. Mais si l'on montre son vrai orgasme à l'écran alors on devient vraiment nu, parce qu'on montre une partie de soi qui n'est pas la chair. Au

début de la carrière, je ne voulais pas montrer cette partie de moi-même. J'étais pudique et complètement immergée dans la construction du faux. D'un autre côté, j'étais attirée par le fait de le faire, parce que pour moi c'était l'ultime bras d'honneur, la dernière « barrière » à effacer.¹

Ici, la frontière de l'impudeur est déplacée : ce n'est pas exposer et mettre en jeu son corps dans des actions qui appartiennent d'ordinaire au privé, à l'alcôve, qui relève de l'impudeur, mais dévoiler un moment du corps, l'orgasme. Ovidie distingue le jeu, qui sert à « construire du faux », et l'orgasme, faille impudique qui laisserait voir une vérité de la personne. L'orgasme appartiendrait à la personne en propre, au contraire des rapports sexuels filmés qui fonctionnent pour Ovidie comme des partitions. Quel est cet équivalent de l'orgasme que les artistes impudiques cherchent, par la scène, l'écriture, à dévoiler – pour peut-être être en mesure de le ressentir – en un aveu retentissant ou presque muet ? Quel « ultime bras d'honneur » ces figures de l'impudeur cherchent-elles à brandir ?

Ressusciter l'auteur

Je mets en lien cette « crise du personnage » qui a cours dans le théâtre avec « la mort de l'auteur » qui a lieu dans la littérature. Si l'on a en effet consacré la « mort de l'auteur », peut-être est-il temps de rouvrir son tombeau, et peut-être cet auteur dissous, anéanti sous sa propre œuvre qui ne lui appartient plus, amoindri par des déterminations sociales, a-t-il encore quelque chose à nous dire, d'un rapport au monde dont je fais le pari, et ce sera l'enjeu de cette thèse, qu'il est problématique et créatif.

Au sein d'une époque du tout-voir, tout-dire, tout-montrer, comment l'artiste impudique parvient paradoxalement à interroger, brouiller notre regard, dépasser l'indifférence ? Si l'artiste impudique hérite de ce climat de confiance outrée, d'aveux forcés, clamés ou déclamés, il le reconfigure. Son impudeur n'est pas exactement la même que celle de tout un chacun, à l'heure des réseaux sociaux, de la génération Y, de la disparition progressive de la vie privée prétendument devenue une « anomalie² »... C'est précisément afin de redonner chair, contours, nuances, et feu à la parole, que cette thèse se propose de ressusciter, au moins provisoirement, l'auteur, sa personne, de lui reconnaître une spécificité, voire une étrangeté.

Dans son ouvrage *L'Effacement de l'artiste, essai sur l'art des années 1960 et 1970*, Natacha Pugnet substitue au terme « mort » celui d'effacement. Il ne s'agit pas d'une

1 Michela Marzano, *Films X : Y jouer ou y être? Le corps acteur*, Éditions Autrement, coll. Le corps plus que jamais, 2005.

2 « Si vous faites quelque chose et que vous ne voulez que personne ne le sache, peut-être devriez-vous déjà commencer par ne pas le faire », nous conseille ainsi Eric Schmidt, patron de Google...

simple édulcoration mais bien d'un moyen réflexif pour penser à nouveau une figure possible de l'artiste : « traiter de l'effacement de l'artiste n'équivaut aucunement à négliger ce dernier. Tout au contraire, c'est tenter de redéfinir, avec lui, son rôle autant que son statut symbolique¹ ». L'effacement qu'évoque Natacha Pugnet est un effacement bien singulier où l'artiste s'efface non plus derrière mais devant son travail.

Prenant pour objet d'étude les productions artistiques plastiques des années 60 et 70, Natacha Pugnet remarque qu'elles ont en commun une certaine « austérité visuelle », « un manque à voir délibéré ». Cette revendication ascétique, cette exhibition d'un moins à l'œuvre (qui n'est pas sans faire penser à la posture de non-jeu qu'affiche l'acteur sur certaines scènes contemporaines) cherche à éloigner le geste artistique, de tout accommodement avec l'idée de génie, de la création démiurgique : « la destitution du mythe de l'artiste passe par la dépréciation de la dimension esthétique de l'œuvre d'art² ». Il s'agirait de « saper l'aura de l'artiste³ ».

Les artistes impudiques sont les descendants de cette pensée de la mort de l'auteur, de l'effacement de l'artiste, mais la dépassent. Roland Barthes, en tuant symboliquement la figure de l'auteur comme être singulier, entendait nier la dimension expressive de l'écriture et dévoiler l'intériorité comme mythe : « voudrait-il [l'auteur] s'exprimer, du moins devrait-il savoir que la « chose » intérieure qu'il a la prétention de traduire, n'est elle-même qu'un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s'exprimer qu'à travers d'autres mots, et ceci indéfiniment⁴ ».

Pourtant, dans la mise à mort qu'il fait de l'auteur, Roland Barthes lui accorde tout de même une survivance, celle d'une « figure ». Si une persistance de l'auteur est à envisager, c'est sans doute ici qu'elle se niche, dans ce désir de figure.

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à « babiller »)⁵.

Dans la culture de l'égo et du narcissisme, n'est-ce pas précisément notre figure qu'on perd, là où se loge notre irréductible singularité et où se dépose le désir de l'autre ? Dans *L'Obscénité démocratique*, Régis Debray déplore le passage contemporain du « de-

1 Natacha Pugnet, *L'Effacement de l'artiste, essai sur l'art des années 1960 et 1970*, essai sur l'art des années 1960 et 1970, La lettre volée, Essais, 2012. (p. 9)

2 *Ibid.* p. 11.

3 *Idem.*

4 Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 67.

5 Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973.

vant » au « dedans », le refus de la mise en scène et le culte de l'immédiat :

Traduisons en bon latin : obscène. Ob-scenus : ce qui reste d'un homme quand il ne se met plus en scène (ob : à la place, en échange de). Quand s'exhibe ce que l'on doit cacher ou éviter. Tel est le premier sens du mot, dont le second fut, conséquemment, sinistre ou de mauvais augure. Le pluriel neutre, obscena, désignait les excréments. Appelons donc obscène, sans esprit polémique et au sens étymologique, une société qui, parce qu'elle ne supporte plus la coupure scénique, confond le surmoi et le moi, le nous et le « je », l'ambition collective et l'ambitieux tout court. Qui fait passer la personne de l'écrivain avant son écriture, l'homme d'action avant son action et le musicien devant la musique. Obscène, en termes techniques, est le forum dont la dramaturgie se met à obéir à la télécratie. Ou qui passe, plus précisément, du plan large au gros plan qui vient fouiller le visage, la larme au coin de l'œil, le baiser sur la bouche et le petit dernier – au cours d'un cérémonial officiel. Et qui fera bientôt de chaque « moment fort » de la vie publique quelque chose d'intermédiaire entre la Roue de la fortune et le Loft¹.

L'impudeur, par rapport à l'obscénité, déplace le curseur : la mise en scène est quelquefois un aveu. Ces artistes de l'impudeur se démarquent du climat d'obscénité contemporain que décrit Régis Debray en cela que, précisément, le média leur est nécessaire, vital. N'abolissant le dispositif que pour le reconstruire ailleurs, après, ne démontant une fiction que pour en ériger une seconde. Cherchant inlassablement à s'auto-stupéfier devant leur image manquante, quitte, peut-être, parfois, à se pétrifier...

Ne pas penser la figure de l'auteur, c'est refuser de se prêter attentif à son malaise, c'est ne pas supporter que ce qu'il a écrit puisse avoir un rapport, même lointain, avec le corps quotidien, quand la vie aligne l'un après l'autre les jours, mais tout à coup on la remarque faire, et vient la pensée: « mais en fait, peut-être que je n'aime pas demain ». Il ne s'agit pas ici de rebâtir à grands traits le mythe de l'artiste maudit, suicidaire, exclu de la société, névrosé ou hypersensible. Il s'agit, quand même, de repérer ce que ce malaise (puisque l'artiste impudique provoque, on le verra, un malaise et semble créer à partir d'un malaise) produit dans l'art. Évacuer le malaise dans l'art/de l'art revient à évacuer une part de l'œuvre. Car le malaise vécu est déjà un malaise qui se projette sur scène. Et si la résilience n'est jamais entière, c'est peut-être pour que demeure un écart, un jeu, une marge. Parce que le corps ne colle jamais, parce qu'on ne sait pas aujourd'hui si on saura demain tirer sa journée comme on pousse un trait, et coucher une fois encore sa nuit.

Je me donne donc pour objectif, dans cette thèse, de penser un retour de l'auteur et de l'artiste, de les regarder comme des revenants, des survivants. Qui reviennent avec l'impudeur des survivants : on voit tout, sur le corps, du gouffre et des ténèbres qu'ils ont traversés et auxquels ils ont survécu.

J'aimerais, après la pensée structuraliste de la dépersonnalisation des œuvres, initiée par Michel Foucault, Roland Barthes, Maurice Blanchot, me rendre attentive à toutes

1 Régis Debray, *L'obscénité démocratique*, Flammarion, 2007.

les résurgences de l'expressivité au sein d'un art tout à la fois thérapeutique et passionné, narcissique et généreux, excrémental et postural, solitaire et assoiffé, mélancolique et rageur. Car l'artiste impudique, bouc émissaire trop exubérant, place le spectateur, et la société, face à ce qui les concerne peut-être le plus intimement : comment tu es quand tu es seul ? Et quand tu te sépares ? A quoi ressemble ton visage, quand tu perds quelque chose ? Quel mot choisis-tu pour désigner ton chez-toi ? Quelle blessure narcissique cherches-tu à suturer, et comment ?... De l'auto-définition à la dissolution, l'artiste impudique cherche à retarder l'anéantissement et la disparition, quand face au vide, en plein vide, le corps risque l'effacement, quand les paupières se referment sur des yeux fermés. Parler de soi, parler pour soi, parler seul, parler tout seul, parler fort, parler vite, trop tôt, à contretemps, à contre-champ, parler à l'autre, pour l'autre, en dépit de l'autre, en l'absence de l'autre... l'artiste impudique se trop-dit, se trop-montre, s'auto-désigne, se signe et se singe, afin de se sauver de la honte, de la haine de soi, de la petite-mort, et cherche, inlassablement, ses mots pour le dire, pour reprendre un titre de Marie Cardinale, qui cherchait à capturer et expulser la « chose¹ » au ventre, dont elle saignait, dans les mots.

Crise du personnage, mort de l'auteur... parmi ces figures mortes, mises à mort, c'est l'artiste impudique qui se relève le premier, qui marche au milieu des décombres du « moi », de l'individualisme, de l'illusion-identité, et qui, tout de même, vient pleine-face, offrir visage, âme, corps, dans un aveu qui, s'il ne le délivre ou ne le rassasie jamais intégralement, concourt cependant à refonder, au moins provisoirement, le sens de sa présence au monde.

Ces artistes impudiques se créent un double autobiographique, qui est aussi un double artistique. Mais ce double narcissique, analysé par Natacha Pugnet dans *Les Doubles je(ux) de l'artiste* ne doit sans doute pas nous faire oublier le geste, la demande, la supplique, le manque qui en sont à l'origine.

Sans-doute le « stade du miroir » comporte-t-il déjà, pour ces artistes impudiques qui cherchent à corps perdu leur reflet, une scène, un écran, une page, un public. Comme des Narcisses qui ne feraient pas que se mirer, vérifier leurs traits dans l'eau, mais des Narcisses blessés, qui se captent et se diffusent via Youtube en train de se mirer dans une flaque, de s'y cogner le crâne, il n'y a pas de profondeur, pas de lac, qu'un visage-goudron qui cherche sa trace dans la forme que le choc a laissée, à son front et au goudron. Dans le face à face impudique, le miroir, comme le corps, n'en sort pas indemne.

À quel arrachement impossible doivent se livrer ces artistes impudiques, qui

1 Marie Cardinale, *Les mots pour le dire*, Le livre de poche, 1975.

semblent fixés sur un reflet qu'ils ne discernent pas, plombés sous les traits d'une image qui ne donne jamais sa ré-solution, dont ils ne se satisfont pas, qu'ils ne reconnaissent pas ?

Le personnage, solution du moi-en-moi

Bien entendu, il ne s'agit pas d'être dupe. Il y a, dans toute représentation et toute auto-représentation un personnage, une fiction de « je », un avatar, et la vraisemblance de cet alter ego artistique, son « humanité », la charge émotionnelle de la teneur de sa présence ne doivent pas nous faire oublier qu'il ne s'agit là que d'une mise en scène de soi, une image de soi. Toutefois : cette image de soi ne constitue-t-elle pas aussi une trouée de soi ? Ainsi l'alter ego scénique d'Angélica Liddell, rebaptisée dans les spectacles Angélica, et dont l'artiste dit qu'elle est son « moi transformé », ou son « moi armé » :

C.V.- Il y a un personnage récurrent dans vos pièces, qui s'appelle Angélica. L'identification est-elle totale entre ce personnage et vous en tant qu'auteure et comédienne ?

A.L. - Je suis tout cela à la fois, sauf que dans la vie de tous les jours je ne suis pas armée, alors qu'on s'arme pour monter sur scène... Mais ce qu'elle dit est ce que je pense, c'est ce que j'écris quand je me retrouve seule la nuit, c'est cette part de moi que je censure en société¹.

Ce besoin que l'artiste a de se façonner un double, contient sans doute déjà un aveu. Le bluff médiatique d'un Fabrice Luchini, s'il le masque et le protège, délibère aussi pour lui, histrion angoissé, outrageusement verbeux. Sa mémoire colonisée par Céline, Valéry, Barthes, La Fontaine, des voix sourdes, des récits morts, la tête pleine de fragments, et l'image entêtante, obsédante, de sa mère... Quand la construction de soi raconte en fait, en négatif, tout ce qu'on n'arrive pas à être d'autre. Que dit de l'artiste le personnage qu'il se crée ? De quelle difficulté à juste vivre est-il issu ? Qu'est ce qui ne suffit pas, n'a pas suffi, qui se laisse voir dans ce tressage intime entre le dire et le vivre ?

La « crise du personnage » n'est-elle pas plutôt la crise du spectateur, qui n'a plus la force de rêver, et la mort de l'auteur n'est-elle pas la mort du lecteur qui ne sait plus élaborer de sens ? Ces artistes impudiques, qui se trop-montrent, qui font du réel, de leur réel, un matériau artistique nous guident paradoxalement vers une pensée de la fantaisie et de la rêverie, quand c'est regardant l'autre se mirer que j'en viens à fantasmer, y étant, pour une

1 Angélica Liddell, « La conscience d'être une femme », entretien avec Christilla Vasserot, 26/01/2011, *Outre scène 12* - La revue de La Colline, « Contemporaines? - rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui », mai 2011. Entretien disponible sur : http://www.theatre-odeon.eu/fichiers/t_downloads/file_823_DA_La-casa.pdf, consulté le 15 août 2016.

fois, autorisée.

Quelle présence monstrueuse se fait jour, dans la langue de l'impudeur, et quelle demande d'amour formule-t-elle ? À l'impudique, on reproche en fait l'avance qu'il prend sur nous. On lui en veut amèrement de ne pas nous laisser le temps d'endosser le rôle va-leureux de l'explorateur, du découvreur ou du conquistador, ou encore du galant qui parvient, par ses efforts, son habileté, son opiniâtreté à déjouer les défenses, à déshabiller le corps de ses réticences pour qu'enfin il s'ouvre, s'offre, se livre. Dans l'impudeur de l'autre, ce que je perds c'est mon enquête, mon statut privilégié, mon orgueil de chercheur d'or. L'impudeur de l'autre brise, à la racine, le contrat de confiance : il n'y a pas de confiance, ce n'est pas toi qui décides, c'est moi. Moi qui m'ouvre et me ferme, pas toi qui petit à petit me libères ou me confesses... Moi qui baisse ma garde, rends les armes. L'impudeur annule la confiance privilégiée et exclusive, elle semble faire comme si l'auditeur aurait pu être n'importe qui, plutôt que moi. L'impudeur instaure un nouveau rapport à la créance, par le refus de hiérarchiser des choses qui seraient plus intimes que d'autres, plus profondes, plus difficiles et longues à dévoiler. En cela, l'impudique bouleverse la temporalité de la rencontre. Il prend, seul, l'initiative de définir les limites de son intimité, de départager ce qu'il montre et ce qu'il met en réserve. L'impudique nous sème, et paradoxalement nous frustre, nous demande de déplacer notre regard, de passer de la conquête de l'autre, qui est une prise de pouvoir sous couvert d'une confiance accordée, à l'appréciation entière de l'autre, une appréciation qui constate simplement – sans extorsion, ou manipulation, juste dans la réception.

Manquement aux règles tacites de la rencontre, l'impudeur froisse le pacte social. C'est le corps précoce, qui arrive trop tôt. On ne raconte pas sa vie juste après avoir décliné son prénom. La rencontre doit prendre du temps, créer du désir, du mystère. Le corps a des parties faites pour être vues, d'autres pour être cachées, la parole doit exciter et attiser plus que livrer.

L'impudeur n'abolit pas le jeu de cache-cache, le jeu du désir, mais en propose un autre avec de nouvelles règles et un érotisme neuf : je veux bien te montrer tout, tout de moi, mais pas ce grain de beauté, pas celui-là non, non vraiment, pas même si tu m'échanges pour lui ton plus grand secret ! L'impudique, en se livrant, invite en fait à entamer un dialogue qui n'est plus ce tango suspicieux de l'échange où je n'avance que si toi aussi, toi avant moi. L'impudique réinvente un rythme et une répartition de la parole, à l'intérieur du dialogue. Je n'attends pas tes questions, pour te répondre. Le dialogue impudique refuse la maïeutique : j'accouche, seul, tu n'as pas besoin de m'accoucher, personne

ne m'accouche! Tu es spectateur, j'ai besoin de toi, mais je te retire un privilège : tu n'es ni le premier ni le dernier, juste le suivant.

Le règne de l'impudeur ?

Sur le réseau social Facebook circule régulièrement un post qui tourne en ridicule la démarche de certains usagers qui pensent protéger leur vie privée en publiant sur leur mur un texte qui stipule que les contenus qu'ils mettent en ligne sur leur fil Facebook leur appartiennent. Singeant et parodiant la rhétorique du post, ces usagers sceptiques affirment s'auto-livrer à Facebook, en un texte à l'humour caustique.

JE DONNE L'AUTORISATION à n'importe quelle personne, institution, agence, ou structure gouvernementale et même au gouvernement des Etats-Unis, celui du Mordor, et des Télétubbies, d'utiliser toutes les merdes que je publie, considérant que j'ai auto-violé ma vie privée le jour où j'ai décidé de m'inscrire sur Facebook. Je veux donc en profiter pour saluer mes amis Facebook qui me regardent (salut les copains), et les agents de la CIA qui doivent aussi surveiller mon compte Hotmail et You-Porn mais qui laissent mourir de faim les enfants du tiers monde sans même en publier les photos!

Peut-être la logique de l'artiste impudique se laisse-t-elle voir ici : un artiste qui « donne l'autorisation », mieux, qui « impose l'autorisation », et qui se livre de lui-même, qui « s'auto-viole ». Angélica Liddell fait ainsi de l'impudeur sa condition d'être au plateau, et nous devance dans le jugement qu'on pourrait porter sur elle de monstrueuse. À l'assistance de l'Odéon, elle dévoile ses seins, dans un cri : « Ça m'est égal / si je ne peux pas être aimée./ Ça m'est égal./ Et puis je n'ai plus 20 ans,/ ni un joli petit cul, / ni une belle paire de seins./Si seulement j'avais vingt ans de moins bordel de merde.²».

Ces artistes impudiques se donnent pour mission de reprendre la main, par l'excès, sur ce qu'ils distribuent d'informations. Afin, peut-être, d'être à nouveau à l'origine, non pas de leur vie, mais au moins de leurs regrets, de leur ineffable mélancolie. Une application récente, joliment intitulée *Privates*³, se propose de « repêcher » les textos malencontreusement envoyés, lors de nuits d'ivresse : « Si vous avez envoyé un message que vous regrettez profondément, appuyez simplement sur le bouton « rappel » et le SMS appartient au passé. Il est même effacé à partir du serveur, comme s'il n'avait jamais existé⁴! ». On se

1 Post Facebook cité par Alexandre Laurent, « Facebook : publier un message contestant des CGU ne les annule pas toujours », 28/11/2014, disponible sur <http://www.clubic.com/internet/Facebook/actualite-741969-Facebook-stop-publier-messages-con.html>, consulté le 15 août 2016.

2 Angélica Liddell, (trad. Christilla Vassero), *La Maison de la force (Tétralogie du sang)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue, 2012.

3 *Privates, are you privates safe ?*, application à télécharger sur la plateforme Itunes, disponible sur : <https://itunes.apple.com/us/app/privates/id944801045?mt=8>, consulté le 15 août 2016.

4 Marie Tissier, « Privates, l'application qui supprime les SMS que vous regrettez avoir envoyés », 20minutes, 28/04/2016, disponible sur <http://www.20minutes.fr/insolite/1835891-20160428-privates->

fabrique ainsi nos propres censeurs, sorte de pilules du lendemain, à l'extérieur de nous, des surmoi d'après coup. Quand la technologie agit sur ce qui se dissimule en nous, peut-être de plus profondément intime : nos regrets, et nos hontes.

Dans les récits rétrospectifs et introspectifs qu'ils font d'eux-mêmes, les artistes de l'impudeur affirment plus que leur seul moi, ils signifient et témoignent d'une forme d'impossible : tu ne peux pas être nostalgique à ma place, regretter à ma place, et ta mélancolie n'est pas la mienne. Lorsque la rappeuse Diam's livre, dans son titre fleuve *Si c'était le dernier*, une part sombre de sa trajectoire de vie, entamée par la dépression, elle appose ses contours singuliers au discours médiatique stéréotypé et réducteur. Ce n'est pas tant ses souvenirs que la chanteuse vient ici déballer, à vue, mais bien la manière qu'elle a de se lier au temps.

Le réseau social Facebook propose une fonction qui génère, à partir des photos postées sur le réseau social, une vidéo : « Ta vie en 180 secondes ». Sur une musique, les photos s'accumulent les unes sur les autres, sous forme d'un scrap-book vidéo. Du texte vient ponctuer cet album photo : les noms de nos amis Facebook, certains post liés à des événements tels que les anniversaires, les naissances... Dans ce « Ta vie en 180 secondes », ce n'est pas seulement notre vie privée que le réseau social récupère et met en scène, il reconfigure, en fait, notre intimité, programmant, – et devinant ? – jusqu'à notre mélancolie même.

Le réalisateur Jonathan Caouette, avant même les nouvelles technologies de captation du réel, permises par les outils nomades, de plus en plus légers, qui se fondent et s'embarquent dans l'activité même qu'ils doivent enregistrer (Caméra Gopro, Smartphones...), filme en caméra Super 8 depuis l'enfance sa famille, son compagnon, sa mère atteinte de troubles psychiques. À partir de ces images composites, de ces débris de réel, qu'il monte et concasse tout à la fois, il réalise un docu-fiction, *Walk Away Renée*, opposant son geste artistique impudique à la nostalgie logicielle et robotique.



Ta vidéo montre ta vie dans toute sa gloire ! Tu as accumulé beaucoup d'expériences et de souvenirs magnifiques avec ceux qui te sont chers et ça continue. Il semblerait que tu aies tout pour toi et cette vidéo géniale le prouve ! Tes souvenirs uniques ont été capturés pour toujours dans ce clip ! Partage le film de ta vie pour montrer à tout le monde à quel point ton monde est merveilleux !



Les outils nomades permettent en effet de vivre et d'enregistrer concomitamment, avec un temps d'écart entre le réel et son compte-rendu qui s'amenuise au fil des progrès techniques. L'application Instagram permet ainsi de prendre une photo, de lui appliquer un filtre automatique qui recolore la réalité et de la poster immédiatement sur le réseau social Facebook. Des applications telles que *Shots of me* sur Iphone sont directement dédiées au *selfie*, cet autoportrait qu'on prend depuis la fonction photo de son téléphone. Le corps narcissique se dote de prothèses selfie-stick.

Avec l'application *Snapchat* les usagers peuvent s'envoyer et échanger vidéos et photos, celles-ci s'autodétruisant dans les 1 à 10 secondes, selon la durée choisie par l'émetteur. Une forme de titillement pulsionnel est alors à l'œuvre : c'est moi... c'était moi ! Comme une impudeur saccadée et saccagée, provisoire, où l'identité se construit, fulgurante, par flashes et éclairs réitérés, comme « l'acte vierge même répété¹ » de René Char. L'autoportrait devient outil de communication. On envoie son image comme on envoie un SMS. À coups de stichomythies d'images, la conversation se fait, la relation s'épaissit. Sur le réseau social Facebook, une fonctionnalité permet une reconnaissance automatique de nos visages et de nos corps sur nos clichés. Une indexation intuitive qui est capable, à partir d'une photographie, de la morphologie des visages, de reconnaître la personne et de la *taguer*, comme un tatoo virtuel, un nouveau « moi peau² », pour reprendre la formule de Didier Anzieu.

Présence, existence, pagerank

Ces technologies semblent bien renouveler le rapport qu'un corps entretient avec

1 René Char, *Feuillets d'hypnose*, [1946], Folio, 2007.

2 Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

les autres, quémandant followers, share, et autres formes de soutien narcissique en ligne. Je me suis donc questionnée : cette quête de l'assentiment, de la reconnaissance de soi par le regard de l'autre se manifeste-t-elle sur les scènes, et les actrices et acteurs impudiques y viennent-ils chercher, à leur tour, leur lot de like ? Ce sont ces demandes, explicites ou non, d'amour que je me propose d'explorer dans ce travail. Quelles présences plus ou moins baroques (au sens premier du terme, pierre mal taillée) se donnent-elles à voir, exigent, plus encore que notre attention, notre considération ?

Emmanuel Guez, artiste numérique, répond, à sa manière à la question de la présence. Dans *Kostia* il adapte *La Mouette* de Tchekhov, en transposant les personnages de la fable à l'ère du Web et des réseaux sociaux. Le degré d'existence des personnages est mesuré à l'aide de l'algorithme du moteur de recherche Google, le *Pagerank*. Présence et existence se superposent. Existe ce qui est visible.

Dans la société du spectacle – on se reportera à Guy Debord, ce désir passe par la construction d'une image-de-soi qui doit être suffisamment forte pour être vue des cimes. Il y a peut-être là le sens ultime d'une civilisation qui a donné naissance à l'individu et à sa maladie chronique : le narcissisme. Les maîtres mots de la création sont le projet qui la définit et le succès qui la fait passer à l'existence. Avoir du succès ou avoir une image dans la société des images est une seule et même chose. Son antithèse : l'échec. Mais ne nous y trompons pas : l'échec ne réside pas dans la forme, ni même dans l'idée – tout est montrable, tout est exposable, tout est représentable, jusqu'à l'ennui, jusqu'au dégoût, jusqu'à l'abject. Échouer consiste plutôt à dépasser la logique de l'image-de-soi qui nourrit celle du projet. Toute la difficulté, c'est donc, pour celui qui aspire aux formes nouvelles, à réussir dans l'échec. *Kostia* est la figure de ce pari¹.

L'identité numérique questionne, en retour, l'identité. Qu'est ce qui constitue un être ? Qu'est ce qui le rend unique, différencié, quels sont ses fondements ? Dans le phénomène du cosplay (d'abord développé au Japon, le cosplay consiste pour des joueurs à se costumer, se maquiller et se coiffer à la manière de leur avatar) la hiérarchie entre réel et virtuel s'inverse : ce n'est plus le virtuel qui prend pour copie le réel, mais le réel qui souhaite ressembler le plus possible aux présences virtuelles. Le Web serait cet espace où l'on pourrait jouer avec son identité, s'essayer à être ce que l'on n'est pas, où l'on pourrait « se prendre » pour autre qu'on est au quotidien.

La lecture qui est faite des avatars s'appuie sans doute sur un paradigme essentialiste : nous sommes habitués à penser qu'une seule manière d'être nous définit, celle qui correspond à notre mode corporel, l'une manifestant l'autre, de façon quasi tautologique. Pourtant, en échappant au registre analogique de la représentation mimétique, l'avatar permet peut-être de révéler l'empan intime de la personne, son univers singulier, sa couleur existentielle. Comme une invitation à penser l'hybridation, à se hisser hors du seul binôme

1 Emmanuel Guez, « Projets Chambres », disponible sur : <<http://www.collectif7.fr/portfolio/chambres-doubles/>>, consulté le 15 août 2016.

fermé vérité/mensonge, masque/peau, transparence/voile...

Dans son article *Effets de présence*, Josette Féral démonte, plus encore que l'illusion de présence, l'hologramme-corps. Le corps, comme figure, suscite des réflexes de spectateurs. Face au corps, vivant ou modélisé, nous sommes *fascinés*. *L'Effet de présence* fonctionne, même virtuellement et sur le mode du leurre, dès lors qu'il y a une figure-corps.

Dans l'usage courant, la notion de présence appliquée aux mediums technologiques qui recréent de la présence à l'écran par le biais d'outils numériques, renvoie à une interaction présentant certains traits du vivant (intentionnalité, rationalité, réactions pondérées ou aléatoires, interactivité), créant l'illusion de présence chez le spectateur alors que ce dernier sait pertinemment que, derrière ces effets, il n'y a rien, si ce n'est un algorithme mathématique. Les jeux vidéo, par exemple, créent des leures qui donnent l'impression que les personnages schématisés apparaissant à l'écran sont réellement présents, à tel point que leur présence suscite chez le joueur des réactions qu'il aurait habituellement en face de situations et de personnes similaires dans la vraie vie. L'effet de présence vient dans ce cas de l'imitation de l'humain, notamment par les actions auxquelles se livrent les personnages manipulés par les manettes et les situations dans lesquelles ils se trouvent plongés et qui nécessitent des réactions rapides de la part des joueurs en interaction serrée avec les figures qui se déplacent sur leurs écrans.¹

Quelle que soit l'action effectuée par son avatar, le joueur joue en « je » : je ramasse des vivres, je tue, je me soigne, je construis un abri, je suis en quête de munitions. Certains psychologues utilisent d'ailleurs le jeu, pour créer un premier contact avec de jeunes patients dont la manière de jouer trahirait un scénario intime². Le corps des jeux vidéo se veut un corps libre, qui peut évoluer dans son environnement sans être soumis aux forces mortifères de la loi de la gravité (le corps vole, saute, traverse les murs...). On rejoint ici le fantasme du corps contorsionniste qui voudrait explorer tous ses possibles faire abdiquer par la souplesse les limites musculaires et articulaires... Pourtant ce corps virtuel n'ignore pas la fatigue (il faut le recharger en énergie, le nourrir, le soigner, il a un nombre limité de vies...) il est soumis de plus aux limites que lui ont assignées ses créateurs informatiques. Les jeux vidéo ont-ils une fin, des murs ? Est-ce que le hasard est infini ? L'algorithme pourrait-il s'épuiser ? Et les possibilités de l'être virtuel ou des individus réels, sont-elles infinies ou bien, in fine, prévisibles ?

La scène contemporaine joue à son tour de ces effets d'apparition/disparition, pré-

- 1 Josette Féral, « Présence et effets de présence, essai de définition », article publié sur le site de l'UQAM, disponible sur https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/documentation/presence-effets-presence_josette-feral.pdf, consulté le 15 août 2016.
- 2 « Il peut s'avérer utile d'utiliser un jeu vidéo dans la durée de la séance. En clinique, l'utilisation d'un tel procédé s'appelle une « médiation thérapeutique ». La clé de son efficacité se trouve dans la forme particulière de transfert qu'elle mobilise. » Serge Tisseron, « Thérapies par le jeu vidéo », 05/01/2008, disponible sur : <http://www.sergetisseron.com/blog/therapies-par-le-jeu-vidéo>, consulté le 15 août 2016.

sence/absence, en un théâtre du for-da¹. Le corps s'expose sans que jamais cette exhibition n'entame tout à fait son énigme.

Un « je » amateur

L'environnement participatif tel qu'il a lieu dans le cadre du Web 2.0 floute les limites entre lecteur et auteur, selon le principe décrit notamment par Évelyne Broudoux « d'autoritativité », à savoir « le fait d'accéder par soi-même au statut d'auteur, par le biais de l'auto-publication² ». Les médiateurs traditionnels tendent à s'effacer, au profit d'une édition de soi par soi. Les écritures amateurs, telles que les fanfictions, se multiplient, jusqu'au phénoménal succès d'*After* de l'auteure Anna Todd.

L'artiste impudique peut s'apparenter à ce « je » auto-édité : le réalisateur Jonathan Caouette a monté de façon autonome son docu-fiction *Tarnation* sur le logiciel Imovie d'Apple, dans la veine du mouvement « Do it Yourself ». Luchini évoque sa plongée en littérature sur le mode du baroudeur, ou du braconnier, pour reprendre la formule de Michel De Certeau, créant la figure d'un « je » autodidacte, entré dans la lecture par le fragment, avant de consigner dans l'intime de sa mémoire des pans de textes. Ce « Do it yourself » devient même un Create Yourself pour ces artistes impudiques qui semblent lorgner sans cesse, dans leur projet d'auto-représentation, vers une forme d'auto-engendrement.

La requête Google, singulière énonciation : nos corps à nu

Nous sommes des personnes sur le Web. Les résultats qui font suite à une requête sur un moteur de recherche sont personnalisés, selon notre géolocalisation, notre profil, nos antécédents. Cette profilisation de notre présence numérique ne doit, toutefois, sans doute pas masquer l'écart irréductible qu'il y a entre un désir obscur et sa formulation en requête et en mots clés, lorsque nous transformons une curiosité en une équation de recherche. Que trahit de chacun de nous notre historique de navigation ? Si nous alignions, sous le mode des listes de Jacques Prévert, toutes nos recherches Google, à quelle cohérence parviendrions-nous, dans la collection de ces bouteilles lancées dans l'hyper-mer ? L'apparente facilité d'accès et l'invisibilité qui nous protègent nous amènent à extérioriser des intérêts

- 1 Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Essais de psychanalyse. Traduction de l'allemand par le Dr. S. Jankélévitch en 1920, revue par l'auteur.
- 2 Evelyne Broudoux, *Traitements et pratiques documentaires, vers un changement de paradigme*, Paris, ADBS Éd., 2008.

qui seraient sans doute restés latents, non signifiés et non signifiants s'ils n'étaient ni formalisés ni enregistrés. Nos besoins ponctuels, nos questionnements obsessionnels, nos interrogations privées et professionnelles sont nivelés, transitant la plupart du temps par la même interface du célèbre moteur de recherche.

C'est sans doute afin de réincarner la parole, de sortir l'écrire et le dire du geste anonyme et machinal, que ces « je » impudiques parlent trop fort, trop vite, trop.

Dans son article *Le Web des troubles alimentaires*, Antonio Casilli, s'intéresse aux forums « pro-anas » et au mode de présence propre à cet espace communicationnel. Le corps y aurait valeur de document : les photos sont des preuves ou des témoignages, elles forment un appareil documentaire multimédia, en relation avec des écrits, des vidéos, des enregistrements audio... Le document-corps sert ici en même temps à se démarquer (je suis « plus maigre que.. ») et à fédérer, à rassembler un groupe autour de rites et de langages bien spécifiques, à faire tribu.

Le phénomène contemporain des sites Web « pro-ana » (ou, plus exactement, « ana-mia »), consacrés aux échanges autour des troubles des conduites alimentaires et tout particulièrement de l'anorexie mentale, réinterroge les catégories de corps, de présence et de performativité. Via leurs textes, vidéos, images, les contributeurs de ces blogs et forums documentent leurs gestes quotidiens, leurs sensibilités esthétiques. [...] Le rapport du performeur en ligne à son public s'avère principalement régi par une intention politique de recherche d'entraide et d'autonomie. L'art de jeûner, dessiné par Kafka dans le récit « Ein Hungerkünstler », se transforme alors dans un effort collectif de vigilance et de négociation autour des limites de la performativité du corps dans les environnements numériques, et dans le contexte élargi de la vie publique¹.

Il y a bien alors, en même temps qu'une expression de soi, une forme de performance et dramatisation de soi. Il s'agit de prendre sa place, dans un groupe, face à un groupe. La performeuse Rébecca Chaillon monte ses spectacles comme des crises de boulimie publiques. Dans son spectacle *Monstres d'amour*, l'artiste engloutit sous nos yeux des filets de boudins, de la viande sanguinolente, de la chair de poissons crus. Elle révèle alors, par l'excès, ce que le geste de manger contient simultanément de plus intime (une solitude, moi et l'aliment) et de plus social (entre réprobation, dégoût, écœurement, honte pour l'autre).

La grammaire même de nos requêtes, sommaire et impulsive, est symptomatique de la présence du corps sur le Web et de l'imaginaire dialogique que nous entretenons avec le moteur de recherche, dont nous attendons une *réponse*. La requête, dans son dénuement, débarrassée des mots vides, semble formuler une urgence.

Serge Tisseron évoque un « moi extime » pour mesurer la façon dont la frontière

1 Antonio Casilli, « Le Web des troubles alimentaires. Un nouvel art de jeûner? », *Communications* 1/2013 (n° 92), p. 111-123, texte disponible en ligne sur : <www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-111.htm>, consulté le 15 août 2016.

entre ce qui serait l'intimité d'une part, et la publicité d'autre part, s'est déplacée à l'aune du web :

Traditionnellement, se montrer dans son quotidien, c'est mettre son intimité à nu. Or, il est apparu clairement que, pour la génération du « loft », l'image et l'être profond sont deux choses bien distinctes ! Habitée à être photographiée et filmée sous tous les angles dès le plus jeune âge, elle s'est construite psychiquement en considérant qu'aucune image ne peut cerner l'intimité véritable. À savoir, le jardin secret d'un individu, ce qui fait son originalité physique et émotionnelle, et qui va le distinguer de tous les autres¹!

Cette extimité ou « intimité surexposée² » ne se réduit pas à la seule monstration de soi, elle est partie prenante du soi, elle le constitue en le désignant, le surexposant. Il n'y a donc pas, successivement, l'intimité puis l'expression de cette intimité, mais bien un aller retour entre les deux, l'expression n'exhibe pas seulement l'intimité, elle l'enrichit et la complexifie.

Toute parole serait une parole en « clair-obscur³ », mi-privée, mi-publique. Le Web dit participatif tend à substituer le partage de soi à la seule exhibition de soi. Comme conversation continue, plurielle, à flux tendus, le web reconfigure le geste de parler à, de s'adresser, et le face à face qui en est à l'origine, entre émetteur et récepteur. Ainsi les forums de discussion en ligne s'articulent autour d'une dynamique double, celle de la confiance et de l'entraide.

- 1 Serge Tisseron, « Cet obscur besoin de s'exprimer », entretien avec Isabelle Taubes, pour *Psychologies magazine*, disponible en ligne sur : <<http://www.psychologies.com/%20Planete/Societe/Articles-et-Dossiers/Entretien-avec-Serge-Tisseron-cet-obscur-desir-de-s-exposer>>, consulté le 15 août 2016.
- 2 Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Hachette Littérature, 2002.
- 3 Dominique Cardon, « Le Design de la visibilité, un essai de typologie du Web 2,0 », *Réseaux* 6/2008 (n° 152), p. 93-137, texte en ligne disponible sur : <www.cairn.info/revue-reseaux1-2008-6-page-93.htm>, consulté le 15 août 2016.

je ne suis pas heureuse ici bas - Yabiladi.com

www.yabiladi.com/forum/suis-heureuse-3-4190562.html ▼

9 mars 2011 - je ne suis pas heureuse ici bas. Salam ALIKOUM Je traverse une période très difficile de ma vie je n'ai que 24ans et je suis déjà dégoûté de la ...

Aux femmes mariées : Etes-vous heureuse ?	5 janv. 2014
mon mari me pourri la vie	11 oct. 2012
y a t-il des couples heureux sur ce forum ?	16 mai 2008
Ma vie après le mariage, je suis mariée, un enfant mais ...	1 nov. 2007

Autres résultats sur www.yabiladi.com

Je ne suis pas heureux - Aufeminin.com

psychologie.aufeminin.com > Forum > Psychologie ▼

3 déc. 2011 - Je ne sais pas si je suis cas unique mais je ne suis pas heureux. ... absence de bonheur, en etre conscient n'a pas vraiment amélioré ma vie.

Je ne suis pas heureux - Dépression, déprime, stress - FORUM ...

forum.doctissimo.fr > Psychologie > FORUM psychologie > Dépression, déprime, stress ▼

21 nov. 2006 - 8 messages - 6 auteurs

Ma situation est la suivante, je suis un homme de 32 ans, je suis marié, j'ai ... D'après le doc, on peut continuer a mener une vie normale et a travailler ... Bref, je ne sais pas...je ne suis pas heureux et je n'arrive pas a l'etre.

Je ne suis plus heureuse. (ado) - Bonheur et joie de ...	6 messages	6 janv. 2010
comment etre heureux avec sa vie ? - Bonheur et joie ...	43 messages	5 nov. 2007
Pas heureuse dans mon couple , le quitter ? - Affaires ...	20 messages	18 févr. 2007
j'arrive pas à être heureuse - Je gâche ma vie	14 messages	28 mai 2006

Autres résultats sur forum.doctissimo.fr

Que font les artistes impudiques de ce recours à la parole de témoignage, à taille humaine ? Christine Angot s'inscrit en faux contre cette parole de témoignage. Elle affirme ainsi que son roman *L'Inceste* n'est pas « une merde de témoignage¹ ». L'artiste espagnole performeuse dramaturge metteure en scène Angélica Liddell évacue pareillement de ses spectacles toute dimension de témoignage, qui accrédirait l'idée d'un partage possible des expériences, et se sert du motif et du dispositif de la confiance pour mieux acter sa présence monstrueuse.

Pokemon Go, capter les voix mortes

Internet, quelquefois pensé comme un vaste espace désincarné, virtuel, abrite donc en réalité des corps. Nous mourons sur la toile, et d'irréductibles traces nous survivent, qui témoignent d'une présence, sur le mode du passé composé. La page restera identique, seuls quelques commentaires chagrins viendront encore l'animer, stèle funéraire qui se tient entre éphémère et éternité, jusqu'à ce que le serveur en bloque, finalement et définitivement, l'accès.

A l'inverse, la réalité augmentée permet une survivance post-mortem des disparus.

1 Christine Angot, citée par Eric Fassin, « Le Double « je » de Christine Angot : Sociologie du pacte littéraire », *Sociétés & Représentations* 1/2001 (n° 11), p. 143-166. Article disponible sur : www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-143.htm. >, consulté le 15 août 2016.

C'est en tout cas ce que propose la récente application « Spot message » qui permet d'adresser à ses proches des messages depuis l'au-delà. Plagiant le principe de « Pokemon GO », l'application propose aux vivants d'attraper les messages que les morts ont laissés.

N'importe qui peut utiliser l'application et enregistrer jusqu'à 10 messages, photos ou vidéos, gratuitement à destination de ses proches après sa mort. Les abonnés payants peuvent quant à eux enregistrer jusqu'à 30 messages et les partager avec plus de 200 personnes. Les destinataires verront, comme dans le jeu Pokémon Go, un mélange d'images virtuelles calquées sur l'image réelle capturée par l'appareil photo de leur smartphone. Ces images apparaîtront sur des lieux choisis par le défunt : sa tombe ou tout autre endroit symbolique¹.

Lorsque Jonathan Capdevielle, dans *Jerk* ou *Saga*, fait revenir, par la ventriloquie, les voix de personnes mortes, on pourrait penser qu'il forme une sorte de « spot message » scénique, la ventriloquie permettant de créer une réalité augmentée, voix-augmentée, mémoire augmentée. Plus encore qu'une réalité virtuelle, il s'agit de fonder une réalité augmentée, mixte, où le virtuel informe le réel, s'y appose, sans l'effacer.

L'écran Youtube, ce plateau-nu

L'écran Youtube rejoint le plateau-nu théâtral : pas de décor. Un gros plan fixe, sur un visage. Le corps théâtral cherche à son tour à se faire tout entier visage. Visage, lieu d'expression et d'identification, lieu de reconnaissance. La parole-confession de Youtube comporte un nouveau mode d'aveu de soi : ce qui importe, c'est moins ce que je raconte que le geste que je fais, là, de me montrer. Il y a dans la vidéo Youtube une sorte de persistance du sujet hors-scène, hors-cadre, au sein même de son exposition : quand je regarde une vidéo Youtube, je ne peux pas m'empêcher de penser au moment où la personne a pris la décision de se filmer. Je pense au silence qu'elle a demandé à ses proches, ou bien peut-être a-t-elle attendu d'être seule. Sans cesse le geste originel me revient à la conscience. Qui rejoint le geste de vocation du comédien : je monte sur scène, je viens parler, je m'extraie du cercle.

Comment le théâtre, dans sa captation de la sincérité récupère-t-il cette présence réelle, qu'on pourrait qualifier de performative qui est celle des Youtubers: quelqu'un vient parler, quelqu'un parle, quelqu'un a parlé. Le théâtre n'est-il en train d'inventer une nouvelle façon de dire « je » ? Pouvait-il se tenir à l'écart de cette pornographie singulière, de cette propension ou injonction à l'exhibition ? En quoi est-il contraint d'inventer de nouvelles formes d'épiphanie de la présence ?

1 Capucine Moulas, « Une appli inspirée de Pokémon Go pour "attraper" les messages des morts », *Métronews*, 23/08/2016, disponible sur : <<http://www.metronews.fr/info/spot-message-l-appli-a-la-mode-pokemon-go-pour-attraper-les-messages-des-morts/mphw!zEBvQ3V1aZvnk/>>, consulté le 15 août 2016.

Renverser l'ordre !

L'art impudique se tient en équilibre entre mise en scène de soi et art brut, tant la volonté de livrer quelque chose de soi se fait jour, tant l'expression de soi paraît être aiguillée par le fantasme de l'expulsion de soi, d'un art-vomissement, sincère, vrai, arraché ou disputé au dedans. C'est alors Artaud, ou plutôt une forme de mythologie-Artaud, qui est convoquée pour soutenir ce rêve d'un art autre, pur, puissant, nécessaire, vital, inédit.

Là où d'autres proposent des œuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit. La vie est de brûler des questions./Je ne conçois pas d'œuvre comme détachée de la vie. /Je n'aime pas la création détachée¹.

En mandant le souvenir, l'idée d'Artaud, la figure d'Artaud – dont l'œuvre entière vise pourtant à anéantir la figure, à broyer la face de la figure, comme le rappelle Evelyne Grossman dans *La Défiguration, Artaud, Beckett, Michaux*, attribuant aux trois artistes le geste commun de sabrer la certitude de l'identité : « Sous ce mot de défiguration, on tentera de suivre le mouvement de déstabilisation qui affecte, dans les textes modernes, la figure : mise en question inlassable des formes de la vérité et du sens² » –, on en appelle en fait une pensée plus large jetée sur la vie et sur l'art, simultanément. « L'aliéné authentique³ » a porté, endossé, incarné sa pensée. Au point qu'on peut, sous des yeux fermés, arrimer sa propre nécessité à la sienne. S'il a invectivé le support, « forcené le subjectile⁴ », le visage de sa pensée, lui, persiste. Comme un subjectile ultime, intouchable celui-la, sa pensée enfouie dans la pensée de l'autre. Jacques Derrida rappelle que le geste destructeur d'Artaud recèle une vitalité qui entend donner figure dans le temps même de la perforation, dans l'instant même de la brûlure :

Comme ce support est là pour recevoir passivement les formes et les figures, le subjectile devient une sorte de X anonyme contre lequel Artaud s'emporte. Tout se passe comme si Artaud voulait lui faire prendre figure⁵.

Il s'agira dans cette thèse de scruter ces figures qui, dans la vie même, empruntent

1 Antonin Artaud, *L'Ombilic des limbes et autres textes* [1968], Gallimard, coll. Poésie, 2003.

2 Evelyne Grossman, *La Défiguration, Artaud, Beckett, Michaux*, Editions de Minuit, coll. Paradoxes, 2004.

3 Evelyne Grossman, *Artaud, l'aliéné authentique*, Farrago, 2003.

4 Jacques Derrida, « Forcener le subjectile », dans Jacques Derrida, Paule Thevenin, *Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986

5 Jacques Derrida, « Artaud et ses doubles », Rencontre avec Jean-Michel Olivier, cité par Andréa Linhares, « Le Geste subjectile ou la création d'un reflet pour soi », *Figures de la psychanalyse* 1/2006 (no 13), p. 157-167, disponible sur : <www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2006-1-page-157.htm>, consulté le 15 août 2016.

déjà à l'art. De renverser la chronologie : il n'y a pas la vie puis l'art, mais la vie qui est vécue de telle manière parce qu'on est artiste. Avec le risque, bien sûr, d'abonder avec trop de complaisance dans une certaine « exotisation » de l'Artiste.

Théâtre de l'impudeur, tout se montre pour, paradoxalement, nous rendre encore plus attentifs, curieux. Je crois que cette lecture très naïve – l'artiste est celui qui ne parvient à être qu'à travers l'art – peut me guider de façon pertinente dans mon appréhension des spectacles et d'un certain type d'acteurs et de mode de jeu, un type inédit, qui emprunte à l'autobiographie sans s'en satisfaire pour autant. Des acteurs-auteurs qui sans doute se trompent et cherchent les émotions de la vie sur scène, et dans les mots, des assoiffés d'amour. Comme Angélica Liddell, qui dit reporter la « nécessité de l'amour sur la création » :

La solitude, c'est avant tout ne pas être aimé, et pour surmonter cette peur, cette douleur, j'utilise l'écriture. Écrire est une manière de pleurer, de compenser la solitude ; la solitude peut être une conquête, mais au fond de tout cela, il y a la nécessité d'être aimé. Moi, je reporte toute cette nécessité sur la création¹.

L'art impudique qui m'intéresse dans cette réflexion est celui qui passe du personnage à la figure, du corps à la personne, et qui revient peut-être finalement à un autre personnage, le personnage-de-soi, le personnage qu'on parvient à être, sans qu'il nous comble entièrement. Se montre en premier lieu l'être, l'intime obsession d'une personne, d'un artiste. Passant du live à la vivance, quelle pornographie intime ce jeu au présent et au singulier cherche-t-il à dévoiler ? Sur quelle intimité parie ce théâtre impudique lorsqu'il piège les corps dans le mécanisme spectaculaire pour, en fait, mieux désigner son propre échec à cerner leur indéfinissable unicité ? Que provoque, dans le jeu, la figuration de soi ? Que reste-t-il du jeu lorsque l'acteur prend en charge d'interpréter sa propre personne ?

Le principal axe de ma réflexion concernera le théâtre. Toutefois, j'emploierai, pour analyser ces présences, des outils d'ordinaire réservés à la littérature.

Figure toi que..., la première image de soi, l'impudeur, un art de face

Figures de l'impudeur. Les rôles permettent aux acteurs impudiques de faire figure, de prendre forme, d'enfin être vus, envisageables et discernables. On pourra les voir et parler d'eux, de leur corps, ils en auront un. Comme un premier portrait qui permettra d'en

1 Angélica Liddell, propos recueillis par Catherine Robert pour *La Terrasse* n°211, 27/06/2013.

faire d'autres. Le corps ne peut pas poser, seul et nu, il faut le cadre, la scène, l'écriture. Il faut créer la première image. Sinon, c'est informe, indiscernable. Il faut fermer, comme se referment les forêts au soir. Comme on met des pantalons plutôt que des robes pour savoir où est son corps, comme on maigrit pour mieux sentir battre son cœur, comme on s'habille par-dessus son cancer.

Voix à cru ou enregistrées, visages communs, défaits ou refaits, figures de tout un chacun ou gueules singulières... Les artistes impudiques imposent leur présence physique forte : la gueule tordue de l'actrice Laurence Vielle qui prête ses traits irréguliers et tendres à la figure de Jeanne d'Arc dans le spectacle *Sainte dans l'incendie* de Laurent Fréchuret. La silhouette un rien pataude de l'humoriste suisse Zouc qui a, dans les années 1970-1980, esquissé, sous son immuable robe noire, des personnages au bord de la folie. Le corps quasi préhistorique de la performeuse Marina Abramovic, son allure de massif montagneux. La face douce et chavirée de l'acteur Jonathan Capdevielle, sa dégaine d'éternel ado, sous ses sweater à capuche. Le petit gabarit nerveux et dense de la metteure en scène, actrice et dramaturge Angélica Liddell, qui laisse penser que le corps a dû se ramasser, pour ne pas se perdre. Le charme insolent de l'acteur réalisateur québécois Xavier Dolan, son sourire qui a tendance à partir de côté. La face tourmentée de Fabrice Luchini, sa présence étrange, « d'acteur non sexué¹ ». Le corps de l'acteur de Gianni Plazzi, aux forces amincies et aux pas lents, dans le spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu* du metteur en scène italien Roméo Castelluci. Le sourire édenté mais clair de Renée, la mère psychotique du réalisateur texan Jonathan Caouette. La peau presque fantomatique de la mère de Yann Berlier, quand son fils la filme sans maquillage. La perruque blonde de l'auteur Guillaume Dustan, et son perfecto doré, lorsqu'il se rend sur le plateau de *Tout le monde en parle* pour présenter son *Génie Divin*, son corps qui semble incarner une certaine mémoire, celle des années 1990-2000, quand être séropositif et vieillir deviennent compatibles. Les cheveux chiffons de Hermione Granger, et le souvenir du corps de la jeune Emma Weston qui a porté le film à l'écran, qui transparaît en filigrane dans les Lolitas des fanfictions qui réinventent et tourmentent le corps de la sorcière adolescente. La silhouette fluette de Christine Angot, sa coupe garçon, et son port de tête. Le goitre de l'auteure pélican Emma Santos qui hante ses livres, sur lequel viennent se fixer toutes les terreurs du corps. Le pectus escavatum de Hervé Guibert, que l'auteur fait figurer dans ses livres et qui semble signer sa silhouette saillante, qui devient la métonymie des « années sida ». Les deux visages de

1 Dans son autobiographie *Comédie française, ça a débuté comme ça*, Fabrice Luchini se figure en « coiffeur non sexué ». :Fabrice Luchini, *Comédie française, ça a débuté comme ça...*, Flammarion, 2016. (p. 203).

Diam's, de celui de la rappeuse encapuchonnée à celui qui apparaît dans l'émission *Sept à huit* lorsqu'elle se confie, radieuse et apaisée, sur sa conversion à l'islam. Le corps énorme de Rébecca Chaillon, son crâne chauve, sa peau noire qu'elle maquille à l'envi.



Rébecca Chaillon



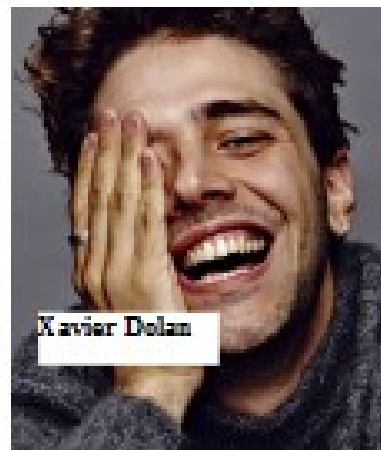
Gianni Parrò
(Roméo Castellucci)



Diam's



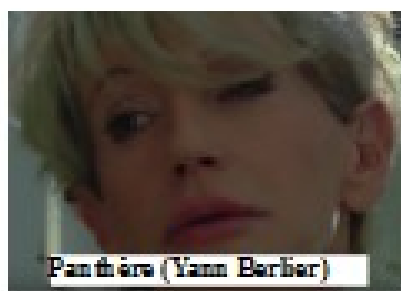
Emma Watson
(Hermione Granger -
Fanfictions)



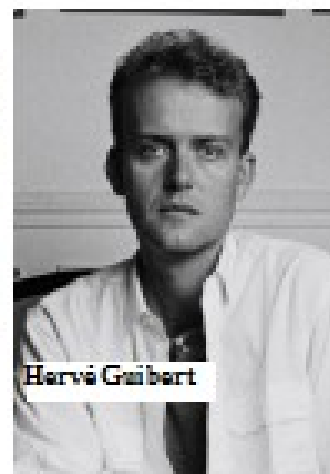
Xavier Dolan



Renée LeBlanc
(Jonathan Caouette)



Panthera (Yann Esler)



Hervé Guibert



Emma Santos



Christine Angot



Guillaume Dostan

Si je fais le choix de présenter mon corpus par une description physique, c'est bien parce que ce qui est déposé, en premier lieu, dans notre mémoire par ces artistes impudiques, ce sont leurs figures. Même si, sans doute, ces figures sont déjà, en fait, des fictions, des contours retravaillés, rêvés, figures de figures. Analysant *Alice au pays des merveilles*, Gilles Deleuze explique le retournement auquel procède Lewis Carroll, passant de l'approfondissement à l'élargissement.

À mesure que l'on avance dans le récit, pourtant, les mouvements d'enfoncement et d'enfouissement font place à des mouvements latéraux de glissement, de gauche à droite et de droite à gauche. Les animaux des profondeurs deviennent secondaires, font place à des figures de cartes, sans épaisseur. On dirait que l'ancienne profondeur s'est étalée, est devenue largeur. Le devenir illimité tient tout entier maintenant dans cette largeur retournée. Profond a cessé d'être un compliment. Seuls les animaux sont profonds ; et encore non pas les plus nobles, qui sont les animaux plats. Les événements sont comme les cristaux, ils ne deviennent et ne grandissent que par les bords. C'est bien là le premier secret du bègue ou du gaucher : non plus s'enfoncer, mais glisser tout le long, sur les bords, de telle manière que l'ancienne profondeur ne soit plus rien, réduite au sens inverse de la surface. C'est à force de glisser qu'on passera de l'autre côté, puisque l'autre côté n'est que le sens inverse. Et s'il n'y a rien à voir derrière le rideau, c'est que tout le visible, ou plutôt toute la science possible est le long du rideau, qu'il suffit de suivre assez loin et assez étroitement, assez superficiellement, pour en inverser l'en-droit, pour faire que la droite devienne la gauche et inversement.¹

Des figures en deux dimensions qui s'étirent, plates et vertigineuses, face à nous. Comme les marionnettes qui glissent le long du castelet, disparaissent et réapparaissent, les figures de l'impudeur tirent inlassablement leurs bords, jouant à oblitérer le cadre de scène de leurs corps, sachant bien que c'est par-là, le devant, qu'on les verra le mieux, et qu'elles cacheront le plus le reste. Devinant qu'il suffit de fermer une porte pour que, déjà, on ait oublié qu'il y avait une pièce derrière. Des dessins-animés à l'instar d'*Angela Anaconda* (qui associe aux corps dessinés et en mouvement des visages toujours de face, retirant aux personnages la liberté de se détourner) ou *La Linéa* (sorte de degré zéro du dessin, dans la forme la plus élémentaire de la ligne continue) montrent à quel point nous sommes fascinés par les figures, et habitués à traduire l'objet-corps en le déformant radicalement, dès nos dessins d'enfants qui ignorent farouchement la perspective. Nous désirons le visage, nous supplions la face.

La figure est donc essentiellement liée à la frontalité. Il y a un devant du corps, l'identité profonde se logerait dans le visage. La figure nous fait face. Herveline Guervilly évoque ainsi une frontalité scénique en même temps qu'ontologique :

La continuité corps-visage-regard se singularise par l'adoption d'une posture unifiée et donc radicale. [...] À l'exposition, s'articule donc l'adresse, un « désir de communication ». Elle lui serait même es-

1 Gilles Deleuze Francis Bacon, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 34.

sentiellement dédiée si l'on en croit les propos de Georges Banu [dans son ouvrage *L'Homme de dos*¹]: « La frontalité exacerbe le geste verbal, tandis que le dos [...] reste à jamais attaché, du moins sur une scène, à l'éloquence tacite des actes. La frontalité clame tandis que le dos murmure. » La frontalité de l'acteur se définit donc avant tout par la situation spatiale de celui-ci, le rapport du corps et de l'environnement ; une corporéité qui marque à la fois l'autonomie et l'adresse, qui relie le corps et la parole.²

Quelles sont ces figures de l'impudeur qui, s'exhibant toute-face, nous regardent ?

Choisissant d'incarner ma réflexion dans un corpus vaste qui court de la décennie 1970-80 jusqu'à nos jours, et qui emprunte à l'écriture, au jeu, à la mise en scène, à la performance, au rap, aux écritures en ligne de fanfiction, et à la réalisation audiovisuelle, j'ai suivi la piste initiée par ces artistes impudiques. Des figures de l'impudeur, l'indéfini est certes un rien vague. Peut-être ai-je été à mon tour dupe (avec mon plein consentement) de ces artistes, qui se présentent précisément comme des « figures », taillées à la serpe, droites, seules, sur le plateau nu, et face au grand-monde. Le geste impudique semble se caractériser par l'effraction qu'il commet. Déflagrations qui nous somment de les regarder, ces figures-là feignent de toujours surgir, hors-sol, hors-temps, semblent arriver d'un ailleurs. À ce jeu du trop-montrer, ces artistes nous aveuglent, comme la figure nous obnubile, masquant le support auquel elle s'arrache.

En effet, si la figure s'arrache, se décontextualise, il convient de repenser cette effraction, et cette transgression, dans un temps, un territoire. L'impudeur, au sens commun, se définit avant tout par un ensemble finalement très précis de codes, de normes, de limites, de discours, qu'on a appris, intériorisés, et qu'on répète, qu'on réitère, plus ou moins consciemment. Ces normes changent selon les époques et les lieux, les milieux, les sphères. Elles ne s'appliquent pas indifféremment et de façon égalitaire sur les corps (femmes, hommes, jeunes, et personnes âgées sont ainsi soumis à des partitions, et répartitions tacites de la pudeur et de son pendant, l'impudeur, différentes...). Elles sont dictées par un ensemble d'institutions (l'État définit par exemple le crime d'atteinte à la pudeur ; formule les règles de la bonne et de la mauvaise pudeur : une femme ne peut pas montrer ses seins, mais elle ne doit pas non plus cacher ses cheveux..., l'école « tu dois écouter en classe, et être silencieux, mais tu dois aussi répondre quand je t'interroge », la famille : « tu peux parler de ta zézette à la maison, en revanche n'en parle pas dans le métro ! »...). Les

1 Georges Banu, *L'Homme de dos*, Adam Biro, 2001.

2 Herveline Guervilly, *L'Acteur face au spectateur : des usages de la frontalité et de l'adresse au public dans la mise en scène européenne au tournant des XXe et XXIe siècles*. Montpellier : 2011. Montpellier 3 : thèse de doctorat, Arts du spectacle. Spécialité Etudes théâtrales, sous la direction de Plassard, Didier.

frontières de la pudeur et de l'impudeur, qui se construisent en couple et dans l'opposition l'une avec l'autre, définissent où et quand on va pouvoir dire quoi. Ce quadrillage du privé et du public, de l'intime et de l'extime, de ce qu'il convient de montrer et ce qu'il convient de cacher, de dire ou de taire, est finalement très serré, et s'invisibilise presque, au quotidien : il est étonnant de constater à quel point nous nous adaptons spontanément aux règles de pudeur et d'impudeur tacites générées par des lieux, des interactions, des situations. Il est surprenant de voir à quel point nous savons qu'il est bon de parler de soi dans une certaine mesure, sans se trop valoriser ni se sous valoriser, et en fonction de tel ou tel cadre, tel ou tel interlocuteur.

L'art vient questionner cette gestion de la frontière entre pudeur et l'impudeur. Pas toujours : souvent l'art répète à son tour les normes silencieuses, et les corps sur scène sont les mêmes que dans la vie, les mêmes parties de peaux cachées, les mêmes attraits exhibés, et le dire sur soi conforme à celui des convenances, ni trop, ni trop peu. D'autres fois, il vient instiller un doute : et s'il en était autrement ? D'autres fois encore, il va plus loin, et son impudeur va alors jusqu'à briser le tabou des normes comme normes, et révéler, dévoiler, les règles de la pudeur et de l'impudeur comme relevant d'un théâtre social, d'une « performativité », pour reprendre le concept que Judith Butler a élaboré à propos du genre en filant la métaphore du théâtre.

Les artistes de l'impudeur nous gênent peut-être parce que ce qu'ils exhibent, dans leur auto-monstration, c'est en premier lieu le processus de production du sujet comme processus, et le moi comme théâtre, normé, pesé. La performativité du genre de Butler est en effet issue de l'analyse qu'elle fait des spectacles de drag queen : le sujet produit son genre en répétant et réitérant des signes qui ne sont pas en premier lieu les siens mais qui proviennent du public, de l'audience, de la société. Produisant ces signes – parler avec une voix douce, croiser les jambes, passer sa main dans ses cheveux, se laisser interrompre, sourire... – le sujet s'auto-confère « l'apparence de la substance » : ce serait parce que « je suis » une femme que « j'agis comme ça », et non pas parce que j'agis de telle manière que je suis une femme.

L'apparence de la substance constitue exactement en ceci : une identité construite, un acte performatif que le grand public, y compris les acteurs et actrices elles/eux-mêmes, vient à croire et à reprendre (*perform*) sur le mode de la croyance¹.

Les artistes de l'impudeur dont il va être question sont peut-être précisément ces

1 Judith Butler, conférence à l'Université Paris X-Nanterre, 25 mai 2004. Texte disponible sur : <<http://stl.recherche.univ-lille3.fr/textesenligne/auteursdivers/cadrebutter.html>>, consulté le 15 août 2016.

acteurs qui, dans le jeu de cache-cache à vue qu'ils font, révèlent que ce qu'on prend pour notre substance, notre intimité, provient en fait d'un ensemble de signes, relève d'une performativité du soi. Mais ils vont encore plus loin, et c'est sans doute ici que se manifeste le malaise qu'ils ne manquent pas de générer : ayant aboli la « croyance » évoquée par Judith Butler, en la révélant comme croyance, et ayant dévoilé que « je » est en fait un « autre » qui se fait passer pour moi – ce qui devrait donner lieu à un constat d'échec, dès lors que faire le moi ne suffit plus à être moi –, ils en viennent non plus à performer l'apparence de la substance, mais à performer la croyance même. Suppliant le public, non plus de les croire, mais précisément de les voir faire, au sens où l'on dit « je te vois faire, là », et de les aimer quand même, après ça, pour ça.

Une première partie, « Un "je" seul en corps », s'intéressera au travail d'écriture de Christine Angot (*Une semaine de vacances*¹, *Un amour impossible*²) et Guillaume Dustan (*Je sors ce soir*³, *Plus fort que moi*⁴). Il s'agira de voir quel « je » advient dans l'écriture qui emprunte à l'autobiographie sans s'y réduire.

La rappeuse Diam's (*Si c'était le dernier*⁵) invite à s'interroger sur ce qu'impacte à la forme du parler-chanter du rap, le dire autobiographique.

Avec l'humoriste suisse Zouc, il conviendra d'analyser ce que devient ce « je » autobiographique au plateau, quand la forme du sketch rejoint celle du récit d'enfance cruel.

Enfin, avec l'actrice Laurence Vielle (*Sainte dans l'incendie*⁶), il s'agira de discerner si quelque chose d'un jeu autobiographique peut persister, au sein même de l'incarnation d'une figure autre-que-soi, et forte, celle de Jeanne d'Arc. Quelles formes prend le jeu pour ces artistes impudiques irréductibles au rôle et à la partition, dont l'individualité semble sans cesse dépasser, voire menacer, la figure qu'ils ont à incarner ?

Une deuxième partie, « Le "tu" qui manque » tentera de déchiffrer dans quelle adresse manquante le « je » impudique s'élabore.

Le comédien-metteur en scène ventriloque Jonathan Capdevielle (*Saga*⁷,

1 Christine Angot, *Une semaine de vacances*, Flammarion, Littérature Française, 2012.

2 Christine Angot, *Un amour impossible*, Flammarion, coll. Littérature Française, 2015, 224 p. : p. 217.

3 Guillaume Dustan, *Je sors ce soir*, Paris, Editions p. O.L., 1998.

4 Guillaume Dustan, *Plus fort que moi*, Paris, Editions p. O.L., 1998.

5 Diam's, *Si c'était le dernier*, 12ème titre de l'album *S.O.S.*, Hostile, Parlophone chez Warner Music, 2009.

6 *Sainte dans l'incendie*, Texte et mise en scène Laurent Fréchuret, avec Laurence Vielle, Théâtre du Rond-Point, saison 2012-2013.

7 *Saga*, Texte, mise en scène et jeu Jonathan Capdevielle, crée au Parvis, Scène Nationale de Tarbes, 2015.

*Adishatz/Adieu*¹, *Jerk*²), la performeuse Rebecca Chaillon et ses spectacles cannibales (*Monstres d'amour*³, *L'Estomac dans la peau*⁴), l'écrivaine Emma Santos (*Le Théâtre d'Emma Santos*⁵, *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*⁶) qui s'auto-dévore dans ses textes, dessinent tous trois un rapport singulier au « tu », entre fusion et anthropophagie mélancolique.

L'artiste-en-scène Angélica Liddell (*La Casa de la fuerza*⁷, *Todo el cielo sobre la tierra*⁸, *You're my destiny*⁹, *Primera carta de San Pablo a los Corintios*¹⁰) a fait de l'impudeur une manière de jouer, et semble, dans le temps même où elle assume un « je » spectaculaire tentaculaire, appeler sans cesse un « tu » perdu. Il conviendra de voir ce que provoquent dans le jeu ce passage du « mur du son » de la pudeur, et cette adresse manquante qui aimante la parole.

Enfin, il s'agira d'envisager le comble de ce « tu » englouti, de cette perte qui se niche dans celui-là même qui a perdu, avec la figure du fan, tout entière dévouée à son inaccessible icône. Toute entreprise impudique trouverait peut-être son envers, sa réciproque, son spectateur idéal, dans le fan. Les fanfictions façonnées à partir du personnage d'Hermione Granger hésitent entre fanfictions, autofictions et perversions, et font sortir l'héroïne de sa gangue de pudeur originelle, celle du texte pour enfants de J.K. Rowling. Il faudra s'intéresser à ces textes fans, engrossés de leur icône.

Pour finir, il conviendra d'examiner la présence singulière de l'acteur Fabrice Luchini (*Le Point sur Robert*¹¹) qui semble en équilibre entre égotisme, et hommage. Acteur à la mémoire littéraire hypertrophiée, qui associe son goût des lettres à une trajectoire intime, Fabrice Luchini se comporte sur scène simultanément comme une star, un showman angoissé, et un fan à son tour, un amateur, un passeur. Dire des autres et dire de soi fu-

1 *Adishatz/Adieu*, Texte, mise en scène et jeu Jonathan Capdevielle, créé en 2009.

2 *Jerk*, Conception et mise en scène : Gisèle Vienne, d'après une nouvelle de Dennis Cooper, Avec : Jonathan Capdevielle, Théâtre de La Bastille, saison 2013-2014.

3 *Monstres d'amour*, Texte et performance Rébecca Chaillon, En résidence au CentQuatre du 31 août au 6 septembre 2015.

4 *L'Estomac dans la peau*, Texte et performance Rébecca Chaillon, Théâtre de La Loge, Paris, 2015.

5 Emma Santos, *Le Théâtre d'Emma Santos*, Paris, Éditions des femmes, 1976,

6 Emma Santos, *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, op. cit.

7 *La Casa de la Fuerza*, Texte et mise en scène: Angélica Liddell, créé le 16 octobre 2009 au Teatro de La Laboral de Gijón (Espagne), repris à l'Odéon Théâtre de l'Europe, Saison 2012-2013

8 *Todo el cielo sobre la tierra*, Texte et mise en scène: Angélica Liddell, créé le 9 mai 2013 aux Wiener Festwochen, repris à Odéon Théâtre de l'Europe, Saison 2013-2014

9 *You're my destiny*, (*Lo stupro de Lucrezia*), Texte et mise en scène: Angélica Liddell, Odéon Théâtre de l'Europe, Saison 2014-2015

10 *Primera Carta de San Pablo a los Corintios*, Texte et mise en scène: Angélica Liddell, créé le 19 mars 2015 au Théâtre de Vidy, repris à l'Odéon Théâtre de l'Europe, Saison 2015-2016

11 *Le Point sur Robert*, Fabrice Luchini, lectures de textes de Paul Valéry, Roland Barthes, Chrétien de Troyes, Arthur Rimbaud, Molière et ses propres textes, Théâtre de La Gaieté Montparnasse, Paris, 2008.

sionnent, avec volubilité.

Une dernière partie, « L'échec/résilience du "nous" », tentera de s'intéresser aux démarches impudiques lorsqu'elles semblent converger vers un point aveugle du dire. L'impudeur peut-elle encore fonctionner, comme partage de soi, dès lors que c'est le corps et notamment la maladie, ou l'enfance, qui cherchent à se dire ?

Dans son auto-documentaire *La Pudeur ou l'impudeur*¹ et au sein de la captation qu'il fait au jour le jour du virus du sida, Hervé Guibert semble simultanément s'exposer, et avouer l'aporie de cette auto-exposition, qui n'arrache le corps à aucune solitude, enfermé en lui-même et dans son destin.

C'est ce même fil du corps qu'il faudra suivre, entre misère et splendeur, dans les présences-absences de Roméo Castellucci (*Sur le concept du visage du fils de Dieu*², *Go Down Mose*³, *The Four Seasons Restaurant*⁴). Le duo filial qui apparaît dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu* entre un père incontinent et son fils invite étrangement à repenser les gestes et les tableaux de l'impudeur avec plus de tact.

Au travers de trois regards de réalisateurs portés sur la figure maternelle (Yann Berlier *Panthère*⁵, Jonathan Caouette *Walk Away Renée*⁶, Xavier Dolan *J'ai tué ma mère*⁷) il s'agira de voir comment la démarche impudique peut s'apparenter à une démarche d'amour, de déclaration d'amour qui risque sans cesse de confiner au silence, à l'incompréhension. Pour ces trois réalisateurs, c'est l'interposition impudique de la caméra entre eux et la figure de leur mère qui semble avoir rendu un amour filial possible, dicible.

Enfin le travail *The Artist is present*⁸ de la performeuse Marina Abramovic permettra d'explorer un mode de relation possible, entre le « je » et le « tu », hors des mots et à fil de regard, un éphémère « nous », qui ne se promet rien.

1 *La Pudeur ou l'impudeur*, Hervé Guibert, TF1 Pascale Breugnot, 1992, 62 min.

2 *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, Conception et mise en scène : Roméo Castellucci, Théâtre de la Ville, saison 2011-2012.

3 *Go Down Mose*, Conception et mise en scène : Roméo Castellucci, Théâtre de la Ville, saison 2014-2015.

4 *The four Seasons Restaurant*, Conception et mise en scène : Roméo Castellucci, Théâtre de la Ville, saison 2012-2013.

5 *Panthère*, Yann Berlier, Lola Cambourieux, court-métrage réalisé dans le cadre du 48h film festival de Montpellier en novembre 2015, 23 min.. Prix spécial du Jury. Disponible sur :

<<http://yannberlier.wixsite.com/realvisceralisme/blank-cee>>

6 *Walk Away Renée*, Jonathan Caouette, 2012, 90 min.

7 *J'ai tué ma mère*, Xavier Dolan, 2009, 96 min.

8 *The artist is Present*, Marina Abramovic, MoMA, 14/03/2010-31/05/2010.

PREMIERE PARTIE : UN « JE » SEUL EN CORPS

De l'autobiographie à l'impudeur

Alors même que le terme d'autobiographie a été largement exploré, commenté, pourquoi est-ce que j'en viens à en choisir un autre, parlant de projet impudique plus encore qu'autobiographique ? J'aurais pu me contenter de celui-là, suffisamment ample pour contenir à la fois ses modèles et ses limites, aventuriers ou plus classiques. Pourtant, à lire Christine Angot, Guillaume Dustan, Emma Santos, Hervé Guibert, il me semble nécessaire de les distinguer « des autres », de discerner et reconnaître leur spécificité. Pourrait-on parler à leur égard d'auto-impudeur – sans risquer le pléonasme, tant leurs démarches se signalent sur le mode de l'excès ?

Dans *Le Pacte autobiographique*, Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme étant « un récit rétrospectif qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité¹. » Auteur, narrateur et personnage convergeraient vers un même référent, qui préexiste à l'œuvre, et qui appartient à la vie, au cours des choses, un « je ».

Mot de la présence s'il en est, le « je » incarne instantanément, de façon quasiment tautologique, la parole dans un corps qui ne peut se dédire, s'effacer, revenir en arrière qu'en se transformant, qu'en n'étant plus le même « je », en devenant « autre ». Le « je » me demande d'adhérer à ma parole, me projette dans la celle-ci. Enveloppe corporelle et support livre se solidarisent dans le « je » autobiographique qui promet un dire-vrai, qui désigne un « c'est moi ».

L'autobiographie permet alors non plus seulement de « raconter sa vie » mais, bien plus, de différencier les corps, les individualiser, et les singulariser, comme le dit Roland Barthes dans *Roland Barthes par Roland Barthes*, après avoir égrainé sous forme de liste

1 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

ce qu'il aime, ce qu'il n'aime pas :

J'aime, je n'aime pas : cela n'a aucune importance pour personne; cela, apparemment, n'a pas de sens. Et pourtant tout cela veut dire : mon corps n'est pas le même que le vôtre. Ainsi, dans cette écume anarchique des goûts et des dégoûts, sorte de hachurage distrait, se dessine peu à peu la figure d'une énigme corporelle, appelant complicité ou irritation. Ici commence l'intimidation du corps, qui oblige l'autre à me supporter libéralement, à rester silencieux et courtois devant des jouissances ou des refus qu'il ne partage pas¹.

Autobiographie, autofiction, confession, aveu : bien des nuances et variations existent au sein du genre autobiographique, théorisées, entre autres, par Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky... Ce dernier a élaboré le néologisme d'autofiction à l'occasion de la parution, en 1977, de son œuvre *Le fils* au dos duquel on pouvait lire, sur la quatrième de couverture, une sorte de manifeste, qui fait passer l'écriture de l'autobiographie à l'autofiction et jusqu'à l'autofriction :

Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fil*s des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir².

Les artistes impudiques jouissent à leur tour de ces « autofrictions onanistes » et font de l'action même de parler un geste impudique : Zouc semble se tenir dans un jazi anténatal du langage ; Fabrice Luchini paraît s'auto-étourdir(e) de ses logorrhées verbeuses ; Angélica Liddell s'auto-masse jusqu'aux organes, en hurlant.

Vibrant d'un rapport particulier au corps et au langage, ces artistes de l'impudeur paraissent des alchimistes, qui s'avouent singuliers, même incarnés dans les traits de la banalité : parler.

La genèse de soi, le je-brouillon

Philippe Lejeune a, lui, forgé le concept de pacte autobiographique, contrat par lequel l'auteur s'engage auprès de ses lecteurs à « raconter sa vie en détail, et rien que sa vie³. » Dans son ouvrage le plus récent, *Autogenèses. Brouillons de soi 2*, il poursuit sa traque des « signes de vie⁴ » et signes de présence de l'auteur, non plus seulement dans l'œuvre mais dans les à-côtés de l'œuvre les avant-textes – les brouillons, les manuscrits, mais aussi les hors-textes, les correspondances, les entretiens... – avec l'ambition de discerner ce que dévoile du « je » autobiographique cette genèse de soi et du livre.

1 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* [1975] (Désormais abrégé : *RB*), Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995.

2 Serge Doubrovsky, *Le fils*, Éditions Galilée, 1977. (4ème de couv.).

3 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*

4 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, T.2, Signes de vie*, Seuil, 2005.

Il note ainsi que cette enquête génétique s'avère la poursuite naturelle de l'œuvre autobiographique, comme si l'œuvre accomplie n'était effectivement qu'un fragment de ce qui aurait pu être dit, comme si l'auteur autobiographique écrivait avec ce lecteur fantasmatique-là, un lecteur du tout-lire :

Le texte publié d'un roman, d'un poème, d'un essai, se suffit à lui-même : la connaissance des avant-textes et de l'histoire de l'œuvre correspond à un type d'intérêt différent, et peut brouiller la jouissance de l'œuvre accomplie. Rien de tel avec l'autobiographie: le dossier génétique répond à la même curiosité que l'œuvre, et offre un terrain de vérification privilégié aux engagements pris avec le pacte autobiographique¹.

C'est peut-être en effet une des impudeurs de ces œuvres du « je » dont il va être question que de divulguer, dans leur sein même, leur genèse, de laisser affleurer, par saillies, l'écriture tremblée, la ferveur du brouillon. Ainsi Fabrice Luchini se compare, dans son autobiographie *Comédie Française, ça a débuté comme ça...* – titre qui promet déjà une genèse – à un « manuscrit envoyé à un éditeur qui ne l'édite pas. » :

J'ai longtemps été, moi-même, comme un manuscrit envoyé à un éditeur qui ne l'édite pas. Roland Barthes disait qu'il avait peur quand il recevait un manuscrit parce que, expliquait-il, qu'est-ce qu'un manuscrit sinon un paquet de désir ? De 1969 avec ma tête de coiffeur non sexué à 1985 où j'étais un acteur au parcours indiscernable, je suis comme un manuscrit envoyé à un éditeur qui ne l'éditerait pas².

Jonathan Capdevielle dit adapter à chaque nouvelle représentation son spectacle *Saga* au public, à l'actualité, à son humeur du soir, le laissant à l'état de genèse perpétuelle. Angélica Liddell dévoile la genèse de ses spectacles depuis l'intérieur, explicitant sur la scène quel en a été l'élément émotionnel déclencheur (une rupture, un lieu, une rencontre avec un orchestre chinois...), et ce-faisant les mythifie sans doute plus encore qu'elle ne les documente. Jonathan Caouette a fait de la genèse l'unité de base de ses docufictions qui jouent précisément avec l'allure de l'éternel brouillon, et qui juxtaposent des débris d'images, des prises ruinées, des bouts de bandes, des chutes de téléphonie, des fragments de correspondances, des décombres d'archives. À contrario, l'esthétique léchée du cinéma de Xavier Dolan trahit sans doute à son tour une autre forme de genèse, celle d'un engagement fougueux, déterminé, presque orgueilleux, comme si ce trop d'apprêt venait raconter en revers sa jeunesse, et la place qu'il doit assumer, de génie précoce, admiré ou violemment déprécié. Les fanfictions, ces récits de seconde main, portent sur elles leur genèse, l'exhibent : celle d'un texte issu d'un autre texte, et qui n'a pour marge de manœuvre que

1 Philippe Lejeune, *Autogenèses. Brouillons de soi 2*, Paris, Le Seuil, 2013.

2 Fabrice Luchini, *Comédie française, ça a débuté comme ça...*, op. cit.

la perversion, menant l'œuvre-mère vers ses impossibles ou ses tabous.

Christine Angot, elle, fait figurer dans ses œuvres non seulement la genèse de ses textes mais aussi les après-textes. Ainsi, *L'Inceste* héberge une longue et ironique retranscription d'un rapport de justice qui dénonce une « atteinte à la vie privée des proches de l'auteur » :

(Je n'ai pas le droit de mettre les vrais noms, l'avocate me l'a interdit, ni les vraies initiales. « Ce manuscrit présente de manière récurrente un problème lié à la divulgation de la vie privée des proches de l'auteur, notamment celle de sa fille Léonore, mineure, de son ex-conjoint, Claude, de son père [qui a entretenu avec elle – voir les longues descriptions en fin d'ouvrage – des rapports incestueux]. [...] injure, page 61, dénigrement, page 61, atteinte à la vie privée, page 67 [...] L'absence de mesure dans le propos, de pondération, constituant même un élément déterminant de l'ouvrage dans la mesure où elle permet au lecteur d'approcher – tant que faire se peut – la folie passionnelle de l'auteur. » Donc voilà'.)

Le 27 mai 2013, Christine Angot et sa maison d'édition sont condamnées, réellement cette fois, à verser la somme de 40000 euros à Elise Bidoit (ancienne compagne du concubin de l'auteure), pour « atteinte à la vie privée », à la suite de la parution du roman *Les Petits* dont Elise Bidoit dit qu'un des personnages lui ressemble trop, ou l'identifie trop. N'écrivant plus seulement sa propre vie, mais dévoilant celle des autres, passant de l'autofiction à l'alterfiction, l'auteure aurait franchi une limite, celle de la pudeur de l'autre, et se voit soumise à la « jurisfiction² » pour reprendre un terme employé par Valérie Varnérot.

La pâtisserie, le personnage, le pédophile

Dans une chronique, *Le Gâteau censuré*, l'auteure revient, à l'occasion d'un fait divers, sur la distinction essentielle entre fiction et réalité, rapprochant ses personnages des pâtisseries en chocolat retirées d'une boutique car jugées racistes :

Un pâtissier de Grasse avait fait des gâteaux représentant des personnages, baptisés dieu et déesse, et recouverts de chocolat noir, l'un avait un sexe en érection, et l'autre deux seins bien ronds, il a dû les retirer de sa vitrine. [...] J'ai moi-même été condamnée pour atteinte à la vie privée pour avoir créé un personnage. D'après la personne qui m'avait assignée, elle se trouvait dans mon livre, et en plus déformée. En ces temps troublés, certaines distinctions sont difficiles à opérer. Les gâteaux ne sont pas des personnages réels. Ce sont des gâteaux. La personne qui mange le gâteau n'est pas transformée en cannibale. Celle qui le vend n'est pas transformée en trafiquant d'esclave. Même si le gâteau est nappé de chocolat noir. Un pâtissier a le droit de confectionner des gâteaux à figure humaine, de ne pas en rester à l'éclair, à la religieuse et au baba. [...] L'un a un sexe en érection, mais ce n'est pas une véritable érection. À l'intérieur, c'est sucré, à l'extérieur aussi. Si vous le sucez, il n'y aura pas le petit

1 Christine Angot, *L'inceste*, Paris, Stock, 1999. (p. 38).

2 Valérie Varnérot, « La "jurisfiction", substitut au discours doctrinal ? », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques* 2/2012 (Volume 69), p. 51-82., disponible sur : <www.cairn.info/revue-interdisciplinaire-d-etudes-juridiques-2012-2-page-51.htm>, consulté le 15 août 2016.

goût amer de la goutte de sperme. Ça reste un gâteau. Même s'il a une bouche rose en sucre. [...] Les choses sont simples. Il y a d'un côté le réel, de l'autre la fiction. La fiction s'intéresse au réel. Mais elle n'est pas réelle. [...] Les personnages de roman sont de la même nature, fictive, que les gâteaux de ce pâtissier. Ils en sont plus proches en tout cas que de celui qui se croit à l'intérieur des mots qui créent un type humain et le dessinent. [...] Le racisme ne se passe ni dans une casserole ni dans *Voyage au bout de la nuit*. Laissez respirer les livres, et les gâteaux. Déjà qu'on étouffe. Qu'est-ce qui se passe en ce moment avec la nourriture ? Avec la bouche ? Le directeur de l'école de Villefontaine a profité d'un atelier du goût pour présenter à l'aveugle son sexe à goûter à ses élèves. Sucré salé, amer acide, une petite goutte de lait, une petite goutte de sperme¹.



Choissant de clore son article sur l'affaire de Villefontaine (un directeur soupçonné d'avoir imposé des fellations à ses élèves lors « d'ateliers du goût »), l'auteure de *L'Inceste* nous met en garde : si la pudeur et sa transgression, l'impudeur, sont politiques, et s'il s'avère aussi crucial de distinguer, en dernier recours, le « vrai » du « faux », le personnage de la personne, le racisme de la pâtisserie, c'est avant tout parce que discerner l'impudeur artistique de l'attentat à la pudeur réel permet d'éviter le pire. L'impudeur, dans l'œuvre, n'abolit pas la représentation, au contraire, elle en a besoin, c'est son cadre et son mode d'existence, sa protection. C'est ce que rappelle avec véhémence la narratrice éponyme de *Sujet Angot* – mais le châtement qu'elle prévoit pour Carole relève bien, lui, d'une fiction, et semble déjouer de l'intérieur le manifeste qu'elle prétend délivrer –. Si le mur tient, c'est d'être fragile :

Écoute-moi bien Carole, fiction – réalité, au milieu un mur. D'accord ? Alors de tout mélanger, arrête. Sinon c'est Moïse qui va te frapper sur la tête avec sa baguette. [...] Première phrase, tu commences déjà : « Longtemps, Christine Angot a publié des livres où elle parlait d'elle, des livres comme des "sanglots". » Tu me connais ? On se connaît ? Qui t'a dit que je parlais de moi ? On ne se connaît pas. Tu n'as pas entendu parler, dans tes études, de la différence auteur – narrateur, ça ne te dit rien² ?

1 Christine Angot, « Le Gâteau censuré », *Libération*, disponible sur: <http://www.liberation.fr/chroniques/2015/04/03/le-gateau-censure_1234644>, consulté le 15 août 2016.

2 Christine Angot, *Sujet Angot*, Paris, Fayard, 1998.

L'impulsion autobiographique

La pluralité des noms qui viennent qualifier ces démarches autobiographiques (autofiction, autofriction, autobiopornographie pour Guillaume Dustan...) trahit bien un genre labile, extensif. Mon hypothèse sera ici de les condenser sous la seule impulsion autobiographique. Placer « l'acte autobiographique » en amont même du thème, du contenu : est autobiographique ce besoin que quelqu'un a, d'écrire, de s'écrire. Enraciner l'autobiographie à la vocation même.

Cette lecture de l'œuvre comme faisant suite à un besoin irrépressible de figurer, d'exister, pourra sembler régresser par rapport à la théorie littéraire qui a consacré la mort de l'auteur – et je pourrais alors risquer de me retrouver dans la même position que la Carole de *Sujet Angot*, menacée à mon tour par la baguette de Moïse... Le mode d'être de l'auteur serait l'absence. L'écriture n'aurait que faire de l'expression ou d'un quelconque vouloir-dire. En outre, est-il vraiment utile de faire revenir cet auteur mort ? N'est-il pas déjà bien trop ressuscité, et trop envahissant, au sein de l'époque contemporaine qui pourrait sembler consacrer le règne de l'autofiction et de la mise en scène de l'écrivain au sein du livre – comme en témoigne le récent prix Renaudot *D'après une histoire vraie* de Delphine de Vigan ?

Mais, précisément, le « je » que cette thèse cherche à traquer (ou à faire advenir) n'est pas tant celui de l'autobiographie que celui, que je nomme le « je » impudique, de l'énonciation : quelqu'un parle.

Comment une pensée sur l'impudeur comme origine, moyen, outil, et vecteur de création, peut-elle s'avérer paradoxalement intéressante pour libérer ces œuvres du seul carcan, souvent déprécié, de l'autobiographie ? Que nous dit du geste de l'écriture cette vocation impudique ? Enfin, que peut apporter à la lecture de ces œuvres le rapprochement avec le jeu et la présence propres à l'art de la scène – un corps, une parole, un espace, des spectateurs ?

Si l'on pense à des auteurs comme Christine Angot, Guillaume Dustan, n'est-il pas judicieux, et même nécessaire, pour les lire et en saisir la singularité, de leur redonner droit d'existence au sein même de l'œuvre ? Sans céder à la tentation psychologisante, ni abolir le « mur » cher à Angot, n'est-il pas nécessaire de les lire, aussi, pour ce qu'ils sont : des auteurs impudiques, qui ont fait de l'impudeur une manière de créer ?

L'impudeur à l'œuvre dans ces écrits doit sans doute être mesurée à l'aune de l'im-

portance et de la place que leurs auteurs accordent à l'écriture. Quelque chose excède, il s'agit de voir quoi. L'écriture impudique vient restaurer, compenser ou rentabiliser une forme de haine ou de honte de soi. En témoignent la dernière phrase de Angot dans *L'Inceste* « c'est terrible d'être un chien » et celle de Guillaume Dustan à la fin du premier tome de sa « pornobiographie » *Dans ma chambre* : « Alors je me dégoûterai tellement que ce sera enfin le moment de me tuer. »

L'énonciation : tricher avec son je

C'est cette parole en « je » dont l'auteure contemporaine Camille Laurens pense qu'elle lui a été confisquée. En 2007, Camille Laurens porte plainte contre Marie Darrieussecq, l'accusant de « plagiat psychique » suite à la parution de son roman *Tom est mort*, dont elle dit qu'il copie son récit autobiographique *Philippe* dans lequel elle relate la mort de son fils âgé de deux jours. Camille Laurens gagne la bataille judiciaire. Au cours du colloque littéraire de Cerisy, *Autofiction(s)*, l'auteure revient sur ce qu'elle dénonce comme étant un « plagiat psychique », un plagiat de « je », un plagiat de présence pourrait-on dire :

Je souffre », « je suis malheureuse », « la mort d'un enfant c'est incommensurable » est-il dit à longueur de pages [dans *Tom est mort*]. Mais qui dit ça ? Qui dit ça ? J'arrête ma lecture et je demande : qui dit ça ?

Qui dit ça ? Cela signifie avant tout : D'où vient cette parole ? Qui parle ? D'où ça parle, comme on disait il y a quelques décennies. Une telle interrogation est liée au sentiment que la vie, fût-elle écrite, est issue d'un corps, et l'on me persuadera difficilement que ce qu'on écrit n'a aucun rapport avec le corps qui l'écrit. C'est particulièrement vrai lorsque l'écrit concerne des événements du corps tels que la jouissance, l'accouchement, la maladie, la souffrance, ou la torture physique, l'agonie, la mort. On pourrait considérer qu'il y a deux positions d'écriture telles que les définit le psychanalyste Paul Mathis dans *Le Corps et l'écrit* :

-Soit on écrit depuis, on interroge la source, l'origine

-Soit on écrit sur, en restant à distance.

[...] Écrire, vivre : inséparables. Et c'est la première chose qui m'a fait violence à la lecture de *Tom est mort* : Marie Darrieussecq écrit sur le deuil, et non depuis, tout en orientant le lecteur vers un faux pacte, le Je, pronom de la présence, impliquant un ici et maintenant, une incarnation.

[...] Quel sens y a-t-il, pour un écrivain, à raconter comme s'il l'avait vécu, de façon monolithique et obsessionnelle, le deuil après la mort d'un enfant ? Marie Darrieussecq répond à cette question en invoquant le droit à l'imaginaire, au fantasme. Perdre un enfant, dit-elle, est un fantasme universel. Soit. Mais alors ce qui pourrait (devrait) s'incarner dans et à travers la langue, c'est ce fantasme justement.¹

Le reproche adressé par Camille Laurens à Marie Darrieussecq ne porte pas sur le mensonge, mais concerne en fait un emploi biaisé du « je », un usage usurpé, imposteur de la première personne qui contamine le reste de la parole, la condamne à la fausseté, comme si ce « je » là, employé à mauvais escient, ne résonnait pas, était incapable de retentir sur le discours émotionnel, comme si cette expression de « soi » ne fonctionnait pas, sonnait

1 Camille Laurens, « Qui dit ça ? », *Autofiction(s)*, *Colloque de Cerisy*, sous la direction de Claude Burgelin, 2008.

faux. Ce n'est pas le faux qui irrite Camille Laurens, mais le fait que ce faux s'incarne dans un « je ». C'est la conjonction du « je » et du corps, des « événements du corps » qui suscite l'interrogation : « qui dit ça ? »

C'est bien pour s'adresser à l'écrivain, plutôt qu'à la « menteuse » ou à la « voleuse » que Camille Laurens réagit sur l'emploi du « je ». En faisant endosser à ce « je » un deuil qu'il n'a pas vécu, Marie Darrieussecq ne s'est pas comportée en auteure, puisque ce « je » là est impossible, dans son énonciation même, sonne-faux, écrit-faux. L'impression d'un manque de justesse concerne en fait, non pas tant le mensonge, que l'incarnation, comme on pourrait dire d'un acteur qu'il joue faux.

Camille Laurens conseille alors à l'auteure de modifier le « je » dont il est question dans le texte : non plus le « je » maternel endeuillé mais le « je » de l'écrivain, et celui du fantasme partagé et commun de la perte d'un enfant. Un « je » peut-être jaloux du drame des autres, envieux de ce qui a fait écrire, un « je » terrifié en même temps, peut-être, qu'irrésistiblement attiré par cet événement décisif que représente la mort d'un enfant.

Conseillant à Marie Darrieussecq de réincarner son « je » dans le fantasme de la perte plutôt qu'immédiatement dans la perte, dans le « depuis » plutôt que dans le « sur », Camille Laurens recommande à l'auteure l'emploi d'un « je » complexe, et d'un dispositif d'écriture : écrire non plus le deuil, mais ce que provoque dans l'écriture et pour l'écrivain le fantasme, voire la jalousie, de ce deuil. Assumant alors de parler pour et depuis un fantasme, ce « je » préconisé par Camille Laurens devrait englober et trahir la situation d'énonciation qui préside à l'œuvre : celle d'une auteure qui attend et peut-être espère le pire, pour pouvoir écrire – quand l'écriture sert apparemment à éradiquer une peur, mais que la catharsis qu'elle cherche à effectuer concerne en fait moins la peur de la mort qu'une autre peur, celle de la démission de l'écriture.

L'impudeur, qui consisterait à se mettre en scène dans le livre et à y avouer sa genèse – n'écrivant plus un deuil mais un fantasme de deuil – et à s'auto-présenter comme l'écrivain-mère plutôt que comme la fausse mère endeuillée, peut alors s'avérer une forme de tact : je ne sais pas ce que c'est, faire le deuil d'un enfant, je le redoute et l'ignore, et c'est de cette ignorance même dont je fais œuvre.

Le « je-dispositif », mis en abîme, que recommande Camille Laurens se dévoilerait d'autant plus qu'il pleure une perte qui n'est pas encore survenue, qu'il s'épanche pour une pulsion de mort plutôt qu'il ne décrit et explicite la mort même.

Je dis je

« Qui dit ça », « qui dit je ? » interroge l'auteure Camille Laurens, et l'on entend bien que ce pronom personnel engage un pacte de sincérité puissant, quand le dire semble impliquer, déjà, un vivre, quelqu'un. Le « je », pronom personnel du témoignage – le témoin est d'abord celui qui se positionne par rapport à une situation : j'ai vécu, j'ai vu, le « je » prête serment – induit une écoute et une réception qui sont de l'ordre de la confiance.

C'est bien cette fonction de distinction de la personne au sein du langage, que fait advenir le « je » grammatical, que repère Emile Benveniste lorsqu'il parle du pronom personnel « je » comme d'un « point d'appui pour la mise à jour de la subjectivité dans le langage » :

La « subjectivité » dont nous traitons ici est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet ». Elle se définit, non par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même (...) mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble et qui assure la permanence de la conscience.

Le « je » a fonction ontologique/hontologique¹, il précède, en même temps qu'il les traverse, les événements langagiers qu'il prend sous sa responsabilité. Présidant nos faits langagiers, l'expression de nos sentiments, le « je » est le lieu où je viens me loger dans mon discours. C'est à ce « je » que s'en prend Brecht lorsqu'il attend des acteurs qu'ils « renoncent à la métamorphose intégrale² ». La transposition à la troisième personne, comme effet de distanciation, devrait abolir l'identification instinctive générée par le « je ».

Le « je » attribue d'emblée le discours à son locuteur et efface, au moins provisoirement, l'écart inhérent au langage entre le signe et son référent. Le « je » rétablit un « effet de présence » et accrédite le mythe d'une continuité entre ce que je dis et ce dont je parle, ce que je dis et ce que je suis. Car le « je » n'est pas un signe égal aux autres, il est ce signe singulier dont on peut vérifier instantanément l'efficacité. Le « je » colle à la peau, il semble abolir la séparation inaugurale qui donne lieu au langage, le manque et l'impuissance. Le « je » se rêve phénoménal, se pense performatif.

Le « je » impudique qui m'occupe ici est un « je » puissant qui donne au locuteur non seulement la capacité de se dire, de s'exprimer mais en plus celle de se montrer à l'autre, de s'auto-désigner, de s'auto-instituer voire s'auto-engendrer. Un « je » invasif, lyrique, emphatique qui utilise, rentabilise, exacerbe et peut-être pervertit les fonctions expressive et phatique du langage. Un « je » expulsif qui s'ouvre, se livre, s'exhibe, un « je »

1 David Bernard, *Lacan et la honte, De la honte à l'hontologie*, In Progress Ed. du champ lacanien, 2011.

2 Bertold Brecht, *Écrits sur le théâtre, Nouvelle technique d'art dramatique*, L'Arche, 1979.

dés-organ-isé qui avance entrailles à vif.

Dans la littérature, ce « je » impudique s'est déjà forgé des espaces, siégeant en maitre-chez-lui dans le genre de l'autobiographie et de l'autofiction, mais aussi dans le genre poétique, quand la poésie prend pour origine le malaise d'un « je » qui ne trouve pas sa place dans le monde et au milieu des autres, et qui ne cesse de dévoiler une liaison impossible, un perpétuel écart.

Un « je » honteux, monstrueux, vertueux

C'est cette solitude essentielle, et revendiquée, assumée, qui ouvre *Les Confessions* de Rousseau et qui vient dessiner un pacte autobiographique monstrueux.

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme, ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon cœur, et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaud pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus¹.

Je prends pour objet de réflexion ma tendresse en face de cette affirmation de soi, qui n'a rien à envier à certains des plus grands égotrips des rappeurs ! L'auteur construit sa figure en se démarquant du « reste », de « tous ». Le « je » ainsi élaboré est un « je » solitaire, inédit qui tire sa force du fait qu'il devance et prend à son compte les critiques qu'on pourrait lui adresser: à quoi bon écrire, sans vocation universelle, à quoi bon parler si ce n'est pas parler pour tous ?

Tendresse en face de ce « je » qui devient un personnage, à force de se trop-caractériser, non sans un brin de puérité ou de bouderie. Ma lecture est bien entendu volontairement orientée, mais c'est ce déclenchement émotionnel – ici, la tendresse – qui me semble caractéristique d'un emploi impudique de la première personne. Comme si ce « je » impudique constituait une sorte de première personne de la première personne, une intimité au sein même de l'intime. Lecture orientée également par ce que je sais de l'auteur : l'écrivain farouche, sauvage, promeneur solitaire est bien le même qui propose un traité d'éducation et de socialisation. C'est ce « je » contradictoire, qui se trop-dit que je nommerai au cours de ce travail « impudique ». Un « je » presque paranoïaque qui, sous l'effet d'une menace

1 Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, [1782], Folio, Folio Classiques, 2009.

imaginaire, insupportable mais sans doute nécessaire pour créer, en vient à se sur-signifier, superposant jusqu'à la saturation les effets de personne et d'unicité. Un « je » qui, par peur panique de l'invisibilité ou de l'indifférence, du mauvais œil (au sens littéral) en vient à se trop-montrer, se caricaturer. Un « je » qui mise sur le « trop » pour qu'il y ait en fait « au moins » ça qui passe, au moins ça qui soit lu, entendu, au moins ça de moi.

On voit bien alors que ce « je » là revient à former une grammaire existentielle : ce « je » illimité, invasif, hémorragique, cherche en fait ses limites et ses contours, un « je » marginal qui précisément s'étend, se répand en espérant, attendant, qu'on l'arrête : ici, ce n'est plus toi, plus ton espace. Un « je » qui fait spectacle de tout, même de sa honte.

C'est la limite de la honte, le sentiment de la honte, qui rend spectaculaire, en tout cas intéressant, le franchissement et le dépassement de la pudeur. Entre pudeur et honte s'élaborerait le « je », comme l'explique Monique Selz :

Ces deux affects [la pudeur et la honte] sont comme deux bornes dont l'écart vient faire place au sujet. Ces deux sentiments, qui, plus que des affects sont des mouvements psychiques à l'origine de la constitution même de l'être psychique, délimitent les conditions d'émergence d'une vie subjective, vécue en première personne par l'individu. Toutes deux impliquent des comportements, des fonctions qui relèvent de et construisent la relation à l'autre, c'est-à-dire au monde extérieur.¹

Là où le corps colle, se comporte comme un comble du pléonasme, l'écriture, au contraire, crée un appel d'air, une marge, du jeu. Mêlant vrais et faux référents, les écrivains du « je » font plus que se forger un double, un alter-ego, ils mettent en place les conditions pour se donner à voir, puisque notre propre corps nous est bien souvent aveugle. Loin d'être un « je » univoque, celui-ci s'avère paradoxal, contradictoire, vide et plein, détestable et aimable, solitaire et pourtant arrimé à une perpétuelle sollicitation.

Dire « je » comme on choisit un prénom, pour habiter, résider, comme on cherche un refuge, un lieu vivable. Dire « je », comme la peau fait un tour autour du corps et applique une limite en même temps qu'elle se projette vers le dehors, se livre au regard, se fait surface d'échange entre l'intime et l'extime. Dire « je », écrire « je » comme si c'était un vrai mot, pas simplement un mot pratique, mais avec la conscience qu'on aurait pu en choisir un autre.

Dans son article *Les Objets de la honte*, David Bernard reprend la pensée sartrienne de la honte et évoque un « je » honteux retroussé : dans l'expérience de la honte, « le sujet est retourné, comme un gant » : « à l'instant de sa honte, le sujet baissera les yeux devant sa condition d'être parlant, là où s'entrechoquent son "Manque-à-être" et son être

1 Monique Selz, *Clinique de la honte. Honte et pudeur : les deux bornes de l'intime*, *Le Coq-héron* 1/2006 (no 184), p. 48-56, texte disponible sur : <www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2006-1-page-48.htm>, consulté le 15 août 2016.

"En-Trop"¹. »

Si la honte, comme structure de désintégration du moi-en-moi, paraît mettre le sujet à nu, quelle vérité dévoile-t-elle? Et comment l'artiste impudique s'empare-t-il de cette destitution subjective pour en donner spectacle ?

À quel retournement se livre l'artiste impudique, quand il revient, avec l'écriture cette fois, sur le lieu même où il a déjà perdu, une fois ?

1 David Bernard, « Les Objets de la honte », *Cliniques méditerranéennes* 1/2007 (n° 75), p. 215-226, disponible sur : <www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2007-1-page-215.htm>, consulté le 15 août 2016.

Christine Angot : écrire dit-elle

J'aimerais poursuivre cette réflexion sur l'impudeur en prenant appui sur l'auteure Christine Angot, dont le roman *L'Inceste* avait fait scandale en même temps qu'il l'avait portée à la notoriété, en 1999.



Du témoignage à l'écriture : la performance

L'impudeur de Angot survient paradoxalement de l'emploi qu'elle fait d'un « je » qui évite la posture du témoignage (dont elle dit qu'il équivaut à une « soumission à la question¹ »), et de cette radicale séparation qu'elle tisse et élabore, entre vie et littérature. C'est bien de la construction d'un « je » mis en abîme, sans cesse auto-référentiel que survient l'impression d'impudeur. La gestion que négocie Christine Angot avec le matériau autobiographique dérange en cela qu'elle se montre dans ses œuvres en tant qu'auteure, et assumant ce que le geste d'écrire contient à la fois de solitaire, de monacal, de radical.

F.F. -Dans l'article « Acte biographique » paru dans le volume collectif *Je & Moi*, vous parlez de la

1 Jean Birnbaum, « Christine Angot: "Il n'y a pas de vérité hors de la littérature" », *Le Monde*, disponible sur: <http://www.lemonde.fr/festival/article/2015/08/26/christine-angot-il-n-y-a-pas-de-verite-hors-de-la-litterature_4737433_4415198.html>, consulté le 15 août 2016.

«passion» de dire ce qu'on voit, d'un contrat « qui régit votre droit à vivre », de respecter la littérature et sa façon de traiter le réel. Et dans le moment où l'écrivain n'arrive pas à écrire, vous parlez d'un rien qui engloutit, d'un trou, un black out.

C.A.-Voyez, moi, j'ai dit acte biographique. Il y a là un élément de réponse. L'écriture c'est ça, C'est un « acte biographique ». C'est même le seul. Quand vous écrivez, il n'y a plus qu'un seul acte dans votre vie, celui-là. Là, c'est vrai, je suis d'accord. Ce qu'il faut voir, c'est le moment à partir duquel la question de l'écriture, chez quelqu'un, est liée à la sensation qu'il a d'avoir ou non le droit de vivre¹.

Ce passage du terme « autobiographique » à « acte biographique » s'avère sans doute un point névralgique. C'est bien en fait parce que l'écriture relève d'une ascèse, et concerne le droit à l'existence même, que se montrer comme auteure provoque la gêne. Écrire pour soi, ou « écrire-dit-elle » pour singer un titre durassien, c'est faire devant les autres un acte qui ne nécessite pas leur présence, qui ne les a jamais impliqués. Si les lecteurs ne sont pas conviés, c'est bien parce que le livre n'a pas chez Angot vocation hospitalière, le livre n'est pas agent de liaison, le livre érige un mur, une séparation. Il y a quelque chose de l'ordre d'une indifférence, et c'est peut-être cette étanchéité qui provoque l'impudeur. Les livres ne peuvent pas être des lieux, afin de ne surtout pas risquer d'être des non-lieux, et s'il n'y a pas de pacte, c'est pour ne rien avoir à faire avec la justice. Réside ici une divergence avec la position de Philippe Lejeune autour du pacte autobiographique : « Pour qu'il y ait une autobiographie, il faut que l'auteur passe avec ses lecteurs un pacte, un contrat, qu'il leur raconte sa vie en détail, et rien que sa vie². » écrit-il dans *Le Pacte autobiographique*. Christine Angot préfère, elle, parler d'un contrat passé de soi à soi, avec la rigueur aveugle des résolutions définitives : « J'écris MOI, ça ne veut pas dire que je raconte moi. »

On reconnaît ici quelque chose propre au trouble que peut générer la forme de la performance, dans le cadre du théâtre, quand du frottement entre deux temps, deux situations de temps, résultent un doute, et finalement un plaisir. Autobiographie, adresse directe au lecteur, méta-discours... Angot parle ainsi de la parole comme d'un acte, et l'oppose au témoignage.

Je ne veux plus jamais entendre dire que ce n'est pas important la vie des écrivains, c'est plus important en tout cas que les livres. C'est la vie des écrivains qui compte. Savoir ce que c'est. On entend le mensonge et on entend la vérité, on entend le dedans et on entend le dehors, on est en soi et on est hors de soi, oui hors de soi, oui parfois hors de moi, en moi et hors de moi, pas folle, en moi et hors de moi, les deux, je prends la langue à l'intérieur et je la projette, dehors, la parole est un acte pour nous. C'est un acte quand on parle. Quand on parle c'est un acte. Et donc ça fait des choses, ça produit des effets, ça agit. C'est un acte, ce n'est pas un jeu. Ce n'est pas un jeu, un ensemble de règles de toutes sortes. Ce n'est pas une merde de témoignage comme on dit. C'est un acte. C'est vraiment un acte³.

- 1 Christine Angot, « Est-ce-que je peux vous chanter une chanson? », entretien avec Francesca Forcolin, disponible sur : <<http://www.christineangot.com/sites/default/files/Interview.pdf>>, consulté le 15 aout 2016.
- 2 Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit.
- 3 Christine Angot, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000.

Pourtant, lorsqu'elle semble, au sein de *Léonore, toujours*, fournir un mode d'emploi au lecteur, elle joue en fait le jeu du lecteur qui est celui, encore, de la fiction, de la malice : « Le premier qui me dit "alors ce baiser place Garibaldi ?", je le tue » menace-t-elle. Mais l'on sait bien qu'il n'y aura pas de corps à cacher dans le livre, pas de crime à avouer en une phrase, qu'on recouvrerait de mille autres, pour ne pas que celle-ci dépasse, se voie.

Évidemment tout est vrai. Intime. J'ai décidé de publier mais ça reste vrai. Quand dans ces pages je confie un baiser comme place Garibaldi ou, radicalement différent, mes problèmes pour disons... expulser, Auchwitz l'accouchement, mon vagin avec le nerf dans la couture et le sexe de Léonore, c'est comme dans l'amour quand on parle avec des mots vaches et les caresses de seins ou d'autres. Hors du lit, comme hors du livre. Fermé on n'en parle plus. Entre vous et moi c'est fait pour être lu. Le premier qui me dit « alors ce baiser place Garibaldi ? », je le tue¹.

L'analogie, d'abord sonore, entre le lit et le livre ne doit sans doute pas en faire oublier une autre, tout aussi importante, entre le livre et la scène, l'auteur et l'acteur. Christine Angot a écrit plusieurs textes pour la scène, elle lit régulièrement à haute voix ses œuvres et celles d'autres auteurs (*Lettre au père* de Kafka, *Écrire* de Marguerite Duras) et s'avère une spectatrice régulière du théâtre contemporain. Au cours d'un entretien accordé à Laure Adler, c'est par le moyen d'une comparaison avec l'acteur en scène que Christine Angot explique ce qui semble être au cœur de sa démarche d'auteure :

Un livre, y'a quelque chose de très particulier qu'il faut réussir, très particulier. Ce n'est pas tellement de s'entendre soi, ce qu'on a à dire, puisqu'on a rien à dire ; c'est plutôt réaliser les conditions de l'écoute. C'est ça qui est très très très important. Et réaliser les conditions de l'écoute, c'est : un acteur arrive en scène, la première chose qu'il va essayer de faire, c'est qu'on puisse l'entendre. Ce qu'il va dire, le texte qu'il a en lui : déjà, voir si on peut l'entendre, si ça peut être entendu, s'il est tout seul ou si y'a des gens qui sont là, et qui sont d'accord pour l'aider à parler. Personne ne parle tout seul. Un écrivain n'est pas fou, un artiste n'est pas fou. C'est bien pour ça qu'ils ont besoin d'être publiés, et qu'il y ait des gens qui entendent et qui aident à faire que les choses puissent exister. Un acteur fait ça, un écrivain fait exactement la même chose. Le lecteur, même imaginaire, il est là. Trouver quelqu'un qui va faire que ça va être facile, de parler, trouver quelqu'un à qui vous pouvez parler. C'est ça le travail d'un écrivain, c'est de trouver des lecteurs à qui il va pouvoir parler².

On comprend bien alors que le livre, comme le plateau, doit situer un corps et un espace, créer un certain climat d'écoute en accord avec ce qui cherche à se dire, ou à être entendu. Au cours du même entretien, Christine Angot fait paradoxalement de l'écriture un outil de protection du lieu intime, de l'intime. L'écriture permet « de ne pas dire ». Ni confession, ni conversation, le roman tient plus de la présentation et de l'incarnation.

1 Christine Angot, *Léonore, toujours*, Paris, Gallimard, coll. L'Arpenteur, 1993.

2 Christine Angot, *Conversation avec Laure Adler*, capsule vidéo hébergée sur le site de Christine Angot, [en ligne], disponible sur: <<http://www.christineangot.com/rendez-vous/sc%C3%A8nes/christine-angot-conversation-avec-laure-adler-vid%C3%A9o>>, consulté le 15 août 2016.

-L'écriture vous a fait comprendre ce qui vous est arrivé ?

-Non, non, ça c'est la psychanalyse qui m'a fait comprendre. Non, l'écriture, c'est... L'écriture permet de ne pas dire les choses. Et c'est ça qu'on veut, parce que la chose la plus importante bien entendu, c'est l'intime. Pas par pudeur, mais parce que c'est comme ça : il y a des choses qui ne sont pas partageables, il y a des choses qui ne sont pas échangeables, il y a des choses qui ne sont pas sujets de conversations. C'est ainsi, et c'est très bien comme ça. Et, donc, l'écriture permet que ce qui n'est pas partageable, ce qui n'est pas échangeable, ce qui n'est pas sujet de conversation, soit su. Sans être dit. C'est la question de savoir, c'est pas la question de dire¹.

Entre biographie et médias, de l'interview à l'écriture

L'écrivain impudique suscite le scandale, la fascination, l'indignation, l'agacement, la lassitude :

C'est le drame actuel de nombreux écrivains français: persuadés que leur vie est passionnante, ils se sentent obligés de la consigner et d'en faire profiter les multitudes. Christine Angot prend ses lecteurs pour autant de psychanalystes. Mais les psys sont payés pour écouter les attermolements intimes de leurs patients alors que nous déboursions 18€ pour subir ceux de «l'écrivaine»².

Cette glose médiatique est ravalée par l'auteure, qui la réintègre dans ses livres. De sa présence lors d'interview, on retient son obstination tenace, son indignation patiente, sa façon de s'expliquer, de ne pas laisser dire, sa voix agacée, douce et hautaine simultanément, sa silhouette, sa véhémence, son visage encadré de son éternelle coupe courte. Jean-François Louette et Roger-Yves Roche rappellent cette prééminence contemporaine du visage, de la face, de la figure de l'auteur, sur le texte même :

Qui n'est sensible, aujourd'hui, à la très forte présence médiatique du visage de l'écrivain ? Dans le champ littéraire, les « dont-on-parle » (selon le mot de Thibaudet en 1928) sont devenus des « visages-qu'on-voit ». Lecteur éventuel, je connais les visages de Nina Bouraoui, de Frédéric Beigbeder, de Christine Angot, d'Éliette Abécassis, etc., avant même d'avoir vu leurs livres en librairie. Un auteur serait-il désormais son visage plus que son texte ? Pour nouvelle garantie, il aurait moins sa pile de mots que sa face, son aptitude à faire face³.

L'être médiatique de Christine Angot hérisse certains téléspectateurs et lecteurs. Une vidéo Youtube postée par « Shoah Buziness » est ainsi intitulée « Front National-racisme : Christine Angot fait une crise d'hystérie⁴ ». Les commentaires postés à la suite de

1 *Idem*.

2 Nicolas Ungemuth, « Christine Angot, la bulle médiatique et le néant », *Le Figaro*, 09/09/2015, disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/vox/culture/2015/09/07/31006-20150907ARTFIG00234-christine-angot-la-bulle-mediatique-et-le-neant.php>>, consulté le 15 août 2016.

3 Jean-François Louette, Roger-Yves Roche, « Portraits de l'écrivain contemporain », *Les cahiers de médiologie* 1/2003 (N° 15), p. 59-66, disponible sur : <www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2003-1-page-59.htm>, consulté le 15 août 2016.

4 *Front National - racisme : Christine Angot fait une crise d'hystérie*, capsule vidéo hébergée sur la plateforme Youtube, [en ligne], disponible sur : <<https://www.Youtube.com/watch?v=xecOrmvOPTQ>>.

la vidéo se moquent de l'auteure en la taxant de folle : « On voit bien qu'être de gauche relève bien de la psychiatrie aujourd'hui... », « Elle est un peu tarée, c'est gênant à ce niveau », « elle est complètement ravagée du ciboulot, la nana. elle fait peur », « Je revois ce truc, je ne vois qu'une seule guenon, c'est angot [...] On dirait qu'elle libère ses fantasmes ». Parfois les commentaires virent au machisme sommaire : « j'adore voir une brochette de salopes, une bonne bande de putes! cool qu'elles se reconnaissent entres elles! », « elle a pas de ménage a faire chez elle? », « Je m'oppose à ce qu'on associe Taubira à une banane, mais je ne suis pas d'accord non plus pour que la foldingue Angot en profite pour se branler avec ». Un commentateur suggère que « Mme Angot [aurait] besoin d'une bonne partie de jambes en l'air avec un bon coup de bite, c'est vraiment une mal baisée ». On reconnaît bien là le sexisme ordinaire qui discrédite toute prise de parole féminine dans l'espace public, d'autant plus lorsque cette parole s'avère politique, combative, polémique.

En dehors même du discours porté par Christine Angot dans cette vidéo, tournée dans le cadre d'une dénonciation par SOS racisme des insultes et injures à caractère raciste dont Christine Taubira avait été la cible courant 2013, ce qui agace les commentateurs, c'est bien cette force d'engagement qui anime sa parole. Effectivement, si l'on reprend les armes de ses détracteurs, Christine Angot peut paraître « au bord de l'hystérie » : elle s'empourpre, l'émotion se laisse entendre dans sa voix, elle est vindicative, elle appuie sur certains mots avec vigueur, son œil est vif, elle laisse peser des silences pleins de rage... Elle réagit furieusement à l'insulte raciste en démontant et démontrant la logique sexiste qui la sous-tend : en plus d'être une évocation d'un reste inconscient versé dans le langage du colonialisme et de l'esclavagisme, « la banane c'est aussi la façon de caricaturer le sexe masculin. Et donc, moi, quand j'entends qu'on dit à une femme qu'il faut qu'elle mange sa banane, je ne peux pas ne pas entendre aussi ça ». Christine Angot s'empare d'un espace de parole publique et y entre avec ses armes à elle, qui sont aussi une manière de se désarmer, et de mener la partie adverse à ses limites : oui, la colère est une forme de réflexion, dès lors qu'elle s'incarne et s'érige contre l'injustice, oui, la parole a à charge de redonner du plein, là où l'insulte vide, équeute, réduit, synthétise pour tuer.

S'il me paraît important d'évoquer la façon dont Christine Angot occupe les médias, c'est parce qu'il me semble qu'un même impératif soutient l'œuvre : il s'agit d'écrire pour résister à l'anéantissement. Se protéger, au sein même de l'exposition de soi en tant qu'auteure connue, attendue, reconnue, encensée ou méprisée. Cette part publique de l'activité d'écriture figure dans les livres. Dans *Interview* elle met en scène une auteure et une

consulté le 15 août 2016.

journaliste avide de dépasser l'œuvre vers le croustillant biographique qu'il y aurait derrière.

S'il est un dispositif qui fait alterner, dans un champ-contre champ du discours, le « je » et le « tu », c'est bien l'interview. On pourrait penser de cette situation d'énonciation artificielle, qui fait suivre à une question une réponse, et dans laquelle les rôles sont répartis et définis par avance, entre un qui doit parler, et un autre qui doit faire parler, qu'elle est le lieu par excellence de l'impudeur légitimée, consacrée. Comment amène-t-on l'autre à se livrer, à se dire, et qu'est-ce-qu'une bonne interview, qui semble dissimuler à l'auditeur ou au téléspectateur ce pacte biaisé à l'origine du dialogue, qui en surexpose une des parties, et dont l'autre semble n'être là que pour relancer, réactiver le débit de parole ? L'interview comme mode de prise de parole semble donner une forme, une organisation, à l'impudeur : on devrait pouvoir, en coupant au montage les questions, reproduire le monologue qui serait au sein de l'interview la parole véritable, celle qui compte et qu'il s'agirait de recueillir, dans son suc le plus sincère.

Dialogue qui fait de la maïeutique sa forme et même quasiment son objet ou son projet, l'entretien semble proposer un « monologue interrompu », contraint, guidé, orienté. Confession qui a vocation à être publique, à faire spectacle, l'intervieweur doit générer chez la personne interviewée une parole dont on pressent qu'elle est, sinon arrachée au secret, du moins précieuse, rare, gratifiante pour qui aura pu être là pour la recueillir. Au sein du pas de deux que représente la situation dialogique de l'interview, il n'y a apparemment qu'un « je », qui s'élabore à partir des questions à la deuxième personne du singulier qui lui sont adressées. Cet effacement d'une des deux sources de la parole est manifeste à l'écran, lorsque le cadre est fait sur le corps de la personne interviewée, et que l'autre n'est qu'une voix off, désincarnée, voire supprimée au montage : ne reste alors qu'un « je » dont on fabrique a posteriori la continuité et la cohérence, indépendamment de ce qui l'a fait parler.

Dans *Interview*, Christine Angot décompose le schéma traditionnel de l'interview entre une auteure et une journaliste en quête de vrai. Elle fait alors le travail de séparer les deux bras du discours, introduisant l'œuvre par une avalanche de questions plus ou moins intrusives et pertinentes. Avec cette salve diluvienne, Angot traite la figure du journaliste par l'absurde : la mécanique cruelle des questions qui s'enchaînent, la journaliste moins curieuse ou soucieuse de la réponse que rivée sur sa question suivante. La conduite de l'interview voudrait voir émerger la parole de l'événement-inceste, et voudrait voir l'auteure s'explicitier sur son rapport au réel. Les questions coupent à ras le réel, il s'agit, au forceps,

d'opérer la translation aveugle du livre aux faits, aux faits exactement – quand quoi où qui comment. Laissées ici sans réponse, les questions révèlent leur dimension intrusive, la forme même interrogative est poussée dans ses limites, qui ne permet pas de hiérarchiser entre les types de questions, qui nivelle tout, quand un « voulez-vous » peut introduire simultanément « voulez-vous mourir » et « voulez-vous un thé ».

Vous avez quel âge ? Ça a duré combien de temps ? De quand à quand exactement ? Y-a-t-il eu des reprises ? Etiez-vous surprise ? A-t-on des traces ? De quel type ? Vous faites allusion à quelle partie du corps exactement ? Vous êtes tombée amoureuse ? Quel sentiment ? Vous habitez quelle ville ? Venait-il à Reims ou alliez-vous en train à Strasbourg ? Vous n'aviez évidemment pas de voiture. Votre mère vous laissait-elle ? Eh oui, bien sûr. Prenait-il deux chambres ou une seule ? Comment faisait-il ? Vous aviez l'air toute jeune. Cela passait-il ? Cela se voyait-il ? A-t-on envie de tuer ? Voulez-vous mourir ? Avez-vous transposé ? Vous lui avez envoyé ces textes ? [...] Portez-vous une culpabilité ? Votre écriture est-elle influencée ? Auriez-vous écrit sans cela ? Auriez-vous écrit la même chose ? Pensez-vous que toutes les femmes s'en sortent comme vous ? Avez-vous envie de leur dire quelque chose ? Voulez-vous un thé¹ ?

Avant de refermer le roman, le lecteur trouve, quelques pages avant la fin, cet avertissement non dénué d'ironie : « Voilà ce que je propose. Pour les curieux, dix pages suivent, très autobiographiques. Pour ceux que ça gêne, déchirez-les, je les en remercie. Et à la fois... ces pages j'en suis plutôt fière. »

L'auteure semble reprendre la main sur les informations qu'elle distribue, et sur ce qu'elle choisit ou non de livrer. Laissant au lecteur la responsabilité de lire, elle se hisse hors de la parole-interview pour retourner dans l'écriture. Une fausse adresse est créée, qui élabore la figure d'un lecteur curieux, d'un badaud. Au sein de ces pages « très autobiographiques » – ce qui laisse penser qu'il y a un degré et une gradation dans le registre autobiographique – Angot met en relation l'inceste qu'elle a subi avec la difficile reconstruction de sa vie d'adulte, et l'accouchement de sa fille, Léonore.

Puis j'ai fait ma psychanalyse. J'en avais besoin. Je ne dormais plus, je ne supportais plus la pénétration, rien n'allait, et j'avais une alimentation anarchique. Choisir le repas du soir me mettait dans des états de nerfs incroyables. Je voulais mourir. J'avais des vestiges chaque jour de la sodomisation. Mon réflexe anal s'était inversé, j'avais perdu le sens de la poussée. Je ne savais plus faire. Je mettais des suppositoires, pour que ça vienne. Et si je parle à l'imparfait c'est parce que j'ai trop honte. J'en mets encore si je suis franche².

L'impudeur parle au présent, l'imparfait semble en effet n'avouer de honteux que les gestes passés, quand nos manies ont cessé, quand on en est revenu. Le présent accolé à la première personne laisse l'auteure à découvert : « j'en mets encore si je suis franche ». Ne reste, comme ultime pudeur, que ce « en », qui, en se substituant à « suppositoire »,

1 Christine Angot, *Interview*, Fayard, Pocket, 1995. (p. 11)

2 *Ibid.* (p. 135)

rend sans doute l'aveu moins contraignant, il ne faudra pas le répéter, le dire une seconde fois. C'est moins l'aveu du suppositoire qui semble être l'objet de l'écriture, que sa poursuite au présent et dans le temps du livre, après le livre.

Dans son attouchement avec le sentiment de honte, l'auteur quitte le mode de l'interview, en revient à l'écriture, aux conjugaisons, quand conjuguer un verbe, c'est déjà en fait choisir entre ce que l'on dit et ce que l'on tait. L'usage de l'imparfait permet ici de dire ce qui relève de l'indicible, de la honte, comme on avoue parfois, en l'attribuant à quelqu'un d'autre, un acte qu'on a besoin de dire, de parler, sans avoir la force de l'assumer, de l'incarner en « je ». Comme Phèdre, en face d'Hippolyte, diffracte son cri d'aveu « j'aime » sur le corps de Thésée. Le « je », le verbe conjugué au présent relèvent dans le discours de la modalité de la responsabilité : on devrait pouvoir en rendre compte. Entre honte et fierté, dire, et peut-être l'une est-elle à la mesure de l'autre.

Jean-François Louette et Roger-Yves Roche, tissant un lien de Christine Angot à Hervé Guibert, évoquent une présence « incestueuse », pour caractériser l'abolition des frontières médias/écriture à laquelle se livrerait l'auteure :

Il n'est pas nécessaire de multiplier les portraits photographiques de soi afin d'imposer une « surprésence de l'auteur », selon le mot de Claude Burgelin, qui a centré sa réflexion sur les stratégies de Marguerite Duras et de Christine Angot. [...] Chez Christine Angot (mais déjà chez Hervé Guibert, dont elle a médité l'exemple), s'abolit la séparation entre la scène de l'écriture et la scène « visuelle-iconique » : ce serait une des formes modernes de l'inceste, pour reprendre le titre d'un des derniers romans de l'écrivaine¹.

J'aurais, quant à moi, moins volontiers parlé « d'inceste », qu'emprunté, pour caractériser cette porosité livre/image du livre, un autre de ses titres, « Not to be ». Être et ne pas être.

Écrire, enfanter

Dans *Léonore, toujours*, Christine Angot se présente avec ce « je » dont Camille Laurens fait la recommandation à Marie Darrieussecq : l'auteure écrit un livre après la naissance de sa fille, en trouvant son point d'appui précisément dans l'échec où la place sa maternité nouvelle au moment du vouloir-écrire. Si la pulsion de mort, et l'amour plein d'ambiguïté et de désir de mort vis à vis de l'enfant ont été largement théorisés par la psychanalyse², la littérature ici s'empare de la maternité dans son retentissement sur l'activité de l'écriture, dans cette petite mort qu'elle impacte dans l'écriture : qu'écrire, et comment

1 Jean-François Louette, Roger-Yves Roche, « Portraits de l'écrivain contemporain », *op. cit.*

2 Dans *On tue un enfant*, le psychanalyste Serge Leclair explore ce fantasme infanticide. Serge Leclair, *On tue un enfant*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1975.

écrire, dès lors qu'il y a un deuxième corps ? Prenant pour modèle Hervé Guibert, il s'agit d'écrire la maternité, comme lui a écrit la maladie. Écrire, en fait, un rythme, le lent cours des jours, pour être sensible à l'infime et au rien, pour avoir au moins ça, à écrire, ça qui tienne encore l'écriture.

Je m'adresse à vous parce que je reste écrivain à vie. Écrivain ayant cessé son activité. Qui élève sa fille.

Je vais faire exactement comme Hervé Guibert avec le sida. Mais moi, avec Léonore. Il savait qu'il mourrait de ça. À partir de là, il a écrit, et jusqu'à sa mort. Il n'a plus parlé que de ça, le sida. Ça l'a certainement prolongé, tenu un peu plus longtemps. Je fais la même chose avec Léonore à partir d'aujourd'hui. J'en ai pour jusqu'à ma mort. Je jure de ne plus parler que d'elle jusqu'à ma mort. Et tous les jours, cela. Au moins une ligne. Bien sûr, je n'aurai pas d'autre enfant. Je le jure en même temps. Ce doit être elle, le rester toujours. Jusqu'au bout. Si ça lui fait peur, je ne l'oblige pas à lire¹.

Dans un entretien avec Laure Adler, Christine Angot explique à la journaliste étonnée, le lien qu'elle établit entre le fait d'être publiée et le fait d'enfanter, traçant une chronologie intime, du livre, au bonheur, à l'enfant :

-Je ne voulais rien faire d'autre, je ne voulais même pas avoir d'enfant, par exemple, tant que je n'étais pas publiée, je savais que je n'avais pas d'enfant à faire.

-Mais c'est dingue ça !!

-Je ne voulais pas faire d'enfant ! Je voulais faire un livre ! J'avais envie d'avoir un enfant mais après avoir fait un livre, sinon, je sais que je n'aurais rien eu à offrir à cet enfant.

-Mais c'est dingue !

-J'avais besoin d'avoir un lieu. C'est comme si j'avais pas de lieu, j'avais pas d'endroit pour vivre, pas d'endroit pour habiter. À partir du moment où j'aurais cet endroit, je savais que je pourrais proposer autre chose. Mais là, je ne pouvais rien proposer d'autre que de la frustration, de l'inachèvement, d'aller voir sans cesse dans la boîte aux lettres. Je n'avais aucune stabilité, aucun calme. Qu'est-ce que je pouvais offrir à un enfant ? J'ai été publiée, et là je me suis dit : je vais être heureuse toute ma vie².

Angot-centrique³ ?

Christine Angot fait figurer dans ses livres les personnes qui lui sont chères, elle semble écrire avec elles, depuis elles, sinon pour elles. Dans le livre *Sujet Angot* Christine Angot imagine une lettre que lui écrirait son ex-compagnon, Claude, après leur séparation :

Je sais très profondément que c'est ça que j'ai aimé chez toi. Ce côté sage, l'allure, les études de droit, les vêtements, sans excentricités, pas d'alcool, pas d'argot, pas de défonce, pas rock (mais qui aime le rock). Et ça suffit.

Ne pas être rock mais aimer le rock ça suffit. C'est ça être rock. Tu es la personne la plus rock que j'ai connue, comparée même à pas mal d'artistes que j'ai vus en concert. Ce côté sage, et en même temps liberté absolue. Tu es la personne la plus libre que je connaisse. Pas forcément en actes, ça m'est égal. Libre c'est ce qui se dégage de toi. Tu es libre et tu rends libre.⁴

L'entreprise pourrait être considérée comme le comble du narcissisme : non seule-

1 Christine Angot, *Léonore, toujours*, op. cit.

2 Christine Angot, *Conversation avec Laure Adler*, op. cit.

3 David Caviglioli, « Christine Angot-centrique », *Bibliobs*, 27/09/2014, disponible sur : <<http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20140326.OBS1334/christine-angot-centrique.html>>, consulté le 15 août 2016.

4 Christine Angot, *Sujet Angot*, op. cit.

ment Christine Angot parle d'elle-même en se valorisant, mais elle a en outre la mauvaise foi de faire passer ce discours sur elle par une bouche autre. Pourtant : n'est-ce-pas aussi une des plus grandes générosités, que de saisir l'autre dans son rapport à soi? Et si elle écrit par sa bouche à lui, c'est qu'elle aime au moins encore en lui la façon qu'il a de l'aimer. Il faut écrire la lettre d'amour, même sous la dictée fausse de l'autre, il faut se donner à voir non plus intégralement, mais au travers de toutes les petites aspérités, qui font qu'on est soi, unique, aimable. « Pas rock. Mais qui aime le rock. » « Ce côté sage et en même temps liberté absolue » L'amour ne satisfait plus, et il faut l'inscrire et l'écrire pour qu'il serve à quelque chose, pour qu'art et amour retrouvent leur juste place. Il faut publier ces mots-là, ce formidable subterfuge, magistral et puéril, parce que ce n'est pas l'amour de l'autre, précisément, qui fait art, mais bien l'imposture en tant qu'imposture, le fait qu'on ait besoin non seulement de l'amour, mais aussi de l'imposture.

C'est l'imposture comme entreprise d'écrivain qui vaut d'être publiée. Vouloir capter sa propre présence et vouloir la donner à voir, dans un dispositif gênant d'auto-admiration – et non plus seulement d'autobiographie. Comme l'enfant qui imagine son enterrement, qui pense que mourir vaut la peine pour ça. Qui découvre la mise en scène. Il faut bien être « artiste » pour avoir besoin de cette imposture, pour y penser même. Publier une lettre d'amour que l'on s'adresse en singeant l'autre et en signant pour lui. Simuler les phrases d'amour de l'autre. Il faut sans doute aimer beaucoup la littérature, comme dispositif, et lui faire confiance à elle, plus encore qu'à l'autre, pour faire qu'une chose – l'amour, la mythologie-amour – ait véritablement eu lieu, vaille la peine d'être. Il faut bien être une auteure pour dire en lieu et place de l'autre les mots qu'on voudrait pour soi et qu'il ne sait pas dire, pour détourner/sublimier/exécuter la lettre d'amour, pervertir le topos de la lettre d'amour en « acte biographique », confier cela à la littérature. Il faut aimer, dans l'amour, encore plus l'après de l'amour, le corps qui a, encore, besoin de l'écrire. Aimer et avoir été aimée n'a pas suffi. S'écrire une lettre n'est pas onanisme ici, c'est au contraire reprendre l'autre, depuis le seul endroit où on en est capable, par écrit, le saisir par la bande, sur son terrain.

Une semaine de vacances

On dit Angot « impudique », et cette qualification, employée de façon péjorative, voudrait dévaloriser son œuvre. On lui reproche notamment le caractère obsessionnel de l'inceste. Ainsi, à la sortie de *Peau d'Âne*, Katerine Gagnon se réjouit du fait que « les pre-

mières lignes du livre promettent "autre chose", laissent supposer qu'on sortira (enfin) de l'enfermement du sujet dans sa faiblesse, du ressassement de cette histoire d'inceste remâchée et recrachée dans chaque livre¹. ».

De *L'inceste* à *Une semaine de vacances*, si le « thème » peut sembler le même, la narration change, et les pronoms, et c'est bien un autre roman. Le dispositif-narration est central dans chaque œuvre de l'auteure : du « je » métafictionnel, dédoublé, auto-référent des premiers livres au « elle » d'*Une semaine de vacances*, Christine Angot, fait du travail de narration avant tout un travail de cadrage et d'écoute : comment rendre visible, comment rendre audible.

Dans *Léonore, toujours*, l'auteure avait, par l'ironie, dénoncé et devancé ce lien qu'on ne manquerait pas de tisser, entre son histoire et son écriture : « Guibert s'est injecté le sang exprès. Moi-même à quatorze ans. Je voulais devenir écrivain, je voulais démarrer fort, j'ai pensé à l'inceste, j'ai séduit mon père. »

Qui est le premier impudique, au sens commun, dans l'œuvre de Angot ? Dans *Une semaine de vacances*, c'est l'homme, le père, qui est impudique, qui ne respecte pas les limites du corps, qui, même, régit le langage de la jeune fille, qui se dénude et la dénude, lui indique comment placer son corps à elle de façon à générer, de la façon la plus millimétrée, le plus de plaisir chez lui, pour lui, qui organise et chorégraphie la moindre inclinaison, le moindre de ses membres, qui quadrille et compte ses gestes pour maintenir la tension du plaisir jusqu'à l'orgasme. L'auteure résume ainsi *Une semaine de vacances* : « c'est un livre sur comment on se sent quand on est en train d'être tué². » Et c'est bien par la maîtrise implacable, gagnée, conquise, de la langue que Christine Angot se sauve. Est-ce-que se sauver, ça se fait en une fois ?

Et quand bien même, une fois le livre écrit, il y a encore un matin. On croit toujours que Dieu s'endort, au septième jour. Mais c'est alors, en fait, qu'il faut commencer à vivre.

Il lui caresse les fesses, les pétrit un peu, puis retire lui-même le t-shirt jaune, qu'elle vient juste de mettre, il tire dessus pour le lui passer par la tête sans qu'elle arrête son mouvement, ou du moins le minimum de temps, celui de lever la tête et de laisser glisser le t-shirt par son cou, sans arrêter d'aller et venir avec ses lèvres sur son membre, sans relâcher la pression, il aime que la pression soit forte, l'étau serré, autour du membre en question. Elle lève les bras qui étaient posés sur la lunette, et fai-

1 Katerine Gagnon, « Il était une fois : une histoire d'amour racontée par Angot », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 198, 2004, p. 14-16., disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/19041ac>>, consulté le 15 août 2016.

2 Sylvain Bourmeau, « Entretien avec Christine Angot, "L'inceste est une affaire sociale" », *Libération*, 03/09/2012, disponible sur : <http://next.liberation.fr/livres/2012/09/03/l-inceste-est-une-affaire-sociale_843627>, consulté le 15 août 2016.

saient le tour de son corps à lui, de son bassin posé, et des cuisses écrasées sur le bord, il retire le vêtement jaune prestement, le jette par terre, au-delà de la porte grande ouverte sur le couloir, au loin, comme un étendard, qui atteint, tellement le lancer est dynamique, presque la porte d'entrée de la maison, qui se trouve en face des toilettes, et atterrit à quelques centimètres de la fente de la boîte aux lettres, à l'endroit où on entre chaussé, les pieds boueux vu l'état du sol à l'extérieur.¹

Si les descriptions semblent rudes, minutieuses, photographiques (au point qu'on peut penser que l'auteure a dû accompagner le geste d'écriture d'une mise en jeu de son corps propre, non pas dans une idée de « reconstitution » mais pour « vérifier » que telle figure de position fonctionne, une vérification qui se joue à rebours : le visible du mot/le possible du corps) elles ne font pas pour autant du lecteur un voyeur et n'ont pas non plus pour fonction de générer une jouissance du voir. Au cours d'un entretien, Christine Angot déplace l'impudeur, des choses aux mots. Il ne s'agit pas, dit-elle, de « montrer les choses » mais de « montrer les mots », de réunir les conditions d'apparition des mots. Le mot figure sous l'œil, avec la vigilance, la teneur et la force d'une pensée. Ce projet de « rendre visible » est particulièrement prégnant lorsqu'on écoute et regarde Christine Angot lire son propre texte². Les gestes, minimes, qu'elle fait pour accompagner sa lecture, suffisent pour « tout » voir, dans le rythme et la ponctuation appliqués à la phrase.

Geneviève Gendron et Bertrand Gervais, s'intéressant à la mise en lecture que l'auteure a fait de *L'Inceste*, évoquent une lecture ponctuée : il ne s'agit pas de « mettre le ton », mais d'entrer dans la ponctuation du texte, dans la colère expéditive du roman :

Nous sommes en présence d'un cas singulier dans la mesure où l'auteure, Angot, est également l'interprète de l'œuvre. De plus, c'est un texte qui fait appel aux procédés de l'écriture de l'intime. Cette particularité, que nous ne pouvons passer sous silence, soulève des questions : l'interprète amenuise-t-elle l'effet du biographique lors de la mise en lecture, suggère-t-elle une interprétation se détachant du témoignage qu'elle affirme souhaiter éviter ou, au contraire, renforce-t-elle sa présence? En dépit de faits réels et vérifiables, Angot se permet de brouiller les pistes, de prévenir le lecteur de possibles digressions, rendant sans cesse mouvante la frontière – déjà poreuse – divisant réalité et fiction. [...] Il faut dire que la ponctuation joue chez Angot un rôle singulier. Elle n'est pas fonctionnelle et normative, mais relève d'une stratégie d'écriture, d'une poétique singulière. [...] Par ses élans de colère, le ton d'Angot crée une atmosphère lourde et donne un rythme expéditif à la lecture, deux facteurs qui s'avèrent révélateurs des significations de l'œuvre et qui restent en accord avec le style de l'écriture³.

Christine Angot, en lecture comme à l'écrit, cherche donc à ce que « la phrase [soit] visible », et à « montrer les mots » :

- 1 Christine Angot, *Une semaine de vacances*, op. cit. (p. 9)
- 2 Christine Angot, *Lecture (extrait) de Une semaine de vacances*, capsule vidéo hébergée sur la plateforme Youtube, [en ligne], disponible sur : <<https://www.Youtube.com/watch?v=FFJRueV8ATU>>, consulté le 15 août 2016.
- 3 Geneviève Gendron, Bertrand Gervais, « Quand lire, c'est écouter. Le livre sonore et ses enjeux lecturaux », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Volume 1, numéro 2, 2010, disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/044208ar>>, consulté le 15 août 2016.

Votre écriture n'aligne pas de mots, votre écriture montre les choses et permet de comprendre. Et, au risque de vous irriter, je dirais que ce livre tout particulièrement participe d'une écriture quelque peu autoritaire, dans la mesure où, sans aucune ambiguïté, sans aucune ambivalence par rapport à votre propos, vous placez les lecteurs que nous sommes devant les choses. Il n'y a pas de rideaux, vous ne nous mettez pas en position de voyeurs, il n'y a pas de théâtre, l'univers diégétique de votre roman n'est pas une scène de théâtre, nous sommes in medias res, dans l'horrible et l'abominable, et cet horrible et cet abominable vous n'avez pas besoin de le légènder. Est-ce-que je vous heurte quand je vous dis qu'il y a quelque chose d'autoritaire ? Est-ce-que je vous lis correctement quand je vous dis que votre littérature nous permet de comprendre, et non pas de jouir.

-Ça c'est certain... c'est pas du tout une littérature de la jouissance, ça c'est certain. C'est sûr, c'est pas du tout le but recherché. Vous avez dit que je montrais les choses, que je mettais le lecteur en face des choses. Et je crois pas que je montre les choses, je crois que je montre les mots. Et ça fait une grosse, grosse différence de montrer les mots, tout le monde connaît les mots, je n'emploie pas de mot inconnu, je ne découvre rien, je n'invente pas de mot, et je n'invente pas les choses non plus. En revanche, les mots qui sont dans ce livre, on les voit. La page, on la voit. Et mon travail c'est ça, mon travail pendant que j'écris et que je relis, c'est ça : c'est d'être bien sûre que la phrase est visible, que le mot que j'utilise, si j'utilise le mot main par exemple, et que j'indique la position de la main, que ça soit visible, tout de suite, immédiatement, que ce soit repérable par le lecteur. Ce que j'écris, le lecteur l'a repéré aussi dans sa propre vie, il connaît cette position de main, donc il peut le repérer en même temps que je lui fais le signal. Je crois que la question de littérature, c'est ça : je crois que ce n'est pas tant de dire les choses, ou de mettre en face des choses, mais...qu'est ce qui fait que quelqu'un tout d'un coup va avoir besoin de la littérature, de la lire ou de l'écrire ? Vous avez, je crois, des gens qui, pour faire le point, se parlent à eux-mêmes : où j'en suis, que m'arrive-t-il, qu'est-ce-qui se passe ? – une parole à soi-, et qui, pour comprendre le monde, se fient à eux-mêmes, à leurs réactions, et les constatent. Ils constatent, enregistrent des états. Mais je crois qu'il y a autre chose qu'on peut faire : se dire qu'il y a des trucs entre soi, les autres, l'entourage, une espèce d'espace un peu vierge, un peu inconnu, qui serait à déchiffrer. Je crois que ce déchiffrement, c'est ça le travail de littérature, déchiffrer ce qui se pense, se produit, mais pas seulement en moi, non, sinon ce serait simple, il suffirait de constater, d'enregistrer, d'écrire, de publier, non !, de déchiffrer, d'essayer de voir ce qu'il peut y avoir de commun, ce que moi je vois, et la personne en face voit la même chose, et on va essayer de se comprendre, et cet espace de compréhension, ce sera le livre¹.

Le « je » autobiographique qui tenait la parole de *L'Inceste* est aboli, dans *Une semaine de vacances*, et l'on n'a plus accès à l'intériorité et aux pensées de la jeune fille qu'au travers des descriptions qu'elle fait de l'environnement immédiat dans lequel ont cours ces viols incestueux. Pourtant, et c'est sans doute ce qui bouleverse le lecteur consentant de ce livre, au sein même de la négation totale d'elle-même où est confinée la jeune fille, dans l'impossibilité de parler, de faire que ça s'arrête, de poser une limite, de partir..., quelque chose d'une singulière résilience parvient, et qui appartient, en dernier lieu, à cette jeune fille là en particulier. L'adolescente tétanisée, niée, a tout enregistré, se raccrochant aux petits objets et à la place des choses, au tour que faisait la pièce autour du corps. Dans le même temps où le corps, hébété, est violé, la jeune fille voit, capte, la fenêtre et le tombé des rideaux, les plis de la descente de lit, le relief qu'imprime au matelas le poids du corps selon la position.

1 *Christine Angot, Une Semaine de vacances, Rencontre, Librairie Mollat*, capsule vidéo hébergée sur la plateforme Youtube, [en ligne], disponible sur: <<https://www.Youtube.com/watch?v=yTB356AaT6Y>>, consulté le 15 août 2016.

La description n'est plus alors uniquement clinique, elle laisse en fait entendre, malgré tout, une voix, et les métaphores laissent deviner une vie intime, un temps autre que cette « semaine de vacances », un avant, aussi un après. Ce regard-ci, encore libre, est bien le regard de l'écrivain qui fait le choix d'ouvrir ou de fermer les yeux, de voir ici ou là. Les métaphores ici n'ont bien entendu pas vocation à enjoliver, ou rendre le récit moins cru, au contraire. Il n'empêche qu'elles attestent qu'un lien peut être fait, entre les sensations du corps, qui sont des sensations de solitude, et celles du monde. On ne sait pas d'où ces comparaisons sont issues, si elles surviennent de la mémoire de la jeune fille, ou si elles appartiennent uniquement au narrateur omniscient qui, en s'identifiant et en étant du côté de la jeune fille (omniscient ici n'est pas neutre) lui prête ses métaphores. Celles-ci sont finalement cruelles, qui attestent que l'atteinte au corps atteint le regard, et que la prise de main sur un fruit nous apparaîtra immédiatement comme une main sur un sexe. Toutefois, et malgré cette contamination, cet empoisonnement du regard, ces comparaisons arrachent à la seule terreur, immédiate, du corps.

Il est toujours penché en avant, en train, soit de soupeser le sein qu'il a dans la main, et qu'il fait sauter, dans le creux de sa paume, comme une boule de pâte qui ne collerait pas aux mains, comme s'il faisait légèrement sauter les seins à l'intérieur, comme les balles de tennis, ou de jonglage, ou comme les melons, l'été, comme le font les gens au marché pour choisir celui qu'ils vont prendre, d'après son poids, considérant que plus il est lourd plus il a la réputation d'être bon, contrairement à ceux qui mettent leur nez dessus se fiant au parfum qu'ils respirent, et à ceux qui tirent sur la queue pour voir si elle est prête à tomber, concluant que le fruit est mûr selon qu'elle se détache de l'écorce ou non, si elle se détache quand ils tirent dessus le melon est mûr et prêt à être consommé¹.

Il s'agit d'écrire un personnage qui n'a ni la parole, ni le choix, mais qui soit tangible, pour le lecteur. Comment écrire quelqu'un qui n'est rien, qui ne peut pas être ? Où se réfugie l'être quand il est, comme le dit Angot, « en train d'être tué » ? Comment exercer son droit à la singularité, à l'existence, dans le moment même où l'on nous met à mort ? Quand on nous anéantit, nous néantise, l'intimité ne réside plus en nous, elle est dans ce qu'on voit, et comment on voit. C'est alors à un regard que le roman donne voix, et c'est dans ce regard que vient se loger l'identité du personnage, et sa résilience.

C'est l'homme, le « il », qui a le contrôle des corps et des mots, c'est lui qui a la parole, et son monologue n'en finit pas, quand la jeune fille ne peut que consentir à ses demandes, endurer, répondre ce qu'il attend, au moment où il l'attend. En ne référant pas immédiatement le « il » à celui d'un père, l'auteure procède, bien plus qu'à un simple « élargissement », à une redéfinition : « l'inceste est une affaire sociale ».

1 Christine Angot, *Une semaine de vacances*, *op. cit.* (p. 18)

-Est ce que je m'égaré quand je dis à mes étudiants, mes proches, que votre c'est d'abord un livre sur la domination des femmes par les hommes, avant d'être un livre sur l'inceste ? Parce qu'il faut attendre la page 43, c'est à dire le tiers du livre, pour avoir non pas un élément avéré mais pour avoir un indice, ce « il » qui demande à l'autre de l'appeler « papa », mais après tout, n'importe quel homme, dans un jeu fantasmatique, peut demander à sa partenaire de l'appeler papa, et cet élément page 43 n'est pas suffisant pour qu'on puisse dire que votre livre concerne l'inceste.

-C'est un élément qui n'est pas suffisant en effet, et surtout qui arrive trop tard, pour que le lecteur puisse s'exclure de ce qui est en jeu là, ce qui se passe là. Et ce n'est pas du tout en effet, ce que je propose, ce n'est pas le plaisir louche du voyeurisme, parce qu'il n'y a pas cette espèce de truc, viens voir le trou de la serrure, mais le plaisir, je crois, de la clarté : c'est clair. Ce n'est pas un livre ambigu. C'est la question de la prise de possession de certains êtres par d'autres. Et en tout cas, c'est la sexualité de tous qui est en jeu dans ce livre. J'ai pris soin que celle à qui on ne demande pas son avis réel (ce qui est différent du consentement, parce que le consentement... dire oui sans penser oui...) hé bien le lecteur connaisse son avis réel, à tout instant. Même si moi je ne sous-titre pas, même si je ne fais pas de commentaire, même si en tant qu'auteure je ne m'accorde pas ce droit de commenter, le lecteur sait, le lecteur comprend, le lecteur est avec elle, ce qui fait qu'à tout moment il sait ce qu'elle pense. Pour que le lecteur la suive, la suive et lui donne l'humanité que le personnage masculin est en train de lui enlever. Lui, il lui enlève ça, et le lecteur lui rend¹.

Le « il » de l'homme et le « elle » de la jeune fille ne sont effectivement pas équivalents, à la lecture. Angot renouvelle ici le statut même de ce qu'est une « description ». En effet, si le roman peut s'apparenter à une longue description, précise, quasi chirurgicale, d'actes sexuels forcés d'un « il » sur un « elle », cette description tient plus de la performance que du récit : elle vient restaurer l'intégrité du « elle », et objectifier le « il », non pas dans une condamnation discursive, mais précisément en feignant un usage à égalité des deux pronoms.

C'est cette feinte narrative qui donne sa force au récit. C'est finalement de trop bien décrire ce « il » qui donne l'occasion au lecteur d'en être dégoûté. C'est paradoxalement d'être trop efficace dans sa description que la narratrice parvient à renverser le but même de la description comme procédé littéraire : non plus incarner le « il » mais bien l'annihiler à son tour. C'est de trop bien connaître, de trop bien savoir et de trop bien décrire ce « il », jusque dans ses sensations les plus minimes, qui s'avère l'endroit même par lequel la narratrice le destitue, et déjoue la figure mystérieuse et savante qu'il cherche à figurer pour le « elle ». Ne reste alors qu'un corps qui goutte et peine jusqu'au soulagement.

L'entreprise de l'écriture permet, en le décomposant, en le ponctuant, de sortir de l'informe du corps, de sa perplexité, du plaisir peut-être aussi.

Pour contrecarrer cet indifférencié du corps, l'écriture installe un après, mais ce temps de l'après n'est pas celui de la reconstitution de l'événement, mais de la constitution du regard propre, à soi. Quand on écrit moins pour « raconter ce qu'il s'est passé » que pour (re)trouver son regard.

1 *Christine Angot, Une Semaine de vacances, Rencontre, Librairie Mollat, op. cit.*

Au cours d'un entretien avec Pascale Clark, Christine Angot est revenue sur l'écriture d'*Une semaine de vacances* en explicitant, avec un rien de virulence, les raisons qui l'ont conduite à adopter une narration en « elle » et « il ». Elle évoque un « je » impossible à tenir, dans le cadre de ce récit-là, pour ce récit-là. Et rappelle une évidence qui semble pourtant fondamentale, pour le théâtre, et dans le cadre de cette réflexion : « le « je », c'est une personne qui parle ». L'écriture a partie liée au théâtre, à la présence en scène, à cet endroit-là, d'une énonciation possible, juste. Incarner ce récit dans un « je » équivaldrait à un défaut de présence, un mensonge de présence, une énonciation impossible.

-Le « je » aurait été faux dans la circonstance.

-Pourquoi, pas plus que d'habitude ?

-Si ! Je l'ai vraiment pensé comme ça, et écrit comme ça. Le « je », c'est pas un truc artificiel. Le « je », c'est une personne qui parle. Alors admettons que quelqu'un veuille faire absolument un truc en « je » avec ce qui se passe là...

-Pourquoi pas après tout ?

-Pourquoi pas, oui, chacun... pourquoi pas. Bien sûr. Mais là, dans la circonstance : si c'était le personnage masculin qui disait « je », ça ne m'intéresse pas DU TOUT. Ça ne m'intéresse pas de provoquer une identification à ce genre de personnage, que je ne trouve pas du tout complexe. Les bourreaux ne sont pas des gens complexes, c'est des gens naïfs et limités, ça ne m'intéresse pas.

-Mais est ce que le « elle » aurait pu être « je » ?

-Eh bien, non. Dans la circonstance, là, non. Parce que la difficulté majeure, la source essentielle de souffrance de cette question là de l'inceste, c'est que à treize ans, quatorze ans, quinze ans... Essayez, imaginez vous que vous avez à faire une phrase en « je » – je parle dans la vie – essayez. On reproche aux personnes qui sont amenées à dire ça de ne pas le dire, on les exhorte à dire... Essayez ! Imaginez que vous avez à dire ça, que vous avez une phrase à dire, essayez de le faire avec une phrase en « je ». Vous allez dire quoi ?? « je...je je »... « Je » quoi ?? « Je... Je ... Je... » ben « Je » rien du tout, hein !! Donc, le « je » il est derrière le narrateur, voilà. C'est un narrateur omniscient, c'est à dire qui sait, qui sait ce qu'il y a dans la tête du personnage masculin, qui sait ce qu'il y a dans la tête du personnage féminin, mais qui choisit l'identification, qui demande au lecteur de s'identifier au personnage féminin. Ce serait dégueulasse d'être dans le « je » du père... à tous les points de vue. Et ce serait faux d'être dans un « je », impossible, de la jeune fille¹.

Le « elle » se donne comme le seul recours possible, pour dire. Si le regard appartient encore à la jeune fille, ne peut pas lui être contesté, enlevé (ce qu'elle voit est encore à elle, quand son corps ne lui appartient plus), cette vision est *interdite*, dans le sens de *reste interdite*, une vision bouche bée, sans sujet, sans sujet encore. Le livre écrit vient comme la continuité de ce regard d'enfant, qui a regardé et compté les coutures du canapé pendant que quelqu'un, son père, faisait sur elle des choses interdites.

Mais cet espace là, livresque, n'a pas vocation à sauver, et si elle a un corps, si elle a encore un corps, Christine Angot, depuis 1990, n'a pas changé de coupe de cheveux, de visage. C'est sans doute un rien naïf, de dire ça. Mais c'est vrai : le même visage, depuis la

1 Pascale Clark reçoit Christine Angot pour *Une semaine de vacances*, capsule vidéo hébergée sur la plateforme Youtube, [en ligne], disponible sur: <<https://www.Youtube.com/watch?v=HUj62mPwMY8>>, consulté le 15 août 2016.

sortie de *L'Inceste*. Comme, pétrifiée. Ce n'est pas, chez Angot, une littérature du corps, mais de la solution. Il y a la cruauté, et la solution. Et l'âme, parce qu'elle a un jour décidé d'en avoir une, de s'en donner une.

Jean-François Chiantaretto, s'intéressant aux écritures autobiographiques du trauma et les mettant en lien avec la psychanalyse, repère dans l'écriture de soi une fonction de « délimitation de soi », qui prend le sens, dans les cas où il s'agit précisément d'écrire une rupture des limites, une « effraction », d'« écriture des limites ».

L'écriture de soi (notamment l'autobiographie, les journaux intimes et l'autofiction) met toujours en scène une tension entre deux positions psychiques: attester d'une identité (voilà qui je suis), témoigner d'une altération (voilà qui je suis empêché d'être). L'enjeu semble la délimitation de soi, au sens d'un espace intérieur, d'un lieu singulier d'interlocution interne. Entre la sculpture et la marche, la fouille et la déambulation, le récit et son impossibilité.

Une telle délimitation de soi prend une valeur spécifique lorsque l'auteur témoigne dans l'écriture d'une expérience psychique d'effraction, d'implosion ou de falsification de l'être. Il s'agit notamment des expériences traumatiques extrêmes ou des troubles ayant rendu précaire ou incertaine la construction même de l'espace psychique. Dans ces différents registres de la survivance, l'écriture de soi prend alors littéralement fonction d'une écriture des limites: l'effort de (re)construire un lieu pour soi, suffisamment vivable et vivant¹.

Le « elle » d'*Une semaine des vacances* s'inaugure bien dans cette écriture des limites ». Il s'élabore de manière concave, non pas par ce qu'il est, mais par ce qu'il voit, non pas par là où il réside et siège mais par là où il échappe. Comme ce rêve que la jeune fille fait et qui se présente, à l'instar de son regard, comme le lieu d'une existence possible, d'un droit à l'existence, hors de « il », en « je ». C'est cette fuite hors de « lui » et en « elle » que l'homme ne « supporte » pas :

Il l'embrasse sur les deux joues, lui dit qu'elle n'a qu'à lui écrire, que pour l'instant il est énervé, en colère, qu'il préfère être seul, plutôt qu'avec quelqu'un qui manque à ce point-là de délicatesse, lui raconte un rêve insultant, que là il ne peut plus la supporter, qu'il ne peut plus la voir. Pour une durée indéterminée. Mais qu'elle ne s'inquiète pas, qu'ils vont se revoir, et qu'elle arrête de pleurer. Que ça ne fait qu'ajouter à son énervement. Il l'accompagne jusqu'au guichet pour lui acheter son billet. Il part. Son train arrive dans trois heures. Il y a des courants d'air dans le hall. Et quelques rangées de chaises en plastique sous les panneaux d'affichage, devant le marchand de journaux. À la première page du *Monde*, en grosses lettres noires, *Espagne, l'extrême droite mobilise ses troupes*. Autour d'elle des gens vont et viennent. Elle s'assoit sur une des chaises en plastique. Personne n'attend aussi longtemps qu'elle. Les gens mangent un sandwich ou un fruit avant d'aller prendre leur train. Elle a faim, mais elle n'a pas d'argent. Heureusement qu'à ses pieds elle a son sac de voyage, qui est la seule chose familière de toute la gare. Elle le regarde. Et elle lui parle².

La brièveté, et la simplicité des deux dernières phrases, après le long récit sans ellipse des viols incestueux – puisque la jeune fille n'était pas en mesure de demander une ellipse : lorsque, à deux fois, elle supplie que « ça s'arrête », sa demande est niée par le

1 Jean-François Chiantaretto, *Écritures de soi, écriture des limites*, Hermann Éditeurs, Colloque de Cerisy, 2014.

2 Christine Angot, *Une semaine de vacances*, *op. cit.* (p. 137)

père, et le livre sans doute appelle à être lu de cette manière, d'une traite – viennent, pour la première fois dans le roman, instiller une question, quand le reste avait été implacable, ne laissait aucune place au doute – il n'était pas temps – : faut-il entendre un espoir, les prémices d'une prise de parole ? Ou bien la honte de la solution qu'on se trouve, et qui dit trop notre misère, qui accuse trop l'extrémité où l'on se tient, au milieu de tous, hors de la vie, quand on n'a que son sac pour confident ?

Quand c'est la solution même qu'on se déniche qui révèle notre « à quel point », qui trop-signifie la précarité du bord sur lequel on vacille. Le dérisoire pointe l'échelle de l'abîme.

Un amour impossible

Dans son roman le plus récent, *Un amour impossible*¹, Christine Angot entreprend un long travail, au sens psychanalytique, de déclaration d'amour à sa mère, qui en passe par un dispositif narratif : raconter, plus encore que la vie de sa mère, la honte de sa mère. Et partager, par l'écriture, sa honte et la sienne, la réinscrire dans une histoire, sociale, de la honte et des dynamiques, qui fait la honte, qui la produit, et qui a honte, qui la porte ou la cache ?.

Il s'agit, par l'écriture, d'apprendre à se séparer, pour pouvoir se lier, quand bien même cette entreprise est vouée à l'échec, quand bien même on sait, dès le départ, que les livres, comme les déclarations d'amour, ne font pas les vies, ne suffisent jamais. C'est sans doute le sens de cet « impossible » là : il y a, dans l'entreprise impudique, un « quitte à... », conscient de ses limites et de sa tromperie inaugurale, de son échec final. Mais l'écriture permet d'accoler « un amour impossible » sans que l'un des mots annule l'autre, et les deux existent sur la page. Il s'agit alors d'écrire non seulement un amour impossible, mais aussi un livre impossible : celui qui viendrait trancher la fusion mère-fille en même temps qu'assurer de l'amour profond qu'on a l'une envers l'autre, l'une pour l'autre.

Le roman s'achève sur une lettre de la mère, insérée dans le texte, comme d'autres auparavant : « J'ai regretté de ne pouvoir te parler hier, mais ce n'était pas facile. [...] Lors de la lecture de ton manuscrit, j'avais relevé quelques petites choses à te communiquer éventuellement. Est-ce-que ça t'intéresse ? Libre à toi ensuite. Rien de très important². » Si

1 Christine Angot, *Un amour impossible*, op. cit.

2 Christine Angot, *Un amour impossible*, op. cit. (p. 217)

cette lettre constitue bien une archive véritable, ou si elle a été réécrite, voire écrite par l'auteure elle-même importe peu. Le roman se constitue espace de dialogue, agent du dialogue même, entre mère et fille. Les retours proposés par la mère à la suite de la lecture semblent alors une forme de tact, d'investissement patient et lointain, de compréhension profonde à l'endroit de son écrivaine de fille et viennent se substituer au silence, au dialogue manqué, le rendent moins amer(e), plus recevable.

L'impudeur de Angot consiste à venir aimer sa mère à partir d'un espace qui n'est plus la vie, mais qui est l'endroit d'un dire possible. C'est sans doute dans ce réajustement des lieux et des liens d'amour que réside « l'universel », si le dire intime ne peut se justifier qu'à l'aune des retentissements et des échos qu'il génère pour le lecteur, qu'à la condition d'être partageable, utile, gratifiant, afin que le lecteur n'en soit pas « jaloux ». Les romans de Christine Angot, qui prennent apparemment racine entre ses deux parents, entre sa mère et son père, qui n'a pas incarné son rôle de père, en est sorti, la jetant du même coup hors de son rôle de fille, viennent dessiner une résilience, qui n'est plus celle du modèle égalitaire du « œil pour œil dent pour dent », il faut changer de plan, changer de jeu parce qu'un jour on a perdu et qu'on ne veut plus gagner. C'est sans doute le sens de ce « mur » que décrivait Angot dans *Sujet Angot* (« fiction – réalité, au milieu un mur. D'accord ? »). Pas plus que les pâtisseries de la vitrine ne peuvent tuer, les livres n'ont vocation à sauver. Et s'il y a effectivement résilience (et sans-doute ne faut-il pas abandonner cette notion de résilience, qui semble essentielle et incontournable dans une réflexion autour de l'œuvre impudique) celle-ci naît moins du fait qu'écrire ferait du bien que de l'écriture même.

Ce n'est pas parce qu'Angot aurait fait de l'inceste un objet d'écriture, qu'elle l'aurait transfiguré, se le serait réapproprié, s'en serait finalement fait une force, qu'il y a résilience. Mais parce que, et de façon un rien tautologique, elle est une écrivain, actant ici, dans l'écriture, une solution d'existence.

Christine Angot évoque à plusieurs reprises dans l'œuvre sa psychanalyse et rapproche à sa mère de n'avoir pas assez travaillé sur elle, de n'être restée « que trois ans en analyse » :

-T'as jamais rien fait pour essayer de comprendre ton rôle dans toute cette affaire. Regarde, j'arrive pas à avoir une relation amoureuse correcte. Tu penses qu'on peut s'en sortir vivant ce que j'ai vécu ? Tu le penses vraiment ? Tu es consciente que c'est toi qui es centrale dans cette affaire... ? Et que tu ne t'es jamais remise en question toi. Tu comprends pas, tu comprends pas la place exorbitante que tu as dans ma vie, tu comprends pas que tu as envahi ma vie ?... Que je peux pas vivre la mienne. Que

pour moi tout tourne tellement autour de toi que je n'arrête pas de te chercher. Depuis toujours. D'essayer d'être toi. [...]

-J'ai été voir un psychanalyste pendant trois ans Christine...

-Trois ans ! Non mais tu rigoles. Qu'est-ce que t'as le temps de comprendre en trois ans ¹?

C'est bien ce lien entre psychanalyse et « acte autobiographique² » (et non plus pacte autobiographique), et entre psychanalyse et roman qui est ici interrogé : « comprendre ton rôle dans toute cette histoire ». On sent, dans l'écriture, un lent travail de la part de la narratrice pour réintégrer sa vie, après en avoir été exilée. Et c'est le focus fait sur la figure de la mère qui s'avère primordial, peu présente pourtant au sein des œuvres précédentes. Contant l'histoire de sa mère, Christine Angot réinvente en fait la fonction du narrateur, la redessine.

Le narrateur simultanément intradiégétique et extradiégétique (avant la conception/après la conception) *d'Un amour impossible* donne à voir combien l'acte de narrer autrui peut se faire acte d'amour. Embarquer quelqu'un dans l'écriture, dans son écriture, revient à se donner les moyens, une solution, pour l'aimer.

Dans le récit que Christine Angot fait de sa mère (mais sa mère n'apparaît pas dans l'œuvre comme un « personnage » aux mains de l'auteure, on la sent qui travaille, qui cherche à faire sens, qui participe, qui construit en même temps), c'est la honte, le sentiment de la honte, qui est fondateur. En effet, la figure de la mère semble prendre forme à l'occasion d'une première confidence faite à son amoureux, le père de Christine, qui est un aveu d'humiliation par son propre père.

-Pourquoi tu t'arrêtes ? Continue.

-Je n'aime pas parler de ça. Ça me fait quelque chose.

-C'est ton père.

-Je sais. Bon. Je vais essayer de te dire. [...] Un jour il m'a convoquée dans le jardin. Et. Enfin, je sais pas si j'ai envie de continuer.

Il a lâché le volant, il a posé la main sur son genou.

-Continue.

-Ben je le connaissais pas tu vois quand il est revenu. J'en attendais beaucoup. Sans doute trop. Et un jour, on venait de finir de déjeuner, il m'a dit de le suivre. Et il est parti dans le jardin... Et, dans l'allée du jardin, il a commencé à me comparer aux enfants de son frère.

Elle a modifié la position de son corps, comme quelqu'un qui s'apprête à raconter une anecdote qui va être un peu longue. Elle a redressé son dos sur le siège.

-Et il a mis ses mains comme ça : comme ça, tu vois ?

Elle a mis ses mains l'une en face de l'autre, parallèles. Il y avait un espace d'environ vingt centimètres entre elles.

-Comme ça, face à face. Et, pour faire le tri, entre moi d'un côté, et les enfants de son frère de l'autre, il faisait aller ses mains comme ça, d'un côté à l'autre du jardin.

1 *Ibid.*, p. 181.

2 Jean-François Chiantaretto, *De l'acte autobiographique*, Le psychanalyste et l'écriture autobiographique, coll. L'or d'Atalante, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

Elle a translaté ses mains vers la droite.

-Alors il y avait d'un côté : les enfants de son frère. Qui étaient... mettons, « bien élevés ».

Elle a suspendu son geste un instant. Les mains face à face, vers l'extérieur, vers la vitre de la voiture.

-Et de l'autre : moi.

Elle les a déplacées vers le volant.

Elle a eu l'air d'hésiter à continuer. Puis elle a repris le va-et-vient de ses mains parallèles. Comme d'un côté à l'autre du jardin. Du côté du volant. De côté de la vitre.

-Alors... les enfants de son frère étaient : beaux, intelligents, cultivés. D'un côté. Et moi, j'étais : laide, bête, ignorante. De l'autre. Ça a continué comme ça, jusqu'à la rivière. Il est long le jardin, tu sais. J'étais là, je disais rien¹.

Le dispositif de la confiance incite le lecteur à penser que le personnage livre ici sa clé, un de ses mystères. Le récit joue de la similitude des rapports entre Rachel (la mère) et son père et ceux entre Christine et son père. On peut d'ailleurs penser, au départ, que l'aveu va être celui d'un viol. S'il y a similitude dans les faits (une humiliation/un inceste) il y a aussi similitude dans les techniques narratives. Racontant sa mère qui raconte sa honte, Christine Angot procède de la même manière que dans *Une semaine de vacances*. Il s'agit, par la description précise, de donner à voir, de rendre visible, comme sur une photographie, le moment-honte, dont le souvenir s'est incarné dans les mains, dans le cruel balayage des mains.

Ces jeux de résonances et répétitions, liés au travail psychanalytique et à la construction romanesque, courent dans l'œuvre, et semblent trouver leur comble dans le motif de l'inceste, qui confond corps de la mère et corps de la fille, et qui donne lieu à une écriture du même. Certaines phrases d'*Un amour impossible* adressées par le père à la mère se retrouvent à l'identique dans *Une semaine de vacances*, adressées cette fois à la jeune fille. Ainsi la comparaison du sexe féminin avec une « fontaine ». Ou encore l'obligation au bien-parler, à la bienséance et à la maîtrise de soi.

À la fin du roman, le personnage de la mère évoque à nouveau la honte, au cours d'une conversation intime avec sa fille, devenue adulte, en écho à un article écrit par elle, et à l'occasion d'une fausse digression. L'insistance de Christine, la narratrice, à vouloir entendre sa mère laisse penser que cette honte constitue la colonne vertébrale du personnage.

-D'ailleurs à ce propos, justement, enfin c'est pas lié directement mais. Je voulais te dire que j'ai lu ton texte sur la honte, dans *Libération*. Et ce texte m'a beaucoup ébranlée. Je t'en ai pas parlé tout de suite. Parce que, ça m'a perturbée. Ça m'a rappelé des moments de grande pauvreté, que j'ai vécus.

-Quels moments ?

-Ben des moments, que j'ai connus. Des choses que j'ai ressenties il y a très longtemps. Mais qui marquent une vie je crois...

1 Christine Angot, *Un amour impossible*, op. cit., p. 35.

- À quels moments ça t'a fait penser ?
- Ohhf. C'est des choses anciennes. C'est pas très agréables d'y penser.
- Essaye de me dire
- Je peux te donner un ou deux exemples, si tu veux, puisque ça a l'air de t'intéresser...
- Je veux bien oui. [...]
- Eh bien la honte de la grande pauvreté, par exemple pour moi, c'est [...] Accepter, et comprendre que le père Noël n'a pas pu du tout penser à toi. Voir maman partir aux bureaux de la Gestapo, au moment de leur proche départ, pour se faire régler une petite note de repassage restée impayée. [...]
- Ça te dérange maman si je note ce que tu es en train de me dire ?
- Non. Ça ne me dérange pas¹.

C'est alors l'écriture qui vient faire écho à cet aveu de honte, comme si c'était elle qui s'avérait la seule écoute tangible, possible : « ça te dérange maman si je note ce que tu es en train de me dire ? » L'écriture s'accoste à la honte, comme si, passant de l'autofiction à l'alterfiction et à la materfiction, il fallait aussi rejoindre une forme d'hontofiction.

C'est encore la honte, comme haine de soi, qui vient éclairer, l'aveuglement de la mère par rapport à Christine petite, le déni qu'elle a fait de son mal-être.

- Est-ce-que je peux te poser une question ?
- Bien sûr Christine.
- Pourquoi tu n'as rien vu ?
- Je peux te dire que toute ma vie je le regretterai.
- Rétrospectivement, tu as compris pourquoi ?
- J'avais perdu confiance en nous. [...] Après avoir vu ton père, quand tu rentrais à la maison t'étais mal. Et je pensais que c'est parce que tu me retrouvais. J'imaginai pas qu'il puisse y avoir une autre raison à ton état. [...] J'avais été rejetée par mon père, j'avais été rejetée par le tien. Je trouvais normal que tu me rejettes².

La honte vient dessiner un personnage cerné de mépris, d'inexistence. Dans son article, réel, consacré à la honte, et évoqué dans le livre par sa mère, Angot décrit ainsi à quel point la honte « se voit », enferme l'être dans une souffrance au carré, sa honte et la honte de la honte. Ce serait un sentiment qui s'éprouve seul, dont on ne peut pas être secouru, et qu'on est incapable de partager.

Des larmes on peut essayer de les tarir, des sanglots on peut les discipliner, un sourire on peut le masquer, on peut agir sur tous ces signes par une mimique inverse ou une pensée contraire, un fou rire on peut le partager. Là, je ne pouvais rien faire. J'arborais la honte de ma honte, telle une cicatrice sur le front, un signe distinctif que je me serais apposé à moi-même³.

Écrivant *Un amour impossible* Christine Angot se livre sans doute à un partage impossible, le partage de la honte. L'impudeur semble alors venir s'adosser à la honte, afin

1 *Ibid.*, p. 195.

2 *Ibid.*, p. 201.

3 Christine Angot, « *Sentiment 10* », *Libération*, [en ligne], disponible sur: <http://www.liberation.fr/chroniques/2014/05/30/sentiment-dix_1030370>, consulté le 15 août 2016.

d'extraire la honte du domaine seulement privé, de la petite histoire (qui veut toujours faire croire qu'elle n'est l'histoire que d'un ou une) et de l'explicitier en public, en la replaçant dans un contexte social, un système, qui rend fiers certains, qui donne honte à d'autres. C'est l'élargissement proposé en toute fin du livre : après l'histoire familiale, c'est toute la société, comme système de classe, de genre et de race qui se trouve engagée dans la dynamique de honte et d'humiliation, dans l'inceste et la permission de l'inceste. L'argumentaire est développé au cours d'un dialogue mère-fille. Il s'agit à la fois de soulager sa mère et de rappeler au même moment au lecteur à quel point il est concerné, il peut se sentir concerné par cette « histoire » :

-Quel aveuglement ! Mon Dieu. Quel aveuglement !

-Mais tu sais maman je crois qu'il y a une logique dans tout ça.

Je me suis remise à l'appeler maman au cours de cette semaine-là. Et même, à utiliser le mot sans nécessité. Pour l'avoir dans la bouche. Et le faire résonner à son oreille comme une petite cloche enfin réparée.

-... Il y a une logique maman, il y a une logique dans tout ça. Il y a une logique de fer. C'est pas une petite histoire personnelle tu comprends, c'est pas une histoire privée. Non. C'est pas ça qu'on appelle la vie privée. Là c'est l'organisation de la société qui est en jeu, à travers ce qui nous est arrivé. La sélection des gens. C'est pas l'histoire d'une petite bonne femme aveuglée et qui perd confiance, c'est pas l'histoire d'une idiote, non. C'est bien plus que ça. Tu as raison de dire que tu as été rejetée. C'est une vaste entreprise de rejet. Social, pensé, voulu. Organisé. Et admis. Par tout le monde. Toute cette histoire c'est ça. Et jusqu'à la fin. Y compris avec ce qu'il m'a fait à moi¹.

Le duo mère-fille s'élargit au monde. La politique, en tant que vie de la société, prend le relais de la psychanalyse ; il s'agit, dans les deux cas, simultanément d'hériter d'une place, et de s'en créer une à soi. Le « tu n'as rien fait pour comprendre ton rôle dans cette affaire » est alors à mettre en écho avec le « toute cette histoire c'est ça. Et jusqu'à la fin. Y compris avec ce qu'il m'a fait à moi. »

Le livre confère une place, une chambre à soi mais le livre n'est pas situé dans le monde. De la même façon que l'amour est un espace plutôt qu'un lieu.

Deux moyens de communication entre la mère et la fille figurent dans le livre, la lettre et le téléphone. Le téléphone vient, comme un motif de l'amour et du lien, entre mère et fille, dire cette impossibilité à se parler. Le téléphone, comme rêve de présence, de fusion et d'immédiateté, n'admet pas le blanc, le silence. On pourrait alors penser que, par le livre, Christine Angot téléphone à sa mère, téléphone à la honte, lui téléphone exprès pour ça, pour lui dire : « tu peux raccrocher ». Mais on sait aussi que le livre n'est pas un moyen de communication.

1 Christine Angot, *Un amour impossible*, op. cit., p. 203.

Je disais « allô », tout de suite après je me plaignais. Ma fatigue, mon travail, ma solitude, le fait que je n'y arriverais jamais. J'appelais par obligation. Quand on avait raccroché, on ne savait pas quand on se rappellerait. Mais le prochain appel serait peut-être moins tendu. Le jour de la fête des mères, en fin de matinée, son téléphone sonnait¹.

Quand j'avais un rendez-vous, comme je suis souvent en avance, s'il me restait quelques minutes à tuer avant l'arrivée de la personne, je l'appelais.

-Je te dérange ?

-Non. Tu ne me déranges jamais.

Quand la personne arrivait, je l'expédiais, et je raccrochais contente d'être débarrassée de l'appel. C'était fait².

Il ne s'agit plus de « tuer le père » ni même de « tuer la mère » mais bien de « tuer les minutes », de dire « tu », et « je », et de raccrocher soi avant que l'autre ne raccroche, de tuer le temps parce que l'amour comme figure se rêve figé, quand le lien, lui, mature, grandit, s'épaissit, vieillit, compatit, admet, fait de nos colères des indulgences, de notre honte un dire impossible et possible simultanément.

L'impudeur de Christine Angot devient un mode de narration. Le matériau biographique sert en fait une réflexion plus large sur ce qu'est l'écriture, ce qu'est un roman. Le raconter « ma vie » de l'autobiographie devient un raconter « sa vie ». Si la mère s'avère bien une héroïne de roman, c'est parce que la honte qui fonde le personnage s'enracine dans le dire social de la honte. Les conversations entre sa mère et son père, les lettres que les amants se sont envoyés et que Angot fait figurer dans le livre, qui pourraient sembler relever de l'anecdotique, rappellent en fait, précisément, que, dans la vie même, l'anecdote n'existe pas, mais appartient déjà à un roman plus large, social et qui ne s'avoue pas, quand pensant écrire une lettre d'amour, on fait le lit de la génération de honte qui viendra après soi.

Dans *La nuit sexuelle*, Pascal Quignard évoque les deux nuits qui étreignent notre existence et qui sont de l'ordre de l'impossible représentation, la naissance et la mort, la « nuit utérine », et la « nuit infernale ». Entre roman et récit, ces deux scènes se donnent pour « impossible » à voir et figurer, comme deux acmés invisibles qui viendraient cerner notre biographie. Christine Angot paraît alors, au sein d'*Un amour impossible* se faire aussi la narratrice impossible d'une scène aveugle ; le « je » n'était pas encore là.

-Tu me laisses décharger au fond de toi aujourd'hui ?

1 *Ibid.*, p. 183.

2 *Ibid.*, p. 184.

-Oui.
 Ils se sont embrassés passionnément. Elle accrochait ses mains à son cou, à ses cheveux.
 -Tu aimes être une femme ?
 -En ce moment oui.
 -Pourquoi ? Dis-moi. Pourquoi tu aimes être une femme ?
 -Parce que je suis avec toi.
 -C'est tout ?
 -Je suis à toi.
 -C'est tout ?
 -J'aime ce que tu me fais.
 -Qu'est-ce-que je te fais ?
 Il a appliqué sa paume sur son entrejambe, puis a introduit un doigt dans la fente.
 -Il y a une jolie petite fontaine là, dis-moi...¹

Le « je » impudique de Christine Angot n'a de cesse d'ériger/abattre le mur entre réalité et fiction, dans un mouvement double, sans doute conscient que la démolition même ne peut en fait avoir lieu que dans le livre, n'avoir cours et sens qu'ici. Ce « je » impudique se révèle paradoxalement le moyen, l'objet et le sujet d'un dire autre que le dire de soi, mais qui semble se confondre avec lui : le dire de l'écriture. Dans la mise en accusation de la fiction et du personnage, c'est, plus encore que le « je », l'écriture elle-même qui devient protagoniste et sujet de l'énonciation. Si l'artiste impudique peut laisser penser que l'écriture n'est qu'un prétexte pour faire surgir le « je », l'inverse peut également s'envisager : le « je » n'est à son tour qu'un prétexte pour faire advenir l'écriture. Feignant d'être connu et reconnu, ce « je » écrivant est celui qui permet au lecteur de se rendre attentif aux variations, à l'ironie, et qui permet de penser une personnalité de l'écriture, non pas pour l'y réduire, mais pour se la figurer. Le « je » serait ce curseur qui permettrait à l'écriture d'être déployée.

L'anagramme de Christine Angot, « tango » révèle peut-être un mécanisme d'écriture subtil fait d'avancées et de reculades perpétuelles. Il s'agirait, plus encore que de « toucher/tangere », de se frayer un chemin possible, pour pouvoir vivre.

Un amour impossible, le dialogue pour amour

Avec *Un Amour impossible*², la metteuse en scène Célie Pauthe poursuit son exploration des écritures de l'intime et des fantômes du passé entamée au travers notamment des textes du cinéaste Ingmar Bergman, et des dramaturges Thomas Bernhard, Eugene O'Neill... et interroge le phénomène de l'adaptation. Passer de la vie au roman, du

1 *Ibid.*, p. 42.

2 *Un amour impossible*, mise en scène Célie Pauthe, texte Christine Angot, Théâtre National de l'Odéon, Ateliers Berthier, saison 2016-2017.

roman au théâtre, de l'écriture de soi à l'écriture en soi, cette écriture du dedans qui laisse les dialogues affleurer, enfin de l'écriture "personnelle" à l'écriture "en personne", incarnée. Deux corps sur scène annoncent, prédisent, président un dialogue. Et c'est bien à cette forme toute naïve, presque scolaire, du dialogue, que Cécile Pauthe redonne sa force, en la densifiant par ses deux extrémités, de mère à fille. Dévoilant, aussi, tous les monologues qui habitent et tourmentent le dialogue, sans figurer véritablement: les coups de fil que l'on passe, sans savoir même si on espère une réponse ou bien si on compte sur la messagerie, des appels qu'on passe en vitesse, et ce temps qu'on prend, ce temps exorbitant que ça prend, de montrer qu'on est pressée, que vraiment non là on ne peut pas parler, qu'on a bien mieux à faire qu'être "sa" fille. Les rendez-vous, trop et toujours, sont des retrouvailles: on les rêverait plus simples, on saurait faire, et le cœur n'aurait pas besoin, chaque fois, d'accommoder. Mais le dialogue se heurte au silence, et à l'amour qui n'est pas suffisant, territoire que juche le visage maternel, et on le dit "je ne peux pas, là, faire semblant, parler, je ne peux pas", et l'on s'excuse, alors, en repoussant la porte derrière sa mère, l'image de cette petite mère vieillie, de dos dans le cadre de la porte, dont on espère qu'elle ne sera pas la dernière. Cécile Pauthe parvient alors à montrer que tout dialogue consiste, peu à peu, à regarder l'autre vieillir: les lentes traversées de plateau de Bulle Ogier révèlent le regard porté sur elle de Maria de Medeiros, qui semble enregistrer ses petits pas et comme son dos s'est épaissi, ses jambes alourdies. On réalise alors que les corps vieillissent plus vite que ne mûrent les dialogues.



Mettant en scène un dialogue impossible où mère et fille négocient, entre fuite, culpabilité, délicatesse et affront, avec un amour ingérable, Cécile Pauthe interroge le motif de la réconciliation, comme étant en fait un motif éminemment solitaire. Avec quelle part de soi on refait lien, dans l'exécution des retrouvailles avec l'autre?

Mère et fille incarnées dans deux signatures vocales, celle, pépiante, infiniment curieuse de Maria de Medeiros et celle, grave, basse, lasse, presque transparente, de Bulle Ogier, le lien de parenté est à réinventer par-delà les différences et l'énigme insulaire que forme tout corps: dans l'aspect minuscule des corps, ce peu de place qu'ils occupent, dans une certaine sensibilité d'actrices, presque dans ce qui relève d'un hors scène, et qui appartient à une histoire, non-dite, de plaisir à se confier, toutes deux ensemble, à ce texte-là.

Les deux actrices entrent l'une après l'autre en scène, deux pans de dialogue s'avancent, autour d'un deuil déjà impossible à partager, celui du père, du mari. Le spectacle s'inaugure par la mort du père, et l'on comprend bien qu'il n'y a là aucun élément de résolution, que c'est tout le schéma actanciel qu'il faut parcourir à nouveau. Fillette à Châteauroux, adolescente à Reims, femme, trois âges d'une relation. Les souvenirs qui sont sur nos mains, ces secrets qu'on doit porter sur soi, les chansons dans nos mémoires, une mélodie de Dalida et les années soixante. Le geste de mise en scène, et de partage d'une émotion face à un texte semble réaffirmer une confiance incroyable dans la puissance du théâtre à abriter ou fabriquer cette intimité à murs ouverts, deux corps confrontés à la mort d'un troisième, et des souvenirs qui ne sont pas les mêmes.

Pourtant, bien que rivé de l'une à l'autre, le dialogue déjà est menacé par l'extérieur: des régisseurs assiègent le plateau sans s'annoncer, qui chorégraphient les changements de décors. A deux, on pourrait rester dans la même configuration toujours, et répéter la même scène, dans le petit appartement, et d'invariables jeux qu'on a inventés; mais voilà le monde bouge, se charge de nous bouger, de déplacer un par un les corps, et si l'un bouge, l'autre aussi doit bouger, puisqu'on est mère, et si on est fille, c'est la mémoire entière qu'il faut déménager qui donne déjà aux lieux leur nostalgie propre. Sur un plateau quasi nu, quelques signes du réalisme plus encore que le réalisme lui-même, comme la mémoire exorbitante certains détails au détriment d'autres, préserve l'impression d'immensité d'un couloir mais efface le nom des pièces auxquelles il menait, rétablit la sensation vertigineuse d'un escalier mais escamote l'intermédiaire des étages.

Réalisant in extremis que le huis-clos était illusoire, que le dialogue en face à face était trompeur, Angot fait tomber le mur, dans le monologue final de la fille, qui dévoile les

spectateurs, et leur participation tacite, depuis le début, nous invitant à une ultime relecture. Comme la Nora d'*Une maison de poupée*, qui éventre la forme-maison, Angot ouvre sur le ciel, sur la société toute entière, quand l'affaire privée devient publique, s'avère nous concerner. Une vue du ciel, découverte à la toute fin.

Sur scène, l'alternance du corps et de l'écran, de la parole live et du film de la parole, du dialogue et du récit, dessine deux espaces d'intimité. En gros plan, visages de mère et fille racontent tour à tour l'autre. Comment on est quand on est avec l'autre, sans l'autre; en présence, en absence; disant tu, disant elle; parlant avec, parlant sans ou sur..? Etre ou ne pas être, sans l'autre. L'écran sépare enfin les corps, assure une solitude, réaffirme une possibilité d'existence loin et sans l'autre, inspire presque un soulagement.

Pourtant ce dialogue mère-fille fusionnel est dévorant, qui absorbe et digère à son compte les mots du dehors. A l'école, ça ne se verra pas, ce qu'on a fait la veille, de répéter devant maman la poésie de Paul Fort, et cette récitation-là, originelle, se dérobe aux yeux de l'institutrice, et l'on sait bien pourtant quel moment aura le plus compté. Commence ici l'inversion infernale, lorsque, ayant transformé la répétition en spectacle, et détourné le "par cœur" de l'adresse scolaire vers un autre destinataire, intime, sa mère, le petit appartement crée et génère son propre écho. Et si ça se voit, sur le corps, à l'école, qu'à la maison on n'est que deux?

Les dialogues de mère à fille devenue adulte n'ont plus l'évidence des récitations de Paul Fort, ni la systématisme du jeu de "la tête": agenouillée aux pieds de sa mère, Christine lui tapote l'épaule, sa mère alors relève son visage, et dévoile une nouvelle grimace, un autre masque. Il faut sans doute s'en remettre à l'étreinte, et s'occuper d'un autre dialogue qui concerne les corps. Désormais, les mains ne servent plus à compter, exclure, séparer, rejeter, comparer, mais bien à étreindre. Les minuscules gestes d'affection: toucher le bras de sa mère lorsqu'on la voit triste, l'étreindre dans son dos par le cou, quand on lui explique toute l'histoire de sa vie. Calmer sa propre ivresse de comprendre, d'avoir compris, et sa fureur de partager cette compréhension, en prenant soin de l'autre, pendant qu'on lui parle, qu'on dialogue: "ça va maman, ce n'est pas trop compliqué d'avoir cette conversation?".

Comprendre qu'un dialogue, c'est en premier lieu peut-être ce qui arrive après les choses, que c'est dix, vingt ans après, on a changé, on a travaillé, que c'est aussi ce qui doit se dire avant que l'autre ne meure. "Maman, tu es quelqu'un de bien.". Il n'y a pas deux amours, mais un seul, qui se situe dans l'espace du dialogue et dans ce qu'on parvient à formuler, dans ce que l'autre nous somme de lui dire. Aimer sa mère pour ce regard qu'on

parvient à porter sur elle. Savoir avant la fin que si on arrive à la regarder à nouveau, à l'aimer et le lui dire, c'est encore grâce à elle, à ce qu'elle nous aura permis de ne pas, nous, avoir à porter de regret comme elle celui de l'aveuglement.

La mère est tenue par un hors-champ absent: l'amour; et par un hors-champ présent, qu'il s'agit de rendre moins pesant: le travail, le manque d'argent. Et les enfants qui ne supportent pas, n'imaginent même pas, dans le dialogue, les hors-cadre des parents, qui ne les admettent qu'entièrement là, veulent que chaque dialogue soit une étreinte, et que si la mère danse, s'habille, soit un peu belle, ce soit exclusivement pour eux. Cartable sur le dos, Maria de Medeiros retrouve silhouette et voix d'enfant, en demande, en séduction perpétuelle, dans un vivre qui est un vivre pour la mère, sous son regard.

Ce qu'on fait, une fois devenue adulte, de son amour pour sa mère, si c'est possible de le trier, de le mettre de côté, comme on trie un jour les affaires dans son armoire, en les passant devant le miroir. Et si nos visages et nos corps ont vieilli, sans nous, sous la seule poussée des jours, comment faire vieillir l'amour, et si on doit un jour s'en séparer, le déposer, et en quel lieu?

Si l'amour est une situation éminemment dramatique, théâtrale, donc conflictuelle, propice à l'agôn ou au dilemme, c'est parce qu'il réclame non seulement d'être dit, exprimé, mais aussi compris, expliqué, au-delà des phrases de l'autre qu'on sait par cœur, qu'on pourrait, même, finir à sa place: "j'ai fait une infection pour te protéger". Comprendre, pourtant, que le face à face n'empêche pas toutefois de dialoguer chacune depuis une pièce différente: la mère est peut-être d'abord une amoureuse, une figure individuelle d'amoureuse, quand Christine a besoin, elle, d'écrire, des mots politiques, collectifs du chœur.

Avoir une mère, être sa fille. Sans doute ce spectacle-ci tout particulièrement s'appréhende-t-il à travers un hors-champ de spectateur tout intime: l'âge qu'on a, la place qu'on occupe, les enfants qu'on a ou pas, ceux qu'on a perdus, la mère qu'on a ou qu'on n'a plus... Le phénomène d'identification prend alors tout son sens, reconnaissance aiguë et vive d'une certaine situation, d'un certain lien, et d'un arrachement impossible, auditeurs émus du temps que cela prend, d'apprendre à dialoguer.

Guillaume Dustan, le « je » autobiopornographique, plus fort que soi

Se parodier, est-ce exister ?

Il ne suffit pas, comme dit plus haut, de repérer une dimension autobiographique pour qualifier une démarche d'impudique. Il faut que quelque chose se joue, se donne à voir, par l'excès. Les mots du mal-être, qui semblent trouver leur réciproque dans le malaise du lecteur-spectateur, qui sans doute n'en demande pas tant. Ce malaise n'est pas uniquement dû à un dépassement ou une suractivité du registre autobiographique, mais au détournement même du pacte : l'auteur impudique ne cherche plus, dans le projet autobiographique, à mieux se connaître. L'auteur impudique a acté que la seule écriture possible se trouve désormais ici, dans cet alter-ego d'écriture qu'il a créé, et qui a *fonctionné*.

L'auteur impudique, conscient des limites qui ne manqueront sans doute pas de cerner ce personnage-ci, bientôt, plie alors sur lui-même ce fantoche de soi-même, et aboutit à une écriture du dispositif et de la mise en abyme, qui fait figurer la démarche d'écriture dans l'écriture même. Ce terme d'alter-ego ne peut pas s'appliquer sans réserve : il ne s'agit pas exactement d'un double, sans doute plus d'un fantasme de soi non seulement projeté dans les mots mais surtout construit avec les mots, avec ce don-là, qu'on se sait posséder, de l'écriture. Une autre posture, à l'autre bout du spectre de l'impudeur consisterait à écrire comme on se déshabille, écrire la nuit des corps.

Ces artistes de l'impudeur ont en commun d'excéder le média par lequel ils s'expriment, que ce soit par le biais du méta-discours, de l'auto-citation, de l'emprunt et de l'intertextualité, de l'usage qu'ils font de la mise en abyme. La persona auteure et le « je » de l'écriture se floutent, dans un fondu enchaîné, avec le corps réel. La littérature devient un spectacle, pour le pire ou le meilleur. C'est précisément cette mise en spectacle de soi, qui fait écho, sans s'y superposer, à l'écriture de soi, que je me propose d'explorer, avec « le cas Guillaume Dustan ». Ce dernier a, au cours des années 1990-2000, renouvelé le genre de l'écriture de soi, de l'écriture gay, et de l'écriture avec/sur le VIH.

Ses trois premières œuvres, *Dans ma chambre*, *Je sors ce soir*, *Plus fort que moi*,

qu'il qualifie de trilogie « autobiopornographique », mettent en scène un « je » dont les principales activités semblent être la drague gay, la drogue, le sexe. L'écriture est précise, clinique, crue, et exhibe des relations sadomasochistes, des rencontres d'une nuit, des menus dialogues où rien ne semble véritablement se dire ou s'échanger. Pourtant, au sein même de cette absence apparente de fond, de consistance, un « je » nous parvient, et une sensibilité, qui se coule, sans disparaître, dans le monde des apparences, qui danse, sans toujours trouver sa place, dans les fêtes des corps, qui expérimente, sans toujours parvenir à en jouir, l'apprentissage de soi et des autres dans la relation sexuelle.

S'interrogeant sur la possibilité ou non de distinguer un « style gay », Eric Bordas rappelle l'intrication entre le projet existentiel qui soutient les écritures gay de « devenir soi » et « l'énonciation autobiographique », qui revient, pour le sujet écrivant, à s'excéder et excéder la forme même du livre :

On peut se demander à lire [...] les livres aussi jubilatoires dans leur volontaire futilité que sont ceux de Guillaume Dustan, et [en pensant] à beaucoup d'autres exemples d'une même fermeture de la forme-sens sur elle-même, si l'une des caractéristiques esthétiques de la littérature gay n'est pas l'élection d'un projet d'écriture qui implique en soi l'impossibilité. Une impossibilité relevant du blocage. Poétique. Le projet ontologique de l'écriture tourne alors à l'exercice de style, sans style le plus souvent. Précisément parce que le projet oblitère le discours. On pense à Guillaume Dustan, pour qui « la littérature homosexuelle dit Je [...], elle se donne pour sujet le sens même de la vie : devenir soi¹ ». Or c'est là un sujet qui est d'abord un projet, dont ces livres semblent indiquer qu'il existe surtout dans le dépassement d'eux-mêmes, par un retour final au sujet-auteur, sous forme récurrente d'énonciation autobiographique².



Lorsque l'auteur de *Retour à Reims*, Didier Eribon, dresse, à l'occasion de sa mort, un *Tombeau pour Guillaume Dustan*, il affiche son admiration pour l'écrivain, mais décompte ses regrets de voir son œuvre gâchée par ses agitations médiatiques, ses prises de positions publiques et douteuses autour du barebacking (Guillaume Dustan était séropositif

1 Pierre Salduci, *Écrire Gai*, Stanké, 1999.

2 Eric Bordas, « Style Gay ? », *Littérature* 3/2007, n°147, p. 115-129, disponible sur : www.cairn.info/revue-litterature-2007-3-page-115.htm, consulté le 15 août 2016.

et a pu paraître défendre dans des émissions télévisuelles le barebacking, « sexe sans capote »). Didier Eribon espère que « le pire ne fasse pas oublier le meilleur », et l'hommage se teinte de reproches.

Je n'ai jamais caché – et ne lui ai jamais caché – que je trouvais insupportables ses déclarations sur le sida et le préservatif. Je ne parle pas de ses romans : il n'appartient à personne de décréter comment on doit baiser dans une œuvre de fiction. Même s'il s'agit d'une autofiction. Un roman n'a pas à être une œuvre édifiante. Mais il quitta vite le terrain de l'expérimentation littéraire pour faire du bareback une politique, qu'il allait vanter à la télévision ou dans les journaux (trop contents de l'aubaine, avides qu'ils sont de voyeurisme et de sensationnalisme). Il me semble que, au départ, il souhaitait simplement soulever un problème. Mais son discours s'emballa. Sont-ce les attaques dont il fit l'objet qui l'amènèrent à radicaliser ses positions? Toujours est-il qu'il perdit la tête et se mit à dire beaucoup de bêtises, lui qui était si intelligent¹.

L'auto-élaboration/célébration d'un alter-égo outrancier, envahissant desservirait l'œuvre en la rendant invisible. Du pseudonyme au personnage public, la lecture des œuvres de Guillaume Dustan nécessiterait d'abord de lever un « malentendu », il faudrait lire ses textes en dépit de la figure médiatique provocatrice, en oubliant ses sorties d'agitateur, pour entendre la langue, et discerner le projet politique et littéraire qui s'y joue, entre écriture de soi et pensée, voire pratique, de l'autoresponsabilité et de la liberté.

Il avait beaucoup de talent. Ses premiers livres en témoignent. Mais le succès l'a gâché. Il était devenu obsédé par les médias. Et prêt à tout pour qu'on parle de lui. Je l'ai vu une fois à la télévision avec une perruque jaune. Il croyait qu'il faisait exploser les codes. Qu'il était subversif. Non, il était simplement l'un de ces personnages que le cirque médiatique invente, consomme et rejette à intervalles réguliers. [...] Ce n'est pas que la littérature soit devenue spectacle. C'est que le spectacle a dévoré la littérature. Car les livres, bien sûr, s'en ressentent : on ne peut pas être Beckett et faire le pitre sur tous les plateaux de toutes les chaînes.

Je sais bien qu'on ne peut s'engager réellement qu'en acceptant de se parodier soi-même. En prenant le risque d'être ridicule. Il avait ce courage. Mais sans doute est-il également nécessaire – c'est là un paradoxe insurmontable – de contrôler ce ridicule. De ne pas laisser les autres s'en emparer, en intercepter la signification. Hélas, Dustan le rebelle s'est laissé piéger par les pouvoirs médiatiques. Son œuvre ne s'en est pas relevée. Il sortit épuisé et blessé de ce combat perdu d'avance. Il se retira de la scène².

Écrire cul-nu

La présentation « biographique » qui est donnée de Dustan sur le site des Editions P.O.L est significative de la stratégie d'élaboration d'un alter-égo, entre fiction et réalité, d'un personnage-soi, dont le premier symptôme est le pseudonyme.

On la devine rédigée par l'auteur lui-même, elle sera complétée par l'éditeur, de fa-

1 Didier Eribon, « Tombeau de Guillaume Dustan », *Têtu*, 12/2005, et repris dans le recueil de l'auteur *Contre l'égalité et autres chroniques*, Cartouche, 2008, disponible sur: <<http://didiereribon.blogspot.fr/2013/05/tombeau-de-guillaume-dustan.html>>, consulté le 15 août 2016.

2 *Idem*.

çon posthume, en une simple phrase : « Guillaume Dustan est mort en octobre 2005 », petit appendice de la mort, impossible à auto-écrire, quand bien même la démarche impudique a sans doute également pour projet fantasmatique de tenir cette scène-là, de la mort propre à vivre et écrire. La naissance de cet alter-égo coïncide avec la sortie du premier livre, la persona s'auto-engendre, se donne naissance dans l'édition de soi. Non sans autodérision, Dustan livre dans cet autoportrait les grandes lignes de traverse de son œuvre : la séropositivité et la dépression, la drogue, l'écriture de soi et l'écriture qui confère un statut, et une reconnaissance sociale au projet d'auto-marginalisation, auto-monstration/monstruasion, l'égotisme assumé accolé à l'utopie sociale d'une visibilité, politique et littéraire, de la communauté gay. La figure de l'intellectuel, qui intervient publiquement dans l'espace public, lui étant refusée¹, il reste à Guillaume Dustan la prise de parole solitaire, avec le risque qu'elle confine au soliloque. Les derniers livres semblent alors des pis-allers de parole publique que Dustan alimente lui-même à l'envi. L'alter-égo jouxte le clown de soi, la caricature². Passant du pseudonyme au pseudonyme du pseudonyme (avec *Génie Divin* dont les initiales redoublent l'effet d'auto-intronisation/auto-ironisation), Dustan passe aussi de l'écriture comme projet politique au projet politique écrit.

Guillaume Dustan est né en 1995, ou 96, en écrivant, puis en publiant, *Dans ma chambre* (p. O.L., septembre 1996). Avant, il y avait une autre personne, très malheureuse. Dépressive, séropositive. Après il y avait toujours la dépression et la séroposition, mais ça allait déjà mieux. Une appréciation paranoïaque et mégalomane du retentissement de son premier ouvrage ayant conduit Guillaume à quitter son emploi, il se hâta d'écrire pour faire avancer sa nouvelle carrière. *Je sors ce soir* (p. O.L., septembre 1997) ne fut pas le best-seller pour lequel il avait si souvent consulté l'oracle, mais contribua à affermir son image de jeune écrivain gay à suivre. Ayant dépensé en extasys et en téquilas-champagne tout l'argent de la bourse qu'il avait reçue du Centre national du livre, Guillaume se trouva bien dépourvu à la fin de l'année (et en plus il avait une grosse bronchite qui ne se soignait pas à cause de ses excès). Sans se décourager, il proposa à son éditeur, p. O.L., de créer une collection de livres gay qui pourrait le faire bouffer (lui, Guillaume). p. O.L. le dirigea vers Balland, maison amie. Nouvelle casquette pour G.D. Retiré chez sa mère, à la campagne, G. écrivit son troisième roman, tout aussi purement autobiographique que les deux premiers: *Plus fort que moi* parut en juin 1998 (toujours chez p. O.L.). À l'automne, G.D. lançait les grandes manœuvres pour le centre communautaire qu'il voulait créer, la Gaie maison pour tout le monde. En janvier 1999 il publiait *Nicolas Pages*, son premier véritable succès de librairie. En février de la même année, la collection chez Balland (Rayon Gai) démarrait³.

- 1 David Vry, « Personne n'a dit que Guillaume Dustan était un intellectuel, ou les raisons d'un échec », dans Y. Hamelet M. Bouchard (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros, @analyses*, hiver 2006, disponible sur : <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/438/338>>, consulté le 15 août 2016.
- 2 « Ensuite tu es devenu le barebacker. Ça n'était pas très malin, remarque, d'aller te vanter de baiser sans capote. Il est même possible que tu l'aies fait en désespoir de cause, pour qu'enfin on t'invite plus souvent à la télévision. Ton côté petite pétasse, une Paris Hilton avant l'heure. » Virginie Despentès, « Cher Guillaume », *Le Monde*, 31/05/2013, disponible sur : <http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/29/cher-guillaume_3420359_3260.html>, consulté le 15 juillet 2016.
- 3 Biographie de Guillaume Dustan, publiée sur le site des Éditions p. O.L., disponible sur : <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=auteur&numauteur=45>>, consulté le 15 juillet 2016.

Dans son ouvrage intitulé *Double je(ux) de l'artiste*, Natacha Pugnet s'intéresse à ce qu'elle décrit comme un « paradigme de l'art d'aujourd'hui » : les démarches artistico-narcissiques d'auto-jeu qui font coexister « un je-artiste et un moi-personnage ».

Intriquant réalité et fiction, performance et jeu d'acteur, une telle conduite apparaît souvent ambivalente. Car si l'artiste (ou l'auteur) en représentation opère toujours quelque dédoublement, le personnage projeté peut ici passer d'une identité fictive à une identité réelle¹.

Ce jeu entre soi et soi est d'autant plus prégnant chez Guillaume Dustan, qui se présente sur le plateau de Thierry Ardisson² sous une perruque blonde, qu'il semble la poursuite d'un projet, simultanément politique et intime, sexuel, d'expérimentation de soi. Dans le sexe sadomasochiste, qui constitue la trame du troisième volet de la trilogie « autobiopornographique » *Plus fort que moi*, la relation sexuelle se scénarise, les corps ont des rôles (dominant, dominé, passif, actif, sadique, masochiste, chien, soumis, esclave, maître...). Dans *Voir être vu, figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, le psychanalyste Gérard Bonnet fait du masochisme une relation triangulaire, avec un tiers qui sert de témoin fantasmatique, et de la relation sadomasochiste un dispositif de regard et d'adresse :

Le témoin n'est pas le partenaire. Ce sont le plus souvent deux personnes différentes. Le masochiste entretient le lien. Il se garde une possibilité de faire appel, non pas seulement à l'amour et la pitié, mais appel à témoin pour entendre et pour dire. L'exhibitionnisme du masochiste est donc aussi un essai désespéré pour sortir de l'impasse, un peu comme la lettre laissée en évidence juste avant la tentative de suicide. Il manifeste et entretient l'ambivalence fondamentale de son jeu³.

Le lecteur de Dustan joue-t-il le rôle de témoin, ou de partenaire, dans la relation triangulaire entre égo, alter-ego et livre ? La pratique du *barebacking* (au sens littéral : chevauchée à cru) peut alors venir, en métaphore, caractériser l'écriture de Dustan qui perd peut-être ici sa fonction première de pare-excitation (quand écrire revient à canaliser, à créer pour soi d'autres terminaisons nerveuses précisément pour être en mesure de ressentir, en distanciant et en instaurant un écart) et vient poursuivre, ou se substituer à l'expérience. Si Dustan tisse bien un lien entre l'inscription et l'excitation, (porno-graphie : l'écriture prostituée), cette excitation, en plus d'être sexuelle, ou dans le même temps où

- 1 Natacha Pugnet, *Les doubles jeux de l'artiste : identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, Publications de l'Université de Provence, Arts, 2012.
- 2 « Interview biographie de Guillaume Dustan Archive Ina », disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=RYNI9ta3q9U>>, consulté le 15 août 2016.
- 3 Gérard Bonnet, *Voir être vu, figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, Presses Universitaires de France, Bibliothèque de psychanalyse, 2005.

elle l'est, est en premier lieu celle du jeu de s'inventer, dans les limites de soi et avec l'autre. Si la séropositivité peut sembler, dans les récits que Dustan fait de ses relations, censurer le plaisir, inhiber la jouissance, l'écriture fait, elle, de l'impuissance même un objet de sensualité. L'impuissance, l'impossibilité du désir, appartiennent à l'écriture, quand elles semblent parasiter la scène sexuelle, en signifier l'échec ou l'aporie.

Le terme d'autopornographie choisi par Guillaume Dustan lui permet de se situer simultanément hors des genres établis qui, en tant qu'horizon d'attente et structure de lecture, faussent l'œuvre, et au sein d'une généalogie choisie, de Angot à Guibert.

Le terme d'auto-fiction, je le récuse : c'est peut-être valable pour Marie Darrieussecq, qui métaphorise des trucs vécus comme dans *Naissance des fantômes*. D'autres, comme Angot ou moi, on fait de l'autobiographie, de l'auto-arrangement, de l'auto-crucifixion, puis de l'auto-décrucifixion. Mes trois premiers livres étaient autobiopornographiques. Raconter sa vie avant d'avoir 70 ans, ça ne se fait pas, c'est mal vu. Le journal intime est accepté mais ce n'est pas ce qu'on fait. Alors appelons ça créer un genre, une forme¹.

Ces écrivains impudiques font du livre une scène, et les livres font, ensemble, un continuum. Avoir parlé ici. Si une des dernières publications de Guillaume Dustan, *Dernier roman*, paraît « illisible² » aux critiques, c'est sans doute parce que l'auteur aura cru que la source de l'écriture étant identique, forme et fond demeureraient indifférents : ce serait lui, l'énarque rebelle, le jouisseur maudit, le provoc timide, qu'on viendrait lire. Mais, à force d'impudeur, peut-être, devient-on, en fait, hermétique, quand on se croit transparent. Passant de *Dans ma chambre* à *Dernier roman*, roman d'exil, Dustan passe aussi d'une chambre à un livre-bunker, à la réception impossible. Bunker, aussi, le corps : « Le sida c'est la maison. On a envie d'en sortir mais c'est aussi très agréable et ça permet d'avoir un destin sacrifié³ ». Quand après les drogues, les ébats, la certitude de la mort, il faut encore vivre, et habiter une ville. Dire « je » à Paris, et puis dire « je » à Douai, la terre d'exil, après les années, les fêtes et les nuits parisiennes :

Le jour, on fait semblant que la vie normale continue. La nuit, il n'y a plus rien, que le bruit des skates, et parfois, très lentement, des voitures de police. La ville est vide, volets fermés. Passé trente ans si tu marches à pieds c'est suspect à Douai. Les riches, les gens intégrés ne vont qu'en voiture. Je me fais livrer par le prolo de Champion, je ne veux pas qu'il monte chez moi, je le surveille pour ne pas qu'il me vole⁴.

- 1 Entretien avec Laurent Galiana (d'après l'encyclopédie collaborative Wikipedia)
- 2 « Au-dessus des balles, Dustan pose, beau et seul. Sans rien à prouver. Il juge ses pairs, ses ancêtres, ses ennemis. Tandis que les aphorismes se succèdent [...] le roman "s'inachève". » L'équipe Zone, « Dernier roman : Dustan trop Dustan », *Zone Littéraire*, 01/04/2004, disponible sur : <<https://www.zone-litteraire.com/litterature/chroniques/dernier-roman-dustan-trop-dustan.html>>, consulté le 15 août 2016.
- 3 *Didier Lestrade et Guillaume Dustan sont sur un bateau*, article de Thomas Doustaly et Baptiste Liger, pour le magazine *Têtu*, 03/2004. L'article est accessible en ligne sur le site de Didier Lestrade, disponible sur : <http://didierlestrade.fr/IMG/pdf/DL_vs_GD_87.pdf>, consulté le 15 juillet 2016.
- 4 Guillaume Dustan, *Dernier roman*, Paris, Flammarion, 2004.

Écrivains performeurs qui jouent avec le livre, l'attendu du livre, qui utilisent et détraquent volontiers la communication propre à l'objet livre (un « monologue » solitaire, écrit à l'ombre, et qui se donne à voir dans le temps de l'après, quand le corps a disparu, censé tenir seul désormais) ces écrivains convoquent en fait le présent de l'énonciation, et façonnent un « je » qui peut sembler rejoindre le « je » performatif. L'art performatif s'emploie en effet à déployer et rendre sensible par l'œuvre éphémère le hic et nunc, le in situ. Comme le rappelle Chantal Pontbriand dans son *Introduction : notion(s) de performance* : « La performance est une carte, une écriture qui se déchiffre dans l'immédiat, dans le présent, dans la situation présente, une confrontation avec le spectateur¹. »

Si l'écriture autobiopornographique de Dustan est performative, c'est précisément parce qu'elle est « efficace », génère de la présence, de l'excitation-présence. Cette excitation devient une invitation à un autre mode d'être au monde, comme le souligne Thomas Clerc :

Il a lié le monde et la littérature parce qu'il ne faisait pas de différence entre l'art et la vie. [...] Dustan a cherché à faire bouger une société figée en utilisant l'homosexualité comme une quasi-métaphore de l'urgence de vivre la modernité. Pour cela, il a débauché la littérature. [...] Sa force fut de croire encore possible le désir fou d'agir sur le monde avec les livres. Avec Dustan est mort un terroriste, c'est-à-dire un écrivain qui sait que la littérature doit se mêler de ce qui ne la regarde pas. De quoi meurt la littérature française ? De ne plus produire de terroristes. Scandaleux, polémiques, drôlissimes, ses livres débordent l'homosexualité pour ériger en valeur vitale l'excès même dont ils sont traversés : drogue, sexe et musiques mais aussi lectures, frénésie d'écriture, action politique, ramdam médiatique. Sous le strass de l'hystérie, le projet de Dustan restait intact : faire prendre conscience du conservatisme d'une France complètement sclérosée. [...] Littérairement, il a lié sa destinée à l'autobiographie, dont il a déchaîné les vertus politiques. Hostile à la fiction, qu'il trouvait réactionnaire, il est le seul égotiste à avoir montré l'intrication du moi et du social, parce qu'il la vivait pleinement².

Guillaume Dustan nous convoque/nous provoque ?

Si Guillaume Dustan peut sembler aujourd'hui encore « dédaigné par la critique, ignoré de l'Université³ », c'est sans doute parce que son écriture peut non seulement apparaître comme impudique, dans l'acception la plus péjorative et pudibonde du terme, mais qui plus est impudique *pour rien*. L'univers trash, nocturne, décadent et festif de Guillaume Dustan ne pourrait pas concerner, intéresser tous les lecteurs. Ces autobiographies crues et autophages seraient avant tout destinées au public gay-parisien qui figure dans les textes.

- 1 Chantal Pontbriand, *Introduction : notion(s) de performance*, in A.A. Bronson, p. Gale, *Performance by Artists*, Art Metropole, Toronto, 1979, p. 22.
- 2 Thomas Clers, « Mon coeur est mort (pour Guillaume Dustan). », *Libération*, 20/10/2005, disponible sur : <http://www.liberation.fr/tribune/2005/10/20/mon-coeur-est-mort-pour-guillaume-dustan_536197>, consulté le 15 août 2016.
- 3 Guillaume Dustan, (préface de) Thomas Clerc, *Œuvres I*, Paris, Editions p. O.L., 2013, 368 p.

Pourtant, s'il y a bien une identité sexuelle qui s'exprime dans les textes (dont le sexe SM serait une minorité au sein de la minorité...), cette vision de l'écrit dustanien comme ghettoïsation doit profondément être combattue : non seulement cet argument n'a pour lui que la force du nombre, mais en plus il occulte la démarche d'attendrissement qui me paraît être au cœur des trois premières œuvres.

Il me semble qu'une lecture possible de l'oeuvre de Dustan peut se nouer ici : en discernant et s'émouvant de la recherche de limite, d'un œil simultanément aimant et réprobateur, d'un « père » – pour parler grossièrement –, qui se fait jour sous le chantre de la liberté et de la jeunesse.

Cette lecture est certes un rien réactionnaire : l'écriture des bords, de l'extrême, de la transgression n'aurait donc de sens que dans la supplique tacite qu'elle adresserait à la limite même qu'elle se propose de franchir. Il me semble toutefois qu'elle permet de se rendre attentif aux stratégies d'écriture qui sont mobilisées par l'auteur pour attendrir le lecteur ; il s'agit d'être simultanément marginal, monstrueux, et aimé quand même. Le monstre est intéressant, dans l'art, en cela qu'il n'abandonne pas l'autre, le regard, ni la demande d'amour, celle-ci est adressée depuis le lieu même de la monstruosité.

Le livre vient léguer une place dans le monde, en même temps qu'il en retire une autre : celle du juriste, surdoué, passé par Henri IV et l'ENA. Par le livre, Dustan s'auto-confère une autre place, qui est celle du monstre, de la marge. Le livre est l'endroit de la marginalité (en même temps que de la reconnaissance sociale de cette marginalité), et se présente fantasmatiquement comme l'alternative à la vie bourgeoise, contrainte, aliénante. Le risque, réel, affleure lorsque l'alternative prend, chemin faisant, les contours du seul possible envisageable.

Mais le « je » impudique entend être reçu entièrement et paradoxalement, dans toutes ses contradictions. C'est sans doute pour ça que c'est le terme d'attendrissement qui me paraît le plus adapté à ce spectateur-lecteur de l'art impudique. À l'exposition de soi impudique répond la réception attendrie ou mal à l'aise. Les hommages rendus à Dustan après sa mort s'adressent plus encore à un « book hero » qu'à un écrivain, et s'attachent à décrire une personnalité. Comme si la lecture de Dustan réclamait cet attendrissement préalable, d'avance, cette première bienveillance.

Un book hero, comme on disait guitar hero jadis, un auteur culte dont les fans aimaient à la fois l'écriture, la personnalité, les provocations médiatiques. [...] Parler de Dustan avec ses amis, qu'ils soient hétéros ou homos, était en général l'assurance d'une engueulade hystérique. On avait beau être d'accord sur tout, on s'écharpait sur lui comme sur Houellebecq ou Angot, écrivains réversibles qui ont le don d'agacer ou d'hypnotiser¹.

1 Eric Loret, « Dustan qui passe », *Libération*, 11/10/2015, disponible sur :

Le superficiel et l'âme

L'écriture de Dustan semble travailler contre l'auteur même. Une âme en double-fond s'y laisse voir par la négation, dans la trivialité, l'insignifiance, les échecs ou la démission des échanges. La superficialité fait office de pudeur, quand on lance une banalité pour ne pas demander si l'autre est malade, si les résultats de ses T4 sont inquiétants ou rassurants. L'écriture permet de donner accès à une intériorité qui se sait mal aimable, qui se veut aimée. Dustan avait pour modèle d'écriture Bret Easton Ellis, et ses personnages construits hors de toute psychologie. Dans son écriture, quelque chose de la psychologie revient pourtant, comme un retour du refoulé, quand c'est de montrer les contradictions et les stratégies de soi un peu vaines, qu'une intériorité affleure, entre deux phrases courtes, nominales, à l'orée d'une ponctuation :

Je file mes soixante balles et je file au vestiaire. Je laisse mon manteau. Je prends mes clopes et ma carte bleue. Je laisse mon briquet. Ce matin, j'ai oublié d'en prendre un. J'étais décalqué, on s'était couchés à six heures avec Dimitri en rentrant de la Station. C'est là que je l'ai largué. On a quand même dormi ensemble. Parlé. Pleuré. Lui surtout. Ça ne faisait qu'une semaine qu'on se connaissait, alors ce n'est pas grave. Je n'ai pas voulu en acheter un tout à l'heure au Saint-Jean en allant chez Diane parce que je voulais rester dans mon budget de la journée. Et puis finalement j'en ai acheté un, en même temps qu'un paquet de clopes d'avance, quand on est allé se promener elle et moi le long de la rue Lepic. Mais je ne le prends pas parce que je sais que je n'arrive pas à demander du feu d'un air naturel quand j'en ai sur moi et que c'est juste une entrée en matière. Donc autant ne pas en avoir. Et puis comme ça, ça me fera un truc de plus à faire, en boîte on se fait chier très facilement¹.

La façon et les manières de présentation de soi et de drague de l'autre – du lecteur – trahissent en retour la façon dont l'on voudrait être aimé. Le héros des œuvres dusta-niennes est un héros marginal qui ne parvient jamais à se fondre dans le décor et dans les codes, et qui, sans doute, appelle ce regard qui saura l'apprécier précisément à l'endroit de sa marginalité.

L'écriture, entre légèreté, superficialité et puérité est cernée d'inquiétude, d'intranquillité. Dans *Je sors ce soir* Dustan situe son je-héros dans une fête parisienne, un huis-clos de boîte de nuit dans lequel il demeure tout du long comme en retrait, en regard, sans parvenir à entrer dans la danse et le présent, malgré les verres, les joints, la prise d'extasy. Dès l'incipit se dessine une figure en marge, hors-jeu, déréglée, et une écriture qui se tient en équilibre entre dedans et dehors, participation et réserve :

Il y a un certain plaisir à ne pas faire les choses dans les règles. Comme aller au Gay tea dance en 501 deux tailles trop grand, chaussures non montantes, chemise à carreaux BCBG. [...] Mais je me regarde dans la glace du café à mi-pente et je décide que ça ira².

<http://next.liberation.fr/culture/2005/10/11/dustan-qui-passe_535241>, consulté le 15 août 2016.

1 Guillaume Dustan, *Je sors ce soir*, Paris, Editions p. O.L. (p. 16).

2 *Ibid.*, p. 12.

Le je-narrateur découvre que l'écriture se comporte comme ce lieu où l'on peut être en même temps le fils rejeté du père, assoiffé d'amour, et le détracteur sincère du paternalisme dans toutes ses formes, le génie et l'immature, où l'on peut décrire de la façon la plus crue et sans filtre des scènes de sexe sadomasochistes et dédier le livre à sa mère (comme c'est le cas pour *Plus fort que moi*).

Il me semble qu'il y a, dans l'art impudique, une forme d'auto-émotion (auto-compassion) qui permet à l'écriture de briser ses limites. C'est sans doute parce que Dustan se trouve « émouvant » autant dans son « envie de chier » que dans sa pensée de la mort que son écriture est à ce point singulière, travaillée par l'envie constante de jouer et assiégée par la peur de mourir, jusqu'à cette assertion isolée, dans le bruit de la fête: « Jamais je ne vieillirai¹ ». C'est précisément de ne pas hiérarchiser, ou de feindre de ne pas départager entre futilité et profondeur que l'écriture outrepassa ses propres limites.

J'ai hyper envie de chier. Tout à l'heure il n'y avait plus de papier dans les chiottes des invités chez Diane, et on ne parle pas de ces choses-là, alors ça fait un bon moment, mais je ne veux pas casser le rythme, et puis je suis sûr qu'en début de soirée à la Loco les chiottes vont être propres et approvisionnées, donc je ne m'arrête pas au café rue Lepic, ni chez Quick sur le boulevard, je vogue vers l'entrée à travers les gens qui traînent devant le Moulin Rouge².

Je ne pense pas.
Je ne pense pas à Alain.
Je ne pense pas à Terrier.
Je ne pense pas à Stéphane.
Je ne pense pas à Quentin.

Je ne pense pas à Vincent avec qui la capote a claqué l'année dernière, il y avait du sang, et trois mois après il était séropositif.

Je ne pense pas que ça fait sept ans que j'attends de mourir.

Je ne pense pas que l'amour est impossible³.

« L'envie de chier » vient troubler le rythme d'une écriture déjà chaotique, perturbée, entre tentation de jeter le corps dans le fracas et la musique et tentation du silence, du retrait. Les toilettes de la boîte de nuit deviennent alors ce hors-scène, où l'on prend le temps de se dévisager dans le miroir, où l'on prend conscience, dans l'arrachement brutal à la fête, du temps, de sa peau, du visage qu'on a, du visage qu'on a pris.

L'écriture de soi, espace ambivalent entre auto-célébration et auto-humiliation, est

1 *Ibid.*, p. 60.

2 *Ibid.*, p. 15.

3 *Ibid.*, p. 89.

aussi l'espace entre pudeur et impudeur, qui utilise les procédés stylistiques de la pudeur, la litote, la phrase nominale, le faux-neutre, pour qu'un moi se livre, d'autant plus visible et bouleversant qu'il advient dans et par la dénégation : « Je ne pense pas que ça fait sept ans que j'attends de mourir. Je ne pense pas que l'amour est impossible. »

Une écriture corpographique

La boîte de nuit où se déroule *Je sors ce soir*, qui suit la règle d'unité de temps et de lieu, est l'espace de l'épiphanie des corps et des présences, entre danse, sensualité, apparences. Dustan, auto-narrateur et acteur limite de cette fête, ne parvient à plonger dans le présent, à se fondre dans le temps creux, proche de l'ennui et de la vacuité, de la nuit et des substances, qu'en étant l'observateur patient, avide, intéressé. C'est par le regard sur les corps qu'il participe à la fête. Les corps présents des danseurs se mêlent alors aux présences fantomatiques des morts, quand toute sortie est définitive.

Alain était spécial. *Tout le monde* le regardait chaque fois qu'il entrait quelque part. Pourtant il était tout petit. Très mince, mais très bien fait. Toujours vêtu comme un Zorro, son blouson comme une cape, ses jeans comme des collants noirs, de grosses chaussures. Chacune de ses attitudes était une image parfaite. Je pense qu'il le faisait exprès. Il avait dû s'étudier longuement, comme peuvent le faire les jeunes prolos que leurs études laissent tranquilles et qui n'ont que leur corps pour capital. C'était aussi un coup d'enfer. Acharné. Sans fin. Sans fond. Enfermé en lui-même. Je ne savais pas qu'il était séropositif. Peut-être que lui-même l'ignorait. C'était bien le genre à ne pas le savoir¹.

Dans ce court portrait d'« Alain » se retrouvent les traits de la corpographie propre à Guillaume Dustan. La description, comme technique d'écriture, doit venir expliciter, rendre justice à la « spécialité », la singularité d'un être, rendre compte de son unicité, devrait ne pouvoir être que la description d'un seul. Il s'agit, dans la description, de soulager la force du souvenir, de déployer ce qui, dans la mémoire, ne tient que comme éclair fugace, figure. Et ce soulagement passe d'abord, chez Dustan, par la description physique, une forme, presque, de morphopsychologie. De Zorro au prolo, au séropo, le corps est décrit simultanément comme objet de regard, de fantasme, statut social, destinée tragique, pour qui la mise en scène et l'étude de soi n'auront pas empêché la plus grande ignorance de soi, la mort, de venir prématurément. *Je sors ce soir* lui est dédié, « à la mémoire d'Alain Ferrer ».

L'impudeur, c'est aussi ça : un corps qui déploie sa présence singulière, qui se laisse caractériser, la « mémoire » qu'on en gardera, cette indéfinissable unicité de chacun,

1 *Ibid.*, p. 14.

et qui génère les rêves, nourrit les descriptions, sans que jamais la description vienne dire toute l'entièreté d'une personne. Ne reste, alors, effectivement, comme seule adresse véritable, que celle de la dédicace, et comme seule image juste celle du souvenir. En une juxtaposition terrible, nue, simple, Dustan vient dire l'incrédulité profonde de la mort ; que quelqu'un ait pu être à ce point vivant, et on en a pour preuve le souvenir qui bat, palpite aux tempes, et que ce quelqu'un soit mort, que sa présence fasse défaut : « Je me souviens très précisément de la forme de son corps. Je me souviens de son odeur, que je critiquais. Je n'arrive pas à croire qu'il puisse être mort¹. » Je crois qu'il y a là, dans cette perplexité, quelque chose de profondément lié à l'art impudique : il s'agirait non pas tant d'instaurer, par l'impudeur et le projet autobiographique, un délai avec la mort, mais de repousser, retarder, la disparition de la singularité, la fonte des présences, la démission de cette grâce-là, ténue et formidablement persistante.

Plus fort que moi, l'apprentissage de soi

Le roman *Plus fort que moi*, dernier volet de la trilogie pornobiographique, se présente comme un court roman d'apprentissage, où les relations sadomasochistes entre le « je » du narrateur et des êtres de passage jouxtent l'apprentissage de la vie avec la séropositivité, le rétrécissement progressif des possibles. Le roman s'ouvre sur un prologue clairement identifiable comme autobiographique : le récit des souvenirs d'enfance, ou de leur manque, la découverte de désirs non soumis à l'hétéronormativité, le rejet inaugural du fils par le père. Le roman se chargera, par la suite, de tenter de reconstruire un lien avec ce père manquant.

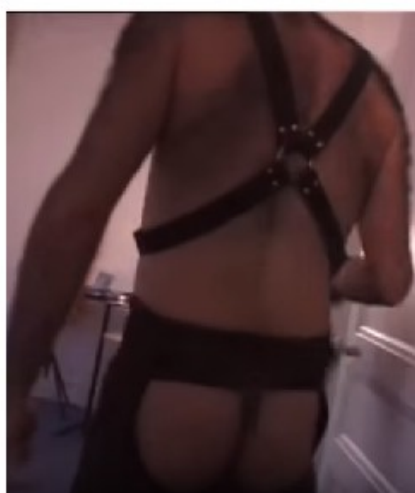
Je n'ai pas assez de souvenirs d'enfance. Avant cinq ans, rien. Plus tard, quelques épisodes. Les caddeaux à l'école maternelle : j'avais eu le droit de choisir parmi les premiers dans tous les super-trucs, à cause de ma place dans l'ordre alphabétique. [...] Je regardais les maillots de bain des hommes. Celui de mon père. Mon père était le soleil. Il n'a pas voulu de ça. Il s'est détourné de moi. Il m'a laissé. Je suis resté seul, en cendres, froid, mort. [...] Marcello me regarde, sur la photo que j'ai de lui, sur le bureau où j'écris. Il ressemble à mon père. Ça me fait peur. Et puis je me dis que ça n'a rien d'étonnant. Au contraire même, c'est sans doute ça qui m'excite. Mais il y a de grandes différences. Il me sourit. Il me donne. Il m'apprend à ne pas me détester. Alors je suis tranquille. Je sais que ce n'est pas comme avec mon père, comme avec Quentin. Avec eux je n'existais pas. Je n'étais qu'un appendice. C'était des gens pour qui il n'y avait qu'eux. Des gens qui ne savent pas ce qu'est l'amour².

Une phrase extraite du prologue peut sans doute servir de guide à la lecture du roman : « Il m'apprend à ne pas me détester. » Le roman se situe bien dans la veine de l'ini-

1 *Idem.*

2 Guillaume Dustan, *Plus fort que moi*, Paris, Editions p. O.L., 1998. : p. 14

tiation à soi, à l'amour de soi, entre détestation et souci de soi. Le sexe sadomasochiste et l'écriture de soi s'associent, dans une pratique de soi, une ascèse singulière. Le sexe SM homo devient une forme de vie, plus encore qu'un style de vie, s'inscrit dans la lignée des « exercices de soi » décrits par Foucault, par lesquels « les hommes cherchent à se transformer eux-mêmes, à se modifier dans leur être singulier et à faire de leur vie une œuvre qui porte certaines valeurs esthétiques et répond à certains critères de style¹. »



Dans son article consacré à l'auteur, *Sur/vivre aux limites*, Ârash Aminian Tabrizi évoque une forme de « sexistentialité » à l'œuvre :

Plus fort que moi se construit, donc, autour d'une soif inextinguible de savoir le sexe (de le connaître dans ses multiples possibilités) et d'en dépasser les limites habituellement admises. L'une des premières étapes de ce voyage transgressif consiste à revoir les modalités corporelles, pratiques et technologiques relatives à la sexualité. Aussi le développement sexistentiel de Guillaume implique-t-il, d'une part, un certain nombre d'initiations à des pratiques jugées « normales », mais aussi à d'autres que certains pourraient considérer comme « perverses » ou « déviantes ». Le lecteur trouvera ainsi évoqués et/ou décrits, entre autres choses : le baiser, la masturbation, la fellation, la sodomie passive, la sodomie active, le sexe en backroom, le triolisme, le « doigtage » passif, le « fisting » passif involontaire et volontaire, le « doigtage » actif, le « fisting » actif, le « boxing » actif, les rituels sadomasochistes (en tant qu'actif, en tant que passif), la clystérophilie, l'ondinisme, la scatophilie, le « plan mollard » et la double pénétration. À cela, il faudrait ajouter, d'autre part, toutes les technologies du sexe (le « matos ») auxquelles Guillaume recourt pour décupler son plaisir, en ritualiser les situations et ouvrir les possibilités de la sexistence : pinces à seins, « plugs », godemichés de tailles de plus en plus imposantes, « cockrings », « œuf en chrome », « bâillon », cire, « cordon de boules à cul », etc².

1 Michel Foucault, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. IV, p. 545.

2 Ârash Aminian Tabrizi, « Sur/vivre aux limites (1) Sexistence et transgression dans *Plus fort que moi* de Guillaume Dustan », *Fixxion*, disponible sur : « <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.06/1053> », consulté le 15 août 2016.

Il s'agit de montrer l'inmontrable, le sexe, dans un style cru, argotique, clinique, froid et branché. Le livre affirme une identité sexuelle et propose, au sein même du projet pornographique, et en esquivant la forme discursive ou réflexive, un projet politique : visibiliser des pratiques et une minorité, lever par le seul fait de montrer, de dire, un tabou social qui fait de l'hétéronormativité le seul visible possible. L'impudeur sur soi rejoint ici une préoccupation politique, qui se joue au sein du montrable/caché, quand la minorité doit construire elle-même ses modèles, son espace de visibilité, s'auto-documenter plus encore que se raconter, pour avoir une existence, une possibilité d'existence. La dimension transgressive liée à l'entreprise impudique est à mettre en comparaison avec le silence auquel elle doit s'arracher, à la surdité où elle doit venir faire effraction. Le livre impudique, pornographique, fait alors passer l'auteur d'un silence imposé et interiorisé « Pour péd  , il valait mieux faire pareil. Ne rien dire pour être accept  ¹. » à un tout-dire qui se donne le projet de confier un espace de parole à une communauté – et qui trouve une de ses formes dans la collection dirigée par l'auteur-  diteur : *Rayon gai*, chez Balland, qui se propose d'éditer et valoriser les écritures gay.

  crire l'intense, de l'autobiographie à l'auto-expérimentation

Le livre est construit sous forme de courts chapitres datés, ceints entre un prologue et un   pilogue. Dustan joue avec la forme du récit rétrospectif, et la ligne de la sexualité devient la ligne de vie : « L'autobiographie, acte de dévoilement de soi inscrit Dustan dans une tradition attestée depuis Rousseau. *Plus fort que moi* déploie un œil-caméra qui ne laisse rien échapper, quitte à devenir aveuglant par sa clarté m  me² ». La découverte du sexe inaugure le livre et le premier chapitre s'ouvre sur l'entrée du jeune garçon dans la sexualité.

J'avais seize ans. La prof d'italien nous emmenait voir une pièce. Je suis arrivé en retard. Chaillot était fermé. Alors j'ai voulu connaître le sexe. Le sexe était plus fort. Plus fort que la peur. Plus fort que moi³.

Le sexe vient se substituer à un spectacle à Chaillot. Si le sexe est « plus fort que moi », il est aussi plus fort que le spectacle, et sans doute aussi plus fort que l'écriture.

1 *Ibid*, p. 17.

2 Guillaume Dustan, (préface de) Thomas Clerc, *Œuvres 1*, Paris, Editions p. O.L., *op. cit.*

3 Guillaume Dustan, *Plus fort que moi*, *op. cit.*, p. 15.

Celle-ci va donc avoir pour projet de contenir, sans la ternir, cette passion sexuelle, et inciter/exciter le lecteur à une vie plus intense, à l'intensification des sens, l'expérimentation d'un soi-limite. Le sexe-performance se substitue peut-être à une autre scène, même caricaturale, celle de « la folle » de Chaillot !

L'écriture de soi a donc le projet paradoxal de rendre compte de cette sortie hors de soi qui a lieu dans la jouissance, la perte de soi. Le deuxième chapitre du livre narre précisément ce moment vertigineux où le corps perd ses propres limites. Le héros se rend dans un backroom et va y faire l'expérience du sexe anonyme, aveugle, pluriel.

Je n'arrivais pas à distinguer les visages [...]. Les mains me palpaient. Le paquet. Le torse. Je me suis laissé faire. [...] Une main a défait ma ceinture, déboutonné mon jean, cherché dans mon slip. Je me suis raidi quand elle a attrapé ma bite. Emmanuel me tenait fermement. Je me suis calmé. Laisse aller. Le mec me branlait. C'était bon. Et puis tout à coup une bouche s'est collée à la mienne. Je n'avais aucune idée de celui à qui elle pouvait appartenir (un vieux ! l'herpès!). J'ai détourné la tête d'un coup sec. [...] Je me suis remis en position. Les choses ont repris immédiatement. Je me faisais palper de tous les côtés. Trente secondes après j'étais en train de me faire sucer, je ne savais pas par qui mais je m'en foutais, je n'avais presque pas peur qu'il me la coupe avec les dents. Et puis quelqu'un a baissé mon slip, glissé une main entre Emmanuel et moi jusqu'à mon cul, commencé à me rentrer un doigt. Bouche, bite, torse, cul, tout ça en même temps, j'aimais. Je me suis cambré. Une main m'a pressé la nuque vers le bas, je savais ce que ça voulait dire et comme j'étais surexcité je suis descendu sur la bite, j'ai reniflé, elle ne puait pas alors j'ai commencé à sucer et c'est là qu'Emmanuel m'a lâché. J'ai arrêté de pomper mais je suis resté plié en deux fasciné par ce que je voyais, la bite que je suçais, ces mains, ces entrejambes, tous ces corps de plus en plus indistincts qui m'entouraient. Je pouvais m'engloutir dans ce magma de mains de bites, de bouches. Je pouvais me mettre à ne plus rien en avoir à foutre de savoir à qui appartenait quoi, qui était gros, vieux, moche, contagieux. Je pouvais très bien partir, devenir fou, bouffer chaque bite qui passait, devenir une bête, ressortir des heures après, les vêtements déchirés, tâchés, nu, couvert de sueur, de salive, de sperme. J'imaginais déjà comment les bourgeois du Trap me regarderaient comme une salope, une traînée. Je me suis redressé d'un bond, les larmes aux yeux. J'ai trébuché jusqu'à la sortie en retenant mon jean avec les mains. Je me suis rhabillé sur le seuil, le cœur battant, sans oser regarder devant moi¹.

L'écriture autobiographique rejoint l'écriture d'expérimentation de soi. Paul B. Preciado, anciennement Beatriz Preciado, en est l'un des représentants et a dédié son livre *Testo Junkie*, qui relate un « protocole d'intoxication volontaire à base de testostérone synthétique », à Guillaume Dustan.

Je donne à lire ces pages qui relatent des croisements de théories, molécules, et affects, pour laisser trace d'une expérience politique dont la durée exacte a été de 236 jours et nuits et qui continue aujourd'hui sous d'autres formes².

Dans *Testo Junkie* apparaissent les figures de Guillaume Dustan, de Virginie Despentes auteure de *King Kong Theorie*, *Baise-moi*. Cette présence des uns et des autres au sein des livres est un signe caractéristique de l'art impudique qui se donne pour objectif

1 *Ibid.*, p. 23.

2 B. P. Preciado, *Testo Junkie*, Grasset, Paris, 2008.

d'être une « chambre » (comme Dustan s'est auto-conféré un lieu d'être avec son premier roman, *Dans ma chambre*), une chambre à soi qui est aussi une chambre à nous, une chambre noire où se nouent des amitiés, des affinités d'êtres, des formes de vies. La littérature devient alors ce réseau de reconnaissances, quand c'est de marcher sur un fil et dans les marges que les corps ont besoin de s'appuyer les uns sur les autres. Entre citation, référence, modèle, la littérature impudique fait de l'intertextualité avant tout une forme d'amitié. C'est la mort de Guillaume Dustan qui provoque le geste d'écriture de *Testo Junkie* et qui devient l'adresse du livre, un « toi » auquel le récit d'intoxication se rive. Paul B. Preciado et son « essai corporel », Hervé Guibert et l'écriture du sida, Christine Angot et la grossesse et naissance de sa fille Léonore, Guillaume Dustan et la sexualité gay SM... : s'écrire soi dépasse l'enregistrement des mouvements infimes du corps, mais revient à les faire apparaître, dans les jours et les matins, quand l'écriture donne à lire et voir ce qui ne se voit pas mais s'expérimente. Le corps se fait projet-de-soi, et l'écriture de Guillaume Dustan accompagne, provoque et capte la métamorphose de soi :

J'ai décidé de devenir une bombe sexuelle. À la fin de l'été je me suis fait raser le crâne pour la première fois de ma vie. J'ai racheté son vieux bomber vert (extrasmall) au mec de ma sœur. Ma mère ne m'a pas reconnu à la sortie du métro. J'ai pensé que c'était bien parti¹.

Le corps et le texte : des machines désirantes/délirantes

Quelle place occupe le corps, dans le récit autopornographique de Dustan ? La pornographie, dans l'écriture, est performative : il s'agit, par un récit, d'exciter le lecteur, de provoquer du plaisir, de prendre le risque du dégoût, selon la logique de l'attraction-répulsion, pour transformer la lecture en expérience. Dans le film pornographique, la caméra peut donner l'impression au spectateur qu'il est en position de voyeur, peut générer chez lui le plaisir du peepshow. Croisant la pornographie à l'autobiographie, bousculant les genres, Dustan impudique congédie le voyeur : il ne s'agit pas de ça. Là où le regard du voyeur est toujours un regard coupable, le regard proposé par l'artiste impudique est un regard gai, ami : tu es ici chez toi. L'autoécriture que Dustan opère au sein de *Plus fort que moi* rejoint l'autofilmage de Guibert dans le documentaire *La Pudeur ou l'impudeur* : le corps est filmé par lui-même, avec une caméra sans regard, sans tiers. Là où le récit érotique est un jeu de cacher/montrer/suggérer avec le lecteur (le narrateur doit frustrer), l'autopornographie de Dustan montre, expose, exhibe l'abject, méduse, représente l'irrepré-

1 Guillaume Dustan, *Plus fort que moi*, op. cit. : p. 26.

table, nomme l'innommable.

Dans son ouvrage *Sexe et littérature aujourd'hui*¹, Olivier Bessard-Banquy déplore un appauvrissement de la langue de l'érotisme, de la fantaisie d'un Genêt au trash d'un Dustan. C'est sans doute oublier qu'entre les deux auteurs il y a « les années sida ». Au sexe pauvre ferait écho une langue pauvre. Le relatif anonymat du sexe (le héros a des relations avec des personnes rencontrées sur le minitel ou à l'occasion de soirées) n'aboutit pas à l'indifférenciation et perçoit toujours une forme de tendresse. La littérature, comme activité de figuration, permet de dire ça : l'anonymat sans insignifiance, la superficialité sans cynisme.

Je l'ai cravaché longuement, symétriquement, sur tout le corps, sur les couilles, sa petite bite bandée que je tiens dans ma main, à petits coups, tac, tac, tac, tac. [...] Je l'ai détaché. Je l'ai amené dans la salle de bains. Foutu dans la baignoire. Je l'ai douché, eau chaude, eau froide. Je me concentrais surtout sur le paquet. Je lui ai pissé dessus. Il a dit qu'il n'avait jamais été aussi bien dans une baignoire. J'ai dit que j'en étais certain. Je le plaignais, moche et seul comme il était. En un sens j'aurais même pu dire que je l'aimais².

Les livres de Guillaume Dustan sont jonchés de prénoms, prénoms qui font irruption dans le texte in medias res, et qui ne sont pas explicités au lecteur, ils sont ici comme de passage, et l'on n'en saura pas forcément plus. Présents comme traces. Le livre vient alors faire office d'hospitalité, de refuge d'occasion.

Eros et Thanatos

À la moitié du livre, le spectre du sida vient hanter la sexualité, et agit à la manière d'un suspense narratif qui vient peser sur chaque scène de sexe.

En janvier j'ai fait le test, comme d'habitude tous les trois mois. Positif. [...] J'avais peur de ne plus jamais pouvoir rebaiser. Je me suis dit que c'était comme à cheval, après la chute il faut remonter tout de suite. Quentin n'était pas vraiment disponible, alors le lendemain j'ai fait du minitel. Je me suis fait sauter. J'ai respiré. J'avais toujours ça. À l'époque il n'y avait aucun traitement. Statistiquement j'en avais pour cinq ans. Condamné à mort. Il y avait plein d'histoires de mecs qui claquaient en quelques mois, en un an. J'y pensais. Dix fois par jour. Vingt fois par jour. Chaque fois que j'avais faim, chaque fois que j'avais froid, chaque fois que j'étais fatigué, chaque fois que je me sentais faible. [...] Petit à petit j'ai arrêté. J'ai arrêté de lire. Je ne suis plus allé au cinéma, ni au théâtre, ni voir d'expos³.

Là où Hervé Guibert a proposé une écriture de la maladie, Dustan installe une écriture du vivre et du vivre plus fort. Loin d'« écrire son sida », ce « plus fort que soi » contre lequel il faut désormais se battre, avec lequel il faut vivre, Dustan poursuit son autobiographie, même après la découverte de sa séropositivité, en déroulant la ligne de la sexualité

1 Olivier Bessard-Banquy, *Sexe et littérature aujourd'hui*, La Musardine, Attrape-corps, 2010.

2 Guillaume Dustan, *Plus fort que moi*, op. cit., p. 149.

3 *Ibid*, p. 48.

sadomasochiste. La séropositivité ne fait pas office d'événement, au sens narratif, et n'opère pas de réelle bifurcation dans l'écriture. Ne reste, pour dire son importance, qu'une forme de pudeur : la place de la découverte du VIH, de « son VIH » dans l'œuvre, symbolique, à la moitié, dessine, sans la formuler, la sensation d'un avant/après. L'apprentissage de soi¹ continue, et la recherche de sensations vives. Avec la nécessité, peut-être, de jouir encore plus, pour retrouver le vivant en soi, la sensation, intime, puissante, indispensable, qu'on a le droit, le temps, de vivre.

Depuis que j'étais séropo je me voyais comme un pistolet chargé. Le sperme remplaçait les balles. [...] J'ai retiré la capote et puis je me suis branlé et ça m'a fait rebander de penser que je pouvais le baiser comme ça, il ne s'était aperçu de rien. Alors je suis rentré comme ça dans son cul, je bandais à mort. Je l'ai baisé en sentant tout. Je me suis retiré pour gicler, c'était tellement bon d'avoir un orgasme comme ça, comme avant quand j'étais vivant. J'ai giclé dans ma main. Il a tourné la tête. J'étais sûr qu'il avait compris. Il m'a juste dit que ça faisait longtemps qu'on ne l'avait pas baisé aussi délicatement. J'ai été vexé à mort. Et puis j'ai pensé que j'irais en enfer. Que j'étais perdu².

Une écriture du tact ?

Au sein même du trash et du gore proposés et assumés dans l'écriture de Guillaume Dustan me semble affleurer une forme d'écriture du tact et de la pudeur, quand c'est dans l'attention aux sensations infimes, aux décors, aux moments, que quelque chose vient se dire, par l'envers, d'un soi hypersensible. Dans ce large extrait issu de *Plus fort que moi*, le héros est à Berlin, avec son père : « L'hiver était passé. Mon père m'a proposé de m'emmener en week-end à l'étranger. On ne se voyait plus jamais, il voulait renouveler nos liens ». Il me semble que se loge ici quelque chose de typiquement propre à l'émotion dustanienne et, plus généralement, à l'artiste impudique, qui laisse voir, sous couvert de monstration du moi, un regard singulier sur le monde, les relations.

La situation de narration invite à une lecture nouvelle : la scène se passe « en voyage », qui est aussi un voyage au sein même de l'œuvre puisque le récit s'arrache des scènes explicitement sexuelles et semble dévier vers un dire plus centré sur l'autobiographie pure, la relation père-fils dont le prologue a déjà averti le lecteur qu'elle est compliquée, cernée de silence, de non-dits et d'amour déçu. Lors de ce week-end, il rencontre un

1 « Techniquement je suis au top. Je suis une machine à plaisir. Je reçois en chaps en cuir, string en cuir, rangers. J'ai la musique, le matos, les drogues. J'ai le cul parfaitement clean. Je sais tout faire. J'embrasse. Je lèche. Je suce. Je pince. Je tords. J'aspire. Je tends. Je tire. Je pousse. Je caresse. Je claque. Je tiens. J'ouvre. J'écarte. Je vais. Je viens. Je plonge. Je pisse. Je bave. Je crache. Il n'y a que jouir dans une capote que je ne sais toujours pas faire. [...] Tout est parfaitement au point. C'est d'ailleurs sans doute pour ça que ça ne marche plus. Ce n'est pas le plaisir qui m'a absorbé jusqu'ici, mais l'apprentissage. » Guillaume Dustan, *Plus fort que moi*, op. cit., p. 136.

2 *Ibid*, p. 71.

garçon, avec qui il passe la nuit, avant de retrouver son père, le lendemain.

On [le narrateur et son amant nocturne] a marché longtemps parmi les arbres, les maisons endormies. Il poussait son vélo à côté de moi. On parlait peu, mais sans être gêné par le silence. Et puis on est arrivé chez lui, un genre loft dans un ancien bâtiment industriel avec de la figuration libre toute hauteur sur les murs. Des cheminées d'usine commençaient à apparaître à la fenêtre. Il a tiré les rideaux noirs, on a fumé un pétard en écoutant de la techno, puis j'ai essayé de le baiser (safe), mais il n'y avait pas de gel alors j'ai pris le l'huile à branler, je lui ai demandé si c'était OK avec ça et il a dit oui. Le gras rend les capotes poreuses alors autant l'enlever, j'ai pensé. Je l'ai retirée en lui montrant ce que je faisais et comme il ne disait rien je l'ai baisé comme ça de face, puis de dos, puis de face. On s'embrassait. Il me plaisait. Après il s'est endormi. Je n'arrivais pas à fermer l'œil. Je me suis relevé. J'ai regardé les disques et les livres en allemand, les objets, et puis je suis allé pisser et je suis tombé sur le dressing. Tout l'attirail du parfait hardos était suspendu : combi latex, chemise cuir, débardeur cuir, masque à gaz. Il était déjà sept heures, je devais rejoindre mon père à dix, alors je me suis rhabillé. Il s'est réveillé, je lui ai expliqué que je devais y aller. Il m'a proposé du café. Sa cuisine était incroyablement familiale, avec du bois partout et des choses riantes. J'ai bu son café et je me suis mis à lui poser des questions sur sa vie et il s'est mis à me parler de son mec et tout d'un coup sa voix s'est cassée et il s'est mis à pleurer, je ne savais pas pourquoi, si le mec était mort ou juste parti, je n'osais plus poser de questions, il pleurait sur sa chaise, face à moi, ses larmes coulaient, il me regardait sans me voir. Je me suis demandé si c'était à cause de moi, de la baise sans capote, s'il était malade. Il n'arrêtait pas de pleurer. J'ai essayé de le consoler, je lui ai caressé la tête en disant Chhhhh, il a fini par se calmer. Je lui ai demandé son numéro de tel au cas où je reviendrais. Je me sentais coupable. Il me l'a donné, je l'ai embrassé, je suis parti. J'ai pris le métro, la ligne passait par de vieilles stations tout près de l'ancien Est, je m'endormais bercé par le mouvement du wagon. Je suis descendu à la bonne station. J'ai traversé les Puces inondées de soleil, il y avait une tonne de futes en cuir pas chers, j'en ai essayé un qui ne m'allait pas. Quand je suis arrivé au musée j'ai vu mon père à travers les grands panneaux de verre. Il m'a dit qu'il avait déjà fait le tour. Ouais, c'était sympa ? j'ai dit, et je me suis assis sur un des bancs du hall, face aux grands tableaux et aux sculptures immenses, sans enlever mes lunettes de soleil. Il m'a demandé si ça allait. J'ai dit que je n'avais pas dormi de la nuit. Je lui ai demandé s'il ne pouvait pas me raconter ce qu'il avait vu parce que là je ne pouvais carrément plus bouger, et là au lieu de me faire une scène il m'a parlé des tableaux. J'ai repris des forces. Au bout d'un moment je me suis levé. On a visité le musée, avec dans ma tête en surimpression l'image du mec qui pleure assis dans sa cuisine¹.

« On a marché longtemps parmi les arbres, les maisons endormies. Il poussait son vélo à côté de moi. » Tout se passe comme si le texte, désormais éjecté du seul récit pornographique, entrait dans une sorte de torpeur narrative qui autorise le « je » narrateur à délivrer quelque chose, profond, de sa sensibilité. La description s'incarne dans un regard et on sent poindre chez le « je » narrateur une forme de nostalgie d'un soi-même qui n'aura pas eu lieu, le deuil non entièrement entériné d'un possible-de-soi : les maisons endormies, les arbres, le vélo, les livres, la cuisine « incroyablement familiale, avec du bois partout et des choses riantes ».

L'observation un rien naïve d'une « autre vie que la sienne » (pour singer un titre d'Emmanuel Carrère) semble générer chez le « je » une forme de « bilan de vie » qui se fait en toute pudeur, sans s'explicitier ni discourir. Impression sans doute accusée par le fait même du voyage, qui invite à un retour sur soi à distance, et des retrouvailles ou tentative de retrouvailles avec le père. Comme si le livre, tout entier tourné vers une forme de pré-

1 *Ibid.*, p. 89.

servation des possibles par delà-même l'ennui, la mort, la dépression, la séropositivité avouait ici son échec, en tout cas son deuil impossible d'une autre existence : une vie dans une « cuisine familiale, avec du bois partout et des choses riantes ».

L'écriture de Guillaume Dustan opère un bouleversement, du « ne rien dire pour être accepté » au dire, dire trop, quitte à être rejeté. Lors d'une émission télévisée, sur le plateau de Thierry Ardisson, Guillaume Dustan, perruque blonde et blouson or, avait, face à un curé, eu la provocation de conseiller aux jeunes des JMJ de « prendre de l'extasy plutôt que des hosties ». Au-delà de la pique médiatique, il s'agit, ainsi que le rappelle Thomas Clerc, d'entendre la pensée politique de Guillaume Dustan, la volonté de « basculer d'un ancien monde à un monde nouveau, libre, jeune, intense ». L'écriture de soi devient alors une façon d'incarner une pensée, une vie, et de générer une forme de passage à l'acte, une énonciation-action de la liberté et de la responsabilité. Afin de ne pas « mourir vierge », le « je » de Dustan a fait de sa courte vie une expérience, jusqu'à l'écriture. Il s'agirait, par la prise de drogues, la sexualité, la fête, de rejoindre en soi le « plus fort que soi », qui survit. L'écriture de soi, prétendument égotique, juxte alors l'inconnu de soi, quand le corps, dans la jouissance et la maladie, se découvre autre, quand on n'est plus assuré du visage qu'on aura demain.

Le « je » apparemment égotique de Guillaume Dustan est en fait un « je », qui cherche, dans ses plis et ses replis, cette présence double décrite par Deleuze dans la figure du pli : être soi et n'être pas soi, sa peau et pas sa peau, être soi-même se touchant, être « je » et l'autre, soi et plus fort que soi. Deleuze écrivant *Le Pli - Leibniz et le baroque se plie lui-même et son projet*, nous renseigne sans doute moins sur ce qu'est un pli, Leibniz ou le baroque que sur ce qu'est une pensée logée en pleine écriture, en plein plaisir de l'écriture. Il y a bien, à son tour, chez Dustan, un plaisir de l'écriture, et c'est ce plaisir qui signale sa présence, et qui peut gêner certains lecteurs – on ne saurait pas quoi en faire, de ce plaisir qui n'est pas à soi...

De la chambre à la boîte de nuit, de l'appartement à soi à l'appartement d'autrui, du lit à la backroom, du jour à la nuit, du dedans au dehors, d'une histoire d'amour à une séparation lente et douloureuse, de Paris à quitter Paris, de l'annonce de la séropositivité à Tahiti, du snobisme parisien à l'ennui provincial... le « je » cherche « sa chambre ». Quitte à faire de ses derniers romans d'opaques casemates.

Comme le « je » de Angot qui « quitte la ville¹ » peut-être se niche-t-il, dans le « je » impudique, un autre possible, celui d'une retraite, d'un exil. La rappeuse Diam's autoproclame la fin de sa carrière dans le titre *Si c'était le dernier*. L'humoriste Zouc vit recluse, hors monde et hors scène, atteinte d'une maladie nosocomiale, loin du lien du rire. Et c'est peut-être à une paradoxale retraite à vue que s'est livrée la performeuse Marina Abramovic au cours de *The artist is present* dans le silence du MoMA, sous l'impassibilité des heures, entre l'anonymat des visages.

Le « je » de Guillaume Dustan hésite entre écriture de soi et gâchis de soi, survalorisation et dévalorisation. Cette dynamique de l'auto-humiliation semble en effet une ligne de traverse pour ces artistes de l'impudeur. Dans *L'Inceste*, Christine Angot évoque un « lapsus d'écriture » qui met à jours ses fantasmes « sadiques et sadomasos ».

Un autre élément, un lapsus d'écriture hier, qui dit bien mes troubles sadiques et sadomasos, au lieu de pénétration vaginale j'avais écrit sodomisation, vaginale. Et voyez, la virgule entre, virgule, petite verge, ça recommence. Comme si ma tête articulée sur un pivot, avait deux faces toujours présentes, je connecte, j'associe, tout communique, c'est ce que j'appelle ma structure mentale incestueuse².

Le lapsus, cette trouée de l'écriture, qui cristallise et dévoile la genèse de l'écriture dans la lettre même du texte, dans la scorie, la déviance et la distraction, est ici récupéré par Christine Angot, cette fois de façon consciente, volontariste. Comme si l'artiste impudique était celui qui préparait même ses lapsus, les mettait en scène. La « tête à deux faces » et la « structure mentale incestueuse » sont donc avant tout celles d'une auteure, qui joue avec ses lapsus et la graphie de l'écriture, cette virgule qui vient lécher la page, et le regard du lecteur. Se jouant de la frappe et de la faute de frappe, se plaisant à buter sur les mots, et assignant à la chambre noire de l'inconscient un autre double fond, celui de l'écriture.

Comme si le « je » impudique était précisément ce « je » qui pervertit et se ruse des deux pactes qu'il paraît pourtant trop bien performer, trop engager : le pacte autobiographique, et, même, le pacte psychanalytique. La règle du tout-dire définie par Sigmund Freud prend la forme d'une recommandation:

Parlez malgré tout, même quand vous répugnez à le faire, ou justement à cause de cela. N'oubliez jamais votre promesse d'être tout à fait franc, n'omettez rien de ce qui, pour une raison quelconque,

1 Christine Angot, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000.

2 Christine Angot, *L'Inceste*, Paris, Stock, 1999. (p. 134).

vous paraît désagréable à dire¹.

Ce dispositif du tout-dire (ou rêve de tout-dire) thérapeutique devrait permettre la saillie des associations libres dans la parole, sans censeur extérieur et afin de contourner le surmoi. Ces « je » impudiques paraissent alors creuser pour eux-mêmes leurs propres lapsus, leurs propres oublis, façonner leurs ellipses, et jusqu'à leur surmoi, leur « plus fort que moi ».

Comme si, pour pouvoir incarner le « plus fort que soi », il fallait d'abord avoir endossé le « plus faible que soi ». Angélica Liddell interroge dans ses spectacles notre « capacité d'humiliation » – par la mise en jeu radicale qu'elle fait de son corps, par le discours qu'elle porte sur elle-même, par cette place qu'elle se confère de monstre solitaire – et trouve son alternative dans l'impudeur. Rébecca Chaillon exécute et performe des crises de boulimies scéniques qui, si elles s'avèrent en fait puissamment dramatiques et sans doute participant d'une démarche « d'empowerment », sont d'abord lues par le spectateur écœuré, stupéfait, comme des gestes d'autodestruction.

Mais aussi « plus fort que soi », comme le « je » de Guillaume Dustan dont l'écriture tient à tenir ouverts les possibles du corps, dans la fête, la rencontre amoureuse, le sexe anonyme, la prise de drogue, la langueur d'un après-midi dans la chambre, l'échange pudique en boîte de nuit quand, mine de rien, les silhouettes se scrutent, cherchant des traces de réponses à l'impossible question « ça va ? » sur le corps de l'autre... Le « je » athlétique, presque culturiste d'Angélica Liddell dans *La Casa de la fuerza*. La gymnastique dérisoire, mais tendre et poignante, d'un Guibert dans *La Pudeur ou l'impudeur*, qui frappe des poings face à la caméra, dévitalisé par le virus du sida, dans un combat perdu d'avance.

Un « je » qui met le volume à fond. Comme celui de Diam's, dans son titre *Si c'était le dernier*, qui se montre à son tour comme le « plus fort » et le « moins fort », dévoilant ses blessures pour mieux dire sa résilience :

J'écris ce titre comme une fin de carrière
Je suis venue j'ai vu j'ai vaincu puis j'ai fait marche arrière
S'il était mon dernier morceau j'aimerais qu'on se souvienne
Que derrière mes balafres se cachait une reine².

1 Sigmund Freud, cité par José Morel Cinq-Mars, *Du côté de chez soi : Défendre l'intime, défier la transparence*, Seuil, coll. La couleur des idées, 2013.

2 Diam's, *Si c'était le dernier*, 12^{ème} titre de l'album *S.O.S.*, Hostile, Parlophone chez Warner Music,

Quelles formes prend l'énonciation dès lors qu'elle s'actualise dans le canal de la voix ? Les frontières de l'impudeur s'en trouvent-elles modifiées ?

Dans son article *Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français*, Bettina Ghio retrace la façon dont le rap s'est incarné, au fur et à mesure des années, dans la personne de l'artiste, dans le « je » du rappeur. Bettina Ghio enracine le rap dans ce « théâtre beur », cette « commedia dell arte du béton », où l'urgence à dire informe déjà l'allure, sommaire, que ce dire prendra.

Connu aussi comme le théâtre de l'immigration, ce théâtre né dans les années soixante-dix au sein des banlieues en difficulté françaises se développe un peu partout en France jusqu'à la moitié des années quatre-vingt. Il s'agissait de troupes de théâtre amateur de jeunes d'origine maghrébine qui mettaient en avant les difficultés rencontrées dans ces quartiers : le propos des pièces développait principalement la sensation d'être balancé entre deux cultures, motivé en même temps par la quête de soi. [...] Les critiques qui se sont intéressés à ce théâtre lui donnaient des attributs que l'on donnera plus tard au rap, telles les notions de « témoignage du mal-vivre », de « porte-parole » de la communauté ou de « recherche esthétique de l'émotion publique »¹.

Elle explique la manière dont le théâtre beur est devenu un monologue, passant de la dénonciation collective à une énonciation plus signée, attribuable à une seule personne, celle du rappeur :

Désormais une nouvelle réalité littéraire s'installe avec le rap, et la présence d'un sujet énonciateur est davantage visible. On passe de la description/dénonciation des problèmes de la société des années soixante-dix - quatre-vingt, vocation du théâtre beur, à un véritable engagement discursif où la parole devient une sorte de « secousse » existentielle².

Le titre de la rappeuse Diam's *Si c'était le dernier* tient de cette veine d'un rap à la première personne et semble se tenir à équidistance du cri et du silence. Celle qui se définit comme une « écorchée vive » investit le rap de sa voix rauque, et joue des niveaux d'intensité, chuchotant, se tenant au bord du parler, accélérant jusqu'au cri tout en ne s'y jetant pas.

Écorchée vive, quand on m'oblige à faire semblant,
Écorchée vive par tous ces poings
Quand c'est mes mains que je vous tends
Écorchée vive d'en vouloir toujours un peu plus
De vouloir toujours être celle qui écrit sous l'abribus³.

L'écorchée vive semble alors avant tout désigner cette voix, comme si la bouche

2009.

- 1 Bettina Ghio, « Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français », *TRANS-*, 9 | 2010, disponible sur: <<http://trans.revues.org/482>>, consulté le 15 août 2016.
- 2 *Idem*.
- 3 Diam's, *Écorchée vive*, 9^{ème} titre de l'album *Ma vie / Mon live*, E.M.I., 2004.

était une coupure à suturer, une plaie à refermer. Dans ce titre de dix minutes, la parole vient comme une saignée, et le texte s'avoue monstrueux : « Je rappe car je ne parle plus trop / Ouais, voici un égotrip très gros / voici mon plus beau titre, / J'ai pris la locomotive en pleine course / Émotive, j'ai pris la connerie humaine en pleine bouche¹ ».

Diam's, de l'égotrip à l'égotripes

« C'est comme si j'avais pas compris pourquoi on s'acharnait à vivre² »

La rappeuse Diam's a eu une trajectoire assez singulière : alors qu'elle semble au sommet de sa gloire, recevant en 2006 un disque d'or pour le titre qui l'a rendue célèbre, *Ma Boulette* (qui appartient à l'album *Dans ma bulle*), la chanteuse disparaît des médias. Elle ressurgit finalement en 2009, avec un très long titre *Si c'était le dernier* qui se donne pour mission simultanément de mettre un point final symbolique à sa carrière, d'explicitier les raisons de son silence, de raconter les affres de la dépression par lesquelles elle est passée, et de dire sa résilience, dans la foi et sa conversion à l'islam. La durée même du titre, excessive – par rapport aux formats de diffusion de la radio et aux habitudes d'écoute de son public, essentiellement jeune – laisse penser que quelque chose se livre ici, d'impudique et de puissant.

Dans son article *Les combinaisons de Diam's*, Denis-Constant Martin évoque la façon dont la source autobiographique qui irrigue les titres de Diam's aboutit finalement à un « élargissement du rap » même :

Elle assume totalement son infléchissement mélodique et elle confère à certains morceaux qu'elle interprète une dimension sentimentale intime ignorée de la plupart de ses consœurs et confrères. [...] Diam's tente de surmonter le pessimisme qui imprègne le rap, elle le transcende en partant de ses anxiétés personnelles – éprouvées dans l'adolescence ou encore aujourd'hui face à son devenir de star – pour mettre en avant ses succès, qui peuvent être ceux de toutes les « boulettes », les « petites meufs » et de leurs « mecs mortels », si elles parviennent à les découvrir... En fin de compte, Diam's a su intégrer à son héritage rap des innovations qui n'appartiennent qu'à elle. L'élargissement du rap auquel elle est parvenue lui a permis de mettre de manière très audible sur la place publique (les scènes, les ondes et les lieux d'écoute intimes d'où sourdent des conversations et des liens d'affinité) les glissements et recompositions de valeurs qui travaillent une bonne partie de la jeunesse française, glissements et recompositions que le rap avait, avant elle, commencé de faire entendre mais pas de manière aussi claire et en peinant à les détacher d'une mélancolie imparfaitement compensée par la formulation farouche d'un sentiment de révolte³.

Il s'agira ici de voir de quelle manière le rap de Diam's joue à croiser la forme de

1 Diam's, *Si c'était le dernier*, op. cit.

2 *Idem*.

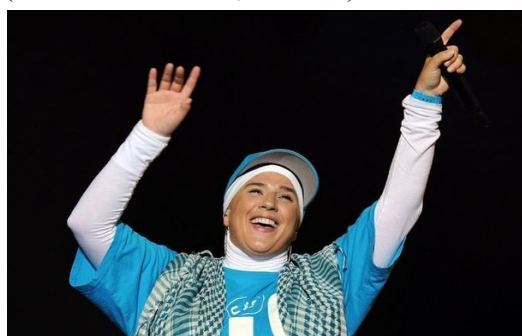
3 Denis-Constant Martin, « Les combinaisons de Diam's », *Volume !* [En ligne], 8 : 2 | 2011, disponible sur : <<http://volume.revues.org/2758>>, consulté le 15 août 2016.

l'égotrip, de la « chanson d'ado », un rien mièvre, à l'autobiographie et à un regard rétrospectif sur la dépression, et au récit de conversion. En quoi ce tressage des styles permet-il au geste de rapper de se renouveler, pour contenir l'émotion intense qui affleure dans la voix cassée de la rappeuse, et dans son flow de revenante-survivante ?

Une autobiographie rappée

Par l'auto-définition, la rage se comble, s'accomplit, en se disant elle se réitère, ou s'invente, retrouve ses raisons, ses débuts. Les répétitions et surenchères qui ont cours dans le texte de la rappeuse ont pour enjeu de lui permettre, par le flow, de chevaucher sa rage, de rentrer dans un dire de l'intime, dans un phrasé parfois proche des larmes et du hoquet suffoqué tant quelque chose semble percer, d'hypersensible. On sent le rap s'arracher d'une gorge serrée, d'un cœur noué. Le discours d'auto-désignation qui a cours dans le rap a ici fonction de remobiliser la source-rage, de convoquer l'émotion primaire.

Les titres de Diam's contiennent tous une dimension autobiographique évidente : écrits à la première personne, ils évoquent souvent la trajectoire de l'artiste, mêlant les douleurs intimes (*Écorchée vive*, *Ma souffrance*, *Daddy*) aux réactions singulières face à l'actualité (*Ma France à moi*, *Marine*).



Ce titre à la durée excessive semble construit autour d'une dynamique contradictoire de réapparition (la rappeuse revient de ses démons silencieux et la parole tire sa force du fait qu'elle survient après l'ellipse silencieuse) et de disparition annoncée (l'aspect testamentaire du titre figure une artiste qui tire sa révérence, désormais tournée vers le silence de la prière). Quelle émotion singulière génère cette parole impudique et hémorragique cernée de deux silences ?

Le titre forme une boucle qui s'avère rendre en fait hommage au rap comme espace d'expression de soi. La rappeuse ouvre et referme son titre en chuchotant une dizaine de fois : « je rappe, je rappe, je rappe... » Quel sujet endommagé et dépressif apparaît dans la

chanson, et comment le rap vient-il dire cet effondrement narcissique ?

Egotrip

Diam's se sert de la forme égotrip, qu'elle insère au sein de son titre. Elle crée pour elle même une généalogie mythique : l'orpheline de père devient ainsi « la progéniture d'une sacrée guerrière, la fille d'une armure, la grand-mère du rap français ». Les multiples allusions auto référentielles (« j'écris ce titre, besoin de te raconter ma crise, je rappe car je ne parle plus trop »...) participent de la création d'un alter-ego simultanément souffrant et résilient, désormais tourné et engagé vers l'avenir. L'autodéfinition à l'œuvre dans le rap et dans la création d'une identité propre trouve sa forme accomplie dans l'égotrip qui consiste pour l'artiste à s'auto-aduler afin de « clasher », avec plus ou moins d'humour, ses adversaires pour s'autoproclamer leader dans l'arène du rap. Sébastien Barrion, dont la thèse de doctorat visait à établir une « sociologie du rap français » entre 2000 et 2006, définit ainsi l'égotrip comme une « mise en scène de soi-même » et évoque une forme « nombriliste » :

On parle de rap ego-trip pour les raps où le texte n'est que simple vantardise de l'auteur. Les artistes font leur propre éloge, s'inventant parfois des qualités qu'ils ne possèdent pas ou des actes qu'ils n'ont pas accomplis. L'ego-trip apparaît comme une mise en scène de soi-même. La forme prime sur le fond. [...]Le rap ego-trip est une musique nombriliste où l'auteur tourne autour de lui-même. L'auditeur de rap classique, même s'il trouve la partie artistique du morceau bien maîtrisée, est lassé par tant d'égoïsme¹.

Diam's inverse presque de façon symétrique l'égotrip : il ne s'agit plus pour elle de s'encenser mais de découvrir au contraire sa vulnérabilité, sa fragilité, d'exposer ses cassures. Les métaphores guerrières jouxtent les aveux de faiblesse pour dessiner l'image d'une personne à terre, qui se relève. Le rap vient suturer la faille narcissique et donner l'ampleur et l'idée d'une trajectoire de vie.

La révérence

Le titre même de la chanson *Si c'était le dernier* invite à l'entendre avec l'oreille de la confiance, comme si se livrait ici une sorte de bilan de vie, en même temps que s'accomplissait un adieu. La fin du titre vient donner raison à cette impression, au travers d'une mise en abyme : « Si c'était mon dernier regard il viserait la lune/ Elle qui a éclairé ma plume éclairé mes lectures/ Et si la mort venait me dire il ne te reste que 20 minutes/ Et

1 Sébastien Barrio, « Sociologie du rap français, état des lieux 2000-2006 », thèse de doctorat, sous la direction de Rémy Ponton, Paris 8, 2007.

bien j'aurais souhaité la paix.../Et j'aurais rappé 10 minutes... ». Les dix autres minutes lui appartiennent, tiennent du silence ou de la prière. Comme si le rap constituait la moitié de la vie de Diam's. L'aspect testamentaire du morceau crée la figure d'une sorte de prophète, alors que c'est d'ordinaire souvent la posture de la grande sœur qui est convoquée dans les titres de Diam's, destinés avant tout à un public d'adolescentes.

Les dix minutes que dure la chanson permettent de retracer toute une vie, depuis les origines (« si c'était mon dernier câlin, je le donnerais à ma mère, et lui dirais que j'étais bien, que c'était aussi bien sans père¹ ») jusqu'à la carrière, au succès et aux déboires liés à celui-ci (« moi le petit bijou j'ai côtoyé l'indécence »).

Une brisure apparaît dans le titre et fait l'objet d'un aveu, celui de la dépression et de l'internement: « Car je l'avoue, ouais c'est vrai, j'ai fait un tour chez les dingues / Là où le bonheur se trouve dans des cachetons ou des seringues / Là où t'es rien qu'une putain d'ordonnance / Au Vesinet, à Sainte Anne, t'as peut-être croisé mon ambulance ».

Enfin, la chanson vise surtout à informer son public de ses projets futurs, liés à l'humanitaire : « J'ai sombré tu l'auras compris donc tout s'explique/Le pourquoi de mon repli de mes voyages en Afrique/ Oui j'ai compris que j'avais un cœur mais pas que pour mourir/ Que là bas j'avais des frères et sœurs des enfants à nourrir/ Que toute cette gloire est utile si elle peut servir/À sortir du noir tout plein de petits qui rêvent de grandir ». Le « je » blessé vise donc à rejoindre un « nous », par la douleur, et l'entraide dans la douleur.

Une parole urgente

Au sein même du titre des mécanismes d'écriture font advenir la figure d'une parole irrépressible, que redoublent la rage et l'émotion avec lesquelles Diam's défend son titre, à bout de souffle. Cette dimension cathartique de la parole semble être une ligne de traverse du genre, comme le souligne Matthieu Sébastien Barrio :

Pour le rappeur, écrire, puis souvent poser ses mots en musique, est souvent l'occasion d'une décharge émotionnelle. Si de surcroît, l'écriture s'effectue sans la barrière de l'autocensure, elle devient un acte d'émancipation intellectuelle. Certains parlent même d'une forme de thérapie psychologique².

Diam's avoue avoir « besoin de cracher [s]es tripes, besoin de conter [s]es combats ». Elle n'hésite pas à interpeller l'auditeur, et à assumer la dimension thérapeutique du morceau, faisant de la chanson une longue confession, celle d'une douleur intenable, qui cherche à s'expulser :

1 Diam's, *Si c'était le dernier*, *op. cit.*

2 Sébastien Barrio, « Sociologie du rap français, état des lieux 2000-2006 », *op. cit.*

Car je l'avoue ouais c'est vrai j'ai fait un tour chez les dingues [...]
Prenez ce titre comme un pavé dans la gueule ou dans la mare [...]
J'écris ce titre comme ci c'était le dernier de ma vie
Besoin de cracher ce que j'ai à dire besoin de te raconter ma crise
J'écris ce titre comme si j'étais toujours en bas
Besoin de cracher mes tripes
Besoin de te conter mes combats [...]
J'ai sombré tu l'auras compris donc tout s'explique
Le pourquoi de mon repli, de mes voyages en Afrique¹.

La traversée du titre tient de la performance, tant il faut tenir le rythme et ne pas être semée par la cadence de cet « égotrip très gros », monstrueux.

Je suis venue j'ai vu j'ai vaincu puis j'ai fait marche arrière/S'il était mon dernier morceau j'aimerais qu'on se souvienne/ Que derrière mes balafres se cachait une reine/ Voici mon mea-culpa mon Mel ne coule pas non/ Et si le rimmel coule sache que mon cœur ne doute pas/ Je suis entière et passionnée rêve d'amour passionnel/ Et toi mon cœur Sos So est-ce que tu m'aimes?/ J'ai vu le monde sous toutes ses coutures/ Avide de points de suture/À l'usure elles m'ont eue, ouais mes putains de blessures².

Diam's joue de l'homonymie entre son « mea culpa » et son prénom d'état civil, Mélanie, qu'elle raccourcit ici en « Mel ». Elle s'autocite et fait référence à l'un de ses précédents titres « SOS », accusant l'impression d'un titre presque posthume. La teneur émotionnelle de sa prestation laisse entrevoir que se livre ici quelque chose qui appartient à la vie, mais qui ne trouve son moyen d'expression que dans la forme-rap.

Le rap, qui l'a conduite à devenir celle qu'elle veut renier, (« la vie de star est une pute/elle t'éloigne de la lune dans des soirées VIP sans saveur ») s'avère être le canal même par lequel elle doit dire cette haine de soi.

C'est sans doute ce dire paradoxal, entre amour de la forme-rap et impossibilité totale d'envisager à continuer à s'y déployer, qui confère au titre sa puissance. La rappeuse semble effectivement rapper avec la vigueur, l'énergie, la colère, déjà le regret, des dernières fois. Le titre se termine sur un adieu, et prend les atours d'une déclaration d'amour à son public :

Si c'était mon dernier concert
J'aimerais que la scène me permette de véhiculer un message personnel
Oui j'aimerais que mon public sache que je l'aime
Perdue dans mes problèmes comme j'ai eu peur de vous perdre³.

Un jeu de locuteurs/destinataires

- 1 Diam's, *Si c'était le dernier*
- 2 *Idem.*
- 3 *Idem.*

Alors même que le titre semble prendre pour modèle le récit à la première personne du récit de vie, le discours se trouve envahi de pronoms dont les référents circulent et se déplacent. Le « je » lui-même est scindé, la rappeuse semblant entamer une mue, ou un retour, de Diam's à Mélanie : « Ouais ils étaient mort de jalousie donc heureux que Diam's crève / Et quand bien même ce fut vrai Mélanie se relève ». Dans cette entreprise de renaissance, la rappeuse s'auto-encourage. C'est alors la voix d'un « tu » intérieur qui vient secourir la jeune femme en proie à l'ennui morbide et à la pulsion auto-destructrice :

Relève toi pour tes frères et sœurs qui aiment tes poèmes et font / Hoyo le soir dans les salles / Hoyoyoyo quand tu chantes petite banlieusarde / T'entends une voix qui te dit bats toi au moins pour lui¹.

Le jeu entre les pronoms et les adresses trouve son comble dans l'interrogation adressée à l'auditeur : « Souvent je me dis à ma place qu'est ce que t'aurais fait si / t'étais Diam's? [...] Dis moi t'aurais fait quoi si t'étais moi? Est-ce que t'aurais tout claqué dans la soie ou vaqué dans le noir dis moi? ».

Le « vous » à l'œuvre dans le titre désigne simultanément les représentants du monde médical auxquels la rappeuse s'adresse (« Vous n'arrêterez pas mes coups de cœur avec du Loxapac/Anti psychotique, antidépresseur, anti anti ») et dont elle intègre, au discours direct, la réponse en rime à rime (« Normal que vous soyez folle/vous êtes trop gentille gentille ») et son public.

Moi c'est ce que je réclame Hoyoyo / Pas que le public m'acclame / Mais qu'il chante avec moi nos douleurs communes / On est pareil vous et moi on fait péter le volume / J'entends rien je suis sourde quand les connards jactent / Quand les médias me traquent pour savoir ce que je cache / Je leur ai donné ma plume ils ont voulu ma main / Je leur en ai tendu une puis ils ont connu mon poing / Je suis rappeuse pas chanteuse hé qu'on s'entende bien / Je suis hargneuse pas chanceuse donc je ne vous dois rien / Je suis gentille moi je m'énerve rarement / Mais respecte toi et on te respectera m'a dit ma man².

La fluidité propre à l'écriture du rap permet ainsi de passer du « public », à un « nous » puis un « vous », sans qu'il soit nécessaire à la rappeuse d'explicitier la circulation des référents, et permet de créer une complicité entre elle et son auditeur, une communauté d'âmes.

Se dessine un « je » en même temps solitaire et cerné, qui s'adresse à un auditeur dans le projet de s'expliquer, mais qui se trouve débordé par un trop-à-dire, qui assume alors d'abandonner le dire de l'explication pour celui de l'émotion, du témoignage. Si l'on sent la rappeuse revenue de ses terres de souffrances, on entend dans le même temps combien celles-ci ont chargé sa parole, et semblent encore là, à fleur de voix. Sébastien Barrio

1 *Idem.*

2 *Idem.*

évoque un rap de l'état d'âme, pour qualifier ce dire de soi, cette sortie de soi :

Une autre conception du rap repose sur l'état d'âme. Les rappeurs qui pratiquent ce mode d'expression se livrent intimement, se mettant à nu, par une sorte de confession publique proche de l'exutoire. Cette exposition de son être se fait sans fard et sans surenchère, elle se veut la mise en valeur de l'être intime. On y exprime ses douleurs, ses peines ou ses joies. Dans l'état d'âme, le message ne fait qu'un avec son interprète. La symbiose est totale. Le message semble apparaître naturellement. Un état d'âme se livre, sur le mode enjouée ou triste, c'est un cri du cœur.¹

Le parlé-rappé du rap devient la forme même de la colère, c'est précisément d'être contrainte par un rythme, une cadence à suivre, qu'elle s'intensifie. Comme si la rappeuse se débattait de l'intérieur avec sa tentation de quitter le titre, de basculer vers le cri ou les pleurs (dans un autre de ses titres, *Ma Souffrance*, elle intègre, dans la bande son, des cris de femmes et finit le titre dans un parlé-pleuré).

Au cours d'un entretien, la rappeuse s'est exprimée sur cette correspondance entre un « état d'âme » et une forme : « J'avais une colère en moi. Moi j'aimais le rap parce que c'était brutal, c'était cash. Je suis pas partie faire du violon, excusez-moi² ! ». Mais précisément, dans *Si c'était le dernier*, la rappeuse semble avoir changé de forme, changé de colère. Celle-ci se dirige, depuis l'intérieur du titre, vers le rap même. Et c'est cette contradiction, intense, qui construit une figure double, entre expression de soi et détestation de soi.

Le titre dessine un être scindé, partagé : « mi sagesse mi colère / eux m'ont dit vous êtes malade à vie vous êtes bipolaire », « j'aime le speed et l'attente, la droiture et la pente / car je suis le gun et la tempe », « en manque d'amour, j'ai couru après la reconnaissance », « considère-moi comme une traître j'ai infiltré le système ».

C'est précisément parce que s'érigent les contours vacillants d'une « traître », d'une infiltrée » de la forme même que la chanteuse doit rapper avec autant plus de « vérité ». Une vérité qui n'est plus seulement celle de l'état d'âme mais qui concerne, bien plus, le geste de rapper, la forme. La durée excessive vient dire cette forme à soi, hors standard, hors canon, un rap protubérant et exubérant.

Lors d'un entretien, la rappeuse avait évoqué l'ambivalence intenable dans laquelle elle se trouvait :

-Vous êtes au sommet de votre gloire, en mars 2008, vous êtes aux victoires de la musique, la salle entière se lève, parce que vous venez de chanter *Ma France à moi*. Et on découvre dans votre livre

1 Sébastien Barrio, « Sociologie du rap français, état des lieux 2000-2006 », op. cit.

2 Thierry Demaizères, « Diam's, Mélanie Georgiades, un diamant sous le voile », *Sept à huit*, 24/05/2015, disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=ljPebsoEBSs>>, consulté le 15 août 2016.

que trois semaines avant vous aviez déjà fait un mois et demi d'hôpital psychiatrique, et que deux jours après vous y retourniez.

-Voilà. Ce que les gens ils savent pas, c'est que je suis complètement stone, quoi. J'ai pris beaucoup de cachets, je sors de clinique psychiatrique. Je fais le truc parce qu'il faut le faire. Et là, tout le monde se lève. Et ça me dépasse complètement, ça me dépasse. Et j'ai pas pu retenir mes larmes. J'avais envie de dire aux gens « mais arrêtez, vous savez pas, là vous voyez une enveloppe, mais mais dedans, c'est mort, y'a plus rien. Je suis vide, je suis triste, je suis malheureuse, je n'aime pas ma vie, je n'aime pas la vie. » Et j'ai envie de crier dans le micro « arrêtez, arrêtez d'applaudir, arrêtez, arrêtez s'il vous plaît »¹.

C'est peut-être un des traits de ces artistes impudiques que de laisser percer cet inconfort, cette « envie de crier dans le micro "arrêtez s'il vous plaît" ».

Il est intéressant de noter que ces deux interviews sont les seules que la rappeuse a accordées aux médias, depuis son départ de la scène. Elles ont été réalisées par Thierry Demaizières (le même, on le verra plus tard, qui a interviewé Fabrice Luchini). Le documentariste évoque ce lien, fort, qui se tisse entre un journaliste et la personne interviewée :

-Fort de votre premier entretien [avec Diam's], cela a été plus simple de décrocher cette interview exclusive?

-Oui, j'ai fait ma demande à la maison d'édition et la réponse a été immédiate: «Elle n'en fera qu'une et ce sera vous». J'ai compris après avoir lu le livre. Elle raconte à quel point cette première interview a été, pour elle, une sorte de renaissance médiatique. Elle avait longuement hésité, elle savait à quoi elle s'exposait en se présentant avec un voile à la télé. C'était la première fois, ce n'était pas simple. Elle a aimé, dit-elle, ma bienveillance et surtout le fait d'avoir respecté mon engagement: poser toutes les questions mais l'interroger aussi sur sa foi².

Au sein de ces deux entretiens, Mélanie Georgiades apparaît voilée, elle porte un niqab. Après avoir été « volée par la presse à scandale », dit-elle, (le journal *Paris Match* avait publié une photo de la chanteuse alors qu'elle sortait d'une mosquée, voilée), elle entend se réapproprier son image publique, en même temps qu'elle espère faire reculer les préjugés autour de la pratique de porter le voile, qu'elle associe à une forme de pudeur :

J'avais pas vraiment de connaissance de l'islam, de notion. Donc, je vais me couvrir. Mais comme je connaissais pas de femme voilée, hé bien je me suis dit, ben je vais mettre un bandeau, je vais mettre une capuche, bon, je vais faire preuve de plus de pudeur, et puis petit à petit, voilà³.

Du « je » impudique au « nous » humanitaire

Passant de la célébrité et de sa solitude au milieu de la foule, à un lien aux autres véritable, hors des faux-semblants de la gloire et dans l'action humanitaire, dévoilant son

- 1 Thierry Demaizières, « Diam's, une autre vie », *Sept à huit*, 30/09/2012, disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=MXp96rmsRyc>>, consulté le 15 août 2016.
- 2 Thierry Demaizières, (entretien avec Stéphanie Raio), « Thierry Demaizières : "J'ai trouvé Diam's encore plus épanouie, plus heureuse" », *Le figaro*, 24/05/2015, disponible sur : <<http://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/article/television/87021/thierry-demaiziere-j-ai-trouve-diam-s-encore-plus-epanouie-plus-heureuse.html>>, consulté le 15 août 2016.
- 3 Thierry Demaizières, « Diam's, une autre vie », *op. cit.*

« big up project » au sein même de la chanson, le « je » cherche à rejoindre un « nous », qui fonctionne comme un contrepoint à la dimension égocentrée du titre.

Le « je » de Diam's met en scène sa solitude et se présente comme un « je » abandonné, seul au monde :

Paraît même que je vais mieux depuis qu'on m'a laissé tomber
Car c'est comme ça dans la vie quand tout va bien t'as plein d'amis
Puis quand t'éteins t'entends une voix qui dit t'es seule
Mélanie [...]
Un jour j'ai changé de phone sans prévenir personne
Et la j'ai vu ceux qui ont cherché des nouvelles de ma pomme [...]
Solidaire envers les dépressifs
Solitaire car aucun être humain sur terre ne pourra vous porter secours
Cherche la paix au fond de toi-même¹.

L'issue hors de cette solitude passe par une translation du « je », qui se déporte du statut de star à celui de guide, à l'initiative d'un projet solidaire :

Oui j'ai sombré tu l'auras compris, donc tout s'explique
Le pourquoi de mon repli de mes voyages en Afrique
Oui j'ai compris que j'avais un cœur mais pas que pour mourir
Que là bas j'avais des frères et sœur des enfants à nourrir
Que toute cette gloire est utile si elle peut servir
À sortir du noir tout plein de petits qui rêvent de grandir
Ma plus grande fierté n'est pas d'être française résidente
Mais d'être à la base d'un projet dont je suis présidente
C'est maintenant que ça commence
Maintenant que ça tourne
Je joue a rôle de contenance du Sénégal au Cameroun
En 2009 j'ai fait un tour en Algérie au Mali au Maroc
En cote d'ivoire au Gabon en Tunisie
J'espère bien qu'avec le temps on aidera des hommes
À prendre soin des enfants de Madagascar aux Comores
C'est parti pour toute la vie si dieu me le permet
Elle était terne cette fille elle était triste et fermée
T'en sauras plus si tu guettes les news sur internet
Avant la Big up fondation c'est Big up projet
Si c'était mon dernier album j'aimerais qu'on se souvienne
Que mon public est bénévole quand il l'achète dans les
bacs
Moi avec l'argent du peuple « je » veux devenir sauveur
Donc si il faut donner l'exemple « je » suis le premier donateur².

La rappeuse dévoile et explicite son « Bip up project », et le titre sort de son caractère autobiographique pour se faire le lieu d'une présentation et d'une promotion de son projet humanitaire. Le titre participe de ce « big up projet » et fait même de l'auditeur un « bénévole ». C'est alors toute la dimension performative de l'énonciation qui s'en trouve renouvelée, et accusée, puisqu'en écoutant ce rap qui nous présente le projet, on y participe sans le savoir, on en est déjà le potentiel bénévole. Le « Big Up Project » entamé

1 Diam's, *Si c'était le dernier*, op. cit.

2 *Idem*.

dans le titre se poursuit sur Internet :

Des gens que je ne connais pas ont eu confiance en moi, en l'équipe du Big Up Project et nous ont donné de l'argent à partager avec ceux que le reste de la terre a oubliés. [...]
Merci de croire que bouger est possible.
Merci de ne pas m'avoir mise dans un tiroir à cause de mes choix religieux comme l'ont fait certains.
Merci d'écouter mon message de paix. [...]
Ce n'est que le commencement.
In cha Allah...
À bientôt les amis...
Mélanie Georgiades¹

Le « je » douloureux de Diam's sort de « dans sa bulle », et met en commun son « SOS » avec ceux en souffrance.

De l'adresse de l'écriture à l'adresse de la prière

S'il me semble bien y avoir, dans ce rap, une forme d'art impudique, c'est qu'à l'écoute, survient cette sensation, qu'on soit connaisseur et amateur ou non de Diam's, qu'il y a ici « quelqu'un ». Sans doute cette sensation s'origine-t-elle dans l'usage singulier que Diam's fait de la forme rap. Le thème de la dépression engage la chanteuse à se servir des procédés d'écriture qui ont cours dans le rap (fluidité, jeux des pronoms, intégration et désintégration des discours d'autrui, discours direct, monologue intérieur, adresse, auto-définition, clash, insultes...) pour proposer un titre inédit, où le rap semble en même temps fêté, célébré et dépassé, la rappeuse paraissant en révolte contre la forme même qu'elle a choisie pour se dire. Cet excès du truchement par lequel le « je » se montre me semble être une des caractéristiques de cet « je » impudique, qui questionne, sans la miner, la forme même par laquelle il vient (se) figurer.

Le dire autobiographique de la rappeuse se poursuit désormais dans le silence et l'à-plat de l'écriture : en 2012 elle publie son premier livre, *Autobiographie*. Elle revient sur son expérience de la dépression, qu'elle catalyse en une image : un été morne durant lequel elle fixe, hébétée et amorphe, les cinquante kilomètres de marche de l'épreuve des jeux olympiques.

C'était donc ça, la dépression : ne plus rien ressentir, ne plus avoir envie de rien, passer son temps à compter les heures, regarder la télévision sans s'y intéresser, et scruter le plafond sans arrêt. [...] Je me souviens que cet été-là avaient lieu les Jeux olympiques à Pékin. Je zappais machinalement d'une chaîne à l'autre, lorsque j'ai vu le départ de la fameuse épreuve de marche. Cinquante kilomètres, me semble-t-il. Eh bien, j'ai suivi le parcours du départ jusqu'à l'arrivée. J'ai bien dû rester trois heures figée devant mon écran à regarder des gens s'interdire de courir, chose que je n'aurais jamais faite si j'avais eu toute ma tête. [...] J'étais bel et bien à l'étroit dans ma propre personne. Je voulais de l'aide

1 Présentation du « Big Up Project », disponible sur : <<http://www.bigup-project.org/>>, consulté le 15 août 2016.

mais qui me comprendrait ? L'argent et le succès ne pouvaient plus rien pour moi, qui me croirait sincèrement si j'avouais avec quelle force je souffrais ? « Mais où t'as mal, voyons ? » « Mal au cœur ? mal au sens de la vie ? mal à l'âme ? mal à la solitude ? mal à l'amour... » Qui m'aurait prise au sérieux¹ ?

En 2015 paraît son second livre, *Mélanie, française et musulmane*. Si son écriture semble apaisée, demeure le souvenir d'une voix, d'une hargne. La parole rappée s'instille par bribes dans *Mélanie, française et musulmane*, à l'occasion d'une parole qu'elle dédie à ses enfants. Ne reste alors, comme trace du rap, de ce dire-là, que les signes d'une scription qui veut rendre une diction, des slashes, qui hachent la parole et lui impriment un rythme : « Ils te diront que dans le business seuls les requins survivent / Que la femme est une faiblesse, utile tant qu'elle est furtive² ».

Il est intéressant de constater que lorsqu'elle évoque, dans son autobiographie, sa conversion à l'islam, c'est sur le canal de « l'adresse » que la rappeuse choisit de s'attarder.

Quelle sensation étrange. Le front et le nez collés au sol, les mains posées à plat sur le parquet de la chambre de Charlotte, ce soir de décembre, je me suis prosternée. Prosternée, oui, c'est bien le terme. Jamais de ma vie je ne m'étais retrouvée dans cette position et, pour la première fois, j'ai eu la sensation réelle de m'adresser à Dieu. [...] Ce n'était plus des SOS jetés dans la nature, à qui voudrait bien les entendre et y répondre, mais un appel d'aide que j'étais sûre de Lui adresser. À Lui, le Seul et l'Unique, le Plein d'amour³.

La rappeuse avoue peut-être ici le projet de tout « je » impudique : trouver par l'écrit, la scène, le corps, sa « sensation réelle de s'adresser ». Parler trop, parler ici et là, pour « essayer » des adresses, jusqu'à en trouver une qui tienne, qui fonctionne, qui accroche.

Le rap de Diam's pourrait s'assimiler à une volonté d'ériger un corps cicatriciel, qui montre sa plaie pour mieux en dire la guérison, la régénérescence des cellules, la reconstruction de soi après l'expression de soi.

J'ai vu le monde sous toutes ses coutures
Avide de points de suture
À l'usure elles m'ont eue, ouais, mes putains de blessures⁴.

Cette dynamique du corps sacrificiel parcourt en effet les « je » impudiques: les

1 Mélanie Georgiades, *Diam's Autobiographie*, Éditions Don Quichotte, 2012.

2 Mélanie Georgiades, *Mélanie, française et musulmane*, Éditions Don Quichotte, 2015.

3 Mélanie Georgiades, *Diam's Autobiographie, op. cit.*

4 Diam's, *Si c'était le dernier, op. cit.*

taillades scéniques d'Angélica Liddell ; l'écriture tout entière en béances d'Emma Santos, qui semble vouloir, par l'écrit, simultanément fouiller une éternelle plaie et la suturer, et qui trouve son paroxysme dans le motif du goitre qui accable son corps, sorte de cicatrice sans plaie, de blessure du dedans.

Chez Diam's, le dire de la folie dépressive passe par la voix, le « grain de la voix », rauque, ébréché, dans un rap accidenté où affleurent la tentation des larmes, la tentative du cri. Ce dire de la folie semble une constante chez ces « je » impudiques.

Christine Angot dans *L'Inceste* prétend écrire en se tenant au bord de la folie : « Je suis atteinte de paranoïa, je crois, de délire aussi, je crois. J'ai commandé des livres pour les définitions, et on m'en a prêté. Je ne suis pas en train de devenir folle, je suis devenue folle, je le suis, folle¹. » : ici la folie est d'emblée associée aux mots, à la définition et la reconnaissance que les mots peuvent apporter. C'est de se lire folle, de s'écrire folle que l'auteure devient folle.

Le vertige (millimétré) que semble atteindre en scène, par le jeu de l'impudeur, Angélica Liddell la place dans un au-delà du corps. La performer paraît chercher au plateau non pas tant à exorciser une forme de folie, qu'à venir s'y baigner. Jonathan Caouette, dans *Tarnation* et *Walk Away Renée*, filme sa mère atteinte de troubles psychiatriques et utilise le canal de la caméra pour voir « comme elle » plus encore que pour la filmer, comme si l'oeil-fragment de la caméra permettait au réalisateur de rejoindre une autre dimension du réel, celle où loge sa mère. De même, lorsque Yann Berlier, dans son court-métrage *Pan-thère*, filme sa mère, dont on devine qu'elle est atteinte de troubles de la personnalité quand bien même ce n'est pas explicité dans le film – la mère évoque simplement un « centre » dans lequel elle se rend –, la caméra, plus encore qu'elle ne s'interpose entre le fils et la mère, crée les conditions d'un dialogue possible avec elle.

L'humoriste suisse Zouc, qui a effectué dans son adolescence des séjours en hôpital psychiatrique, laisse transparaître, dans ses sketches, un « je » bordé de lointains terrifiants, d'arrière-pays douloureux. Alors qu'elle n'incarne pas véritablement de « personnages de fous », et que son jeu témoigne d'une maîtrise de son visage, de sa voix, et d'une virtuosité d'actrice, sa présence laisse entrevoir une irréductible solitude du corps, que vient suspendre, sans l'apaiser entièrement, un rire.

1 Christine Angot, *L'inceste*, op. cit. (p. 90).

Zouc, « l'autre partie de moi »

Faire l'amour ne relie pas [...]. Autant se donner à tous devant tout le monde, sur scène où l'intimité, notre précieuse chambre à soi, est abolie¹.

L'humoriste suisse Zouc a, au cours des années 70-80, incarné les travers, tendresses et manies d'un monde rural étouffant.

À l'intérieur de son unique et éternelle robe noire, le haut du corps ressemble à un petit tonneau soutenu par deux jambes fluettes que ponctuent deux ballerines légères. Corps sans âge, dégenré-dérangé, corps inqualifiable, Zouc se glisse autant dans la voix fragile et crécelle de la petite fille, que dans les jambes lourdes aux genoux noueux, aux mollets raides de la vieille dame.. Tout à coup elle fait surgir la souffrance, immense, du bébé qui pleure et manque de s'étouffer, et la démence du visage quand le vide gagne les traits.

Dans son article *Le rire des femmes*, Lucie Joubert note combien la femme qui rit et celle qui veut faire rire doivent outrepasser des convenances sociales tacites et essuyer une forme de réprobation :

Les femmes rient. Non seulement rient-elles mais elles font rire, et pas seulement d'elles. [...] En effet, quelque chose cloche au royaume du comique: sur la scène, les femmes humoristes sont encore scandaleusement moins nombreuses que les hommes; dans les ouvrages savants ou les anthologies sur l'humour, elles brillent toujours par leur absence. [...] Arlette Farge montre bien l'opprobre qui guette, au siècle dit des Lumières, la rieuse dont « la béance de la bouche [...] peut vite devenir une inconvenance ». Cette impudicité, évidemment, «pèse surtout sur les femmes que leurs cascades de rires, appelés péjorativement "gloussements", tirent souvent vers une sorte d'animalité, voire une sexualité trop montrée. La bouche ouverte de la femme et son rire à pleine gorge sont reçus par les sociétés du XVIIIe siècle comme des outrances qui rendent la femme "trop femme", trop excessive dans son désir ». Après le sein que Tartuffe ne savait voir au XVIIe, c'est la bouche qu'il fallait maintenant cacher. [...] Le rire des femmes, par la résistance même qu'on lui oppose, porte en lui l'espoir d'une véritable connivence avec le rire de l'Autre, de quelque sexe qu'il soit.

Dans la robe noire qui endeuille son corps plus qu'il ne le met en valeur, Zouc semble échapper à cette bipartition des genres. On l'identifie comme étrange, avant même de l'identifier comme femme.

Il s'agira, dans cette réflexion, d'analyser la présence en scène de Zouc comme étant tout entière traversée par l'obscène et l'intime, dans ses formes les plus inquiétantes.

1 Maryline Desbiolles, *Une femme drôle*, Editions de l'Olivier, coll. Figures Libres, 2010, 72 p.

Une singularité telle qu'on en vient à employer cet adjectif d'actrice « impudique », qui laisse entrevoir dans ses sketches les abysses dans lesquels, parfois, les corps tombent.

Il conviendra d'abord d'envisager les sketches de Zouc comme autant de récits d'enfance, mélancoliques et pittoresques. Puis de voir si ce récit d'enfance n'est pas travaillé par d'autres courants plus sombres qui tiendraient, peut-être, d'un théâtre de la cruauté à taille de one-woman-show.

Une autobiographie scénique

Si Zouc ne dit jamais explicitement « je » dans ses sketches, ses spectacles tiennent tout de même du récit du souvenir d'enfance, un récit simultanément introspectif et rétrospectif. On devine, derrière les yeux hallucinés de la comédienne, l'enfant qui scrute, déjà qui se souvient, dans l'après-midi qui s'arque, des heures qui ne passent pas, du soleil qui ne réchauffe pas, du froid qui donne des diarrhées. Cet arsenal de sensations-corps, qui sont communes à l'enfance, à un certain malaise lié à l'enfance, communes en tout cas à une littérature de l'enfance, surgit précisément de cette atmosphère autobiographique générée par le dispositif finalement sommaire des spectacles de Zouc : une petite scène de café-théâtre, des incarnations intenses et successives de figures qui viennent habiter la comédienne comme autant d'énonciateurs mobiles qui circulent dans la parole, une langue plongée dans le seau grammatical et lexical d'une région.

On peut penser, pour caractériser l'emploi que Zouc fait du genre de l'autobiographie – une autobiographie où manquerait un liant-narrateur, mais cette absence rend d'autant plus criante la présence d'un corps-Zouc qui a absorbé, à la manière d'une éponge, les maux et les gestes de tout un environnement – à ce « je transpersonnel¹ » utilisé par l'écrivaine du récit d'enfance, et de la honte, Annie Ernaux, qui tisse dans ses récits blessure intime et analyse sociale, dire du soi et ethnologie d'une classe, d'un certain lieu, d'une époque. Le « je » devient alors : « une forme “impersonnelle”, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de l'“autre” qu'une parole de “moi”² ». Cette dimension d'une voix à peine sexuée, et d'une parole de « l'autre » est particulièrement sensible chez Zouc, dont le je(u), dans son aspect protéiforme, hésite entre petite enfance et grande vieillesse.

Chez Annie Ernaux, le « je » est un « je » transfuge qui, en changeant de place dans la société, a perdu du même coup sa quiétude. On sent de la même façon, chez Zouc, cette

1 Annie Ernaux, « Vers un « je » transpersonnel », *R.I.T.M.*, n° 6, 1994.

2 *Idem.*

dynamique du retour en Helvétie¹ et de l'intranquillité, une translation qui concerne moins la classe sociale que la place qu'on occupe auprès des autres et pour eux. Peignant, caricaturant, entre tendresse et cruauté, les corps de son enfance, Zouc prend nécessairement la place de « celle qui revient » et qui nous montre à nous-mêmes, un œil tout à la fois persan et perçant d'autant plus complexe que la comédienne revient, aussi, de ses différents séjours en clinique psychiatrique.

Comme une adolescence qui n'aura pas su trouver sa place, entre l'arrachement à son environnement autobiographique et la construction de ses propres souvenirs, le jeu vient, à la manière d'une maille grossière, recoudre un lien. Comme pour donner tort à la comptine cruelle « qui va à la chasse perd sa place ». Le rire a alors fonction de compensation, ou de réparation, il doit attester d'un commun, témoigner et réactiver une connivence – on est encore bien d'ici, on peut rire de et quand même appartenir à.

Rire plus facile, peut-être, à susciter, qu'à admettre :

Si on me demande si je suis comique, ben là justement, c'est assez curieux, parce que quand j'avais quinze ans, que je faisais déjà de la scène, dans des bistrotts, n'importe où, on me disait, aller Zouc, hop, je me levais, je faisais deux heures comme ça, et toujours après, les gens avaient beaucoup ri, beaucoup ri, puis tout à coup, je m'arrêtais, je partais, pis j'allais aux toilettes et je pleurais, et j'étais très triste longtemps après...²

Du petit à l'universel

Les mains même de Zouc sont demeurées des mains d'enfant, à bouts ronds, aux doigts un peu courts. Ce sont les mains qu'on plonge dans les choses et entre les choses, pour faire sonner les cloches, pour caresser une bête, pour sentir le froid de la neige de Saignelégier, le village jurassien au nom si éloquent.

Les corps chez Zouc sont peints dans le décor le plus apte à révéler le mieux leur infinie impudeur : la maison, l'école. La scène plafonne les corps, entre cuisine et salle à manger, le téléphone qui siège comme un insecte d'appartement, la cuisinière qui réchauffe les corps par trop proches les uns des autres, les prénoms des uns et des autres qu'on interpelle à travers pièces et escaliers, l'odeur de la maison qui mélange celles des chairs, du rond de famille, et celle de la javel les jours où l'on lave le carrelage à grande eau.

Les saynètes de Zouc ont quelque chose de la leçon de choses d'antan. L'obscénité affleure lorsque l'humoriste imite par exemple le personnage d'une institutrice à la ma-

1 *Didier Eribon, Retour à Reims*, Paris, Fayard, 2009.

2 *Zouc, Le Miroir des autres*, documentaire réalisé par Charles Brabant, prod. TF1, France, 1976, 97 min. Le documentaire est accessible en ligne sur la plateforme vidéos Youtube, disponible sur: <<https://www.Youtube.com/watch?v=Z9r7yCeKehE>>, consulté le 15 août 2016.

nière, un peu criarde, des petites filles qui jouent à l'école, et en retiennent avant tout, pour l'exorciser dans leurs jeux, l'alternance punition/récompense ; une institutrice caricaturale qui mène son petit monde, le vocabulaire enfantin accentuant cette impression de replonger dans un souvenir partagé par tous – en tout cas par une génération : les porte-manteaux en enfilade le long du couloir, le tableau noir, la craie, les bouts de nez et bouts de pouce, les capuchons.

C'est par le moyen du sketch que Zouc produit en fait les mêmes visions qui ont lieu au sein de l'écriture du souvenir d'enfance, quand l'écrit rejoue et hyperbolise, dans la grammaire, le lien cruel qui unit les corps les uns aux autres, la moiteur et l'odeur sous les tricots de peau, sa propre odeur qu'on panique de sentir au milieu des autres sous le préau humide les jours mouillés... L'accent, le vocabulaire daté, trahissent une imagerie rurale, la nappe en plastique qui colle à la table et aux mains, la grosse horloge qui bat les heures... c'est paradoxalement par le pittoresque et une attention portée au petit, au détail, que Zouc parvient à déclencher chez le spectateur une forme de nostalgie universelle, celle des terreurs d'enfants, lorsque les objets sont animés, mais que nos corps nous paraissent être des choses.

Le corps et les arrières-pays

Zouc dessine en scène un arrière pays intime : les maisons ventruées pour passer l'hiver, l'église et les heures, les menues conversations, le froid aux mains, le petit à l'étage, le souper sur le feu, les générations et les maisons, des enfants qui naissent mais des airs de Noël qui ne changent pas, l'enterrement et le cortège à travers le village qui croise un mariage, les messes et les enfants qu'on tient aux bras, les cousinades, la vieillesse des grands oncles, la dernière visite au funérarium, les défunts qui reposent au cercueil comme de gros chats, la promenade au cimetière, on circule entre les tombes, on calcule les âges, c'est pour apprendre la soustraction, on dit les noms de famille, méthode syllabique ou globale, c'est selon. Les sketches de Zouc auraient peut-être acquis, a posteriori, une valeur quasi documentaire, de témoignage sensible, la trace d'un monde en train de disparaître, que les médias contemporains ont tendance à effacer en tout cas. Comme si les sketches hébergeaient déjà en leur sein leur nostalgie, un air de mélancolie.

Le corps ici est rempli d'expressions rurales et populaires, revisité par une vulgate de médecine qui informe la façon même de l'habiter et de le vivre, au quotidien. Le corps

fait mal, il tire, on n'en sort pas, il faut l'asseoir, monter le pied sur ses genoux, les chaussures portent au cœur, c'est l'arthrite.

Zouc fait de son accent prononcé du Jura suisse au goût de sapinières et de montagnes une diction de théâtre, une façon de faire entendre, tinter les mots. L'accent trahit cet arrière-pays qui semble appartenir à l'actrice en propre, à son histoire, lui venir de loin, lui rester des hivers lointains et rudes. L'énonciation, cette trace du sujet visible à même la parole, passe par là : un accent, un rythme, une diction, une distinction. Zouc, Isabelle du Pâturage de son nom d'état-civil, raconte dans un entretien télévisé ses racines suisses :

Mes racines comptent énormément. Moi, je suis une fille qui vient des sapins, le grand air, la montagne, les sommets de l'air pur, des sapins comme ça pof, dans la terre; donc tout ça c'est une force de vie, mais quand j'étais dedans, évidemment, on a envie d'être ailleurs... Mais j'avais tellement peur de la ville¹.

Un jeu à la frontière

Ce qui rend le jeu de Zouc si saisissant se situe dans cette façon si réaliste, mimétique, qu'elle a de faire apparaître la figure de l'autre, la grimace de l'autre. Mais d'où vient que nous attribuons moins ce saisissement à la seule technique de la comédienne qu'à une impression d'un « quelque chose d'autre », de plus profond, qui serait de l'ordre d'une pathologie ? Zouc fait pourtant le même travail de composition d'une galerie de portraits que les autres humoristes, qui interprètent tour à tour et au cours d'un même spectacle des dizaines de personnages. La virtuosité de son jeu devrait suffire pour caractériser sa présence en scène : l'habileté avec laquelle elle manie l'art de la transition, glissant d'un sketch à un autre avec délicatesse, la manière dont elle investit simultanément le truchement vocal jusque dans les aigus les plus hauts de la petite enfance et le canal corporel pour retrouver le corps cassé des fins de vie... Pourtant, on retient en premier lieu son regard halluciné, l'inquiétante étrangeté avec laquelle son propre visage disparaît sous et dans la composition.

Une tendance du one-man-show contemporain tente de refaire de la personne de l'humoriste la charpente du spectacle, les imitations n'étant que des digressions plus ou moins longues qui ponctuent un discours porté par un « je » fort et visible. Cette individuation a d'autant plus cours dans le cas des humoristes Youtubeurs. *Norman fait des vidéos* fabrique le personnage d'un jeune homme plus canaille que viril, et construit son humour autour du thème des relations garçon/fille à partir de cet alter-ego trop timide, à la sil-

1 *Idem.*

houette sans musculature. Comme si le média Youtube et la proximité que ce média inaugure entre regardant et regardé modifiait non seulement le processus de starification mais aussi les corps qui peuvent porter ce processus, des corps à même échelle, apparemment directement sortis de leur chambre et de leur environnement familial. Zouc, elle, s'efface derrière le surgissement des figures.

De prime abord, n'y a pas de je-Zouc, la robe noire semble suspendre toute trace d'un sujet « je » qui lierait entre elles les figures fantoches que l'humoriste anime. Les passages d'un sketch vers un autre, qui pourraient être l'occasion, pour l'artiste, d'apparaître, sont adoucis, tempérés. Le « je » n'est plus alors qu'un état transitoire et qui a vocation à disparaître, un fond vert cinématographique éphémère où déjà se trame une nouvelle projection. Pourtant ne nous quitte pas ce sentiment qu'on pénètre ici dans la mémoire de la comédienne. Quelquefois, cette sensation s'accroît, lorsque les figures qui naissent au milieu du visage de Zouc semblent lui être liées, plus fortement encore : le vagissement d'un patient, la démarche bancale d'une jeune fille... à partir d'un détail, d'une anecdote, on reconstitue le décor-hôpital, le souvenir-clinique.

Entre figuration, possession et disparition

La forme du « seul en scène », tout entière une assomption de l'impudeur, retrouve alors sa dimension quasi monacale : savoir qu'on est seul dans son corps, qu'on se suffit ou pas. Il s'agit d'opposer à la terreur du corps l'assise de la présence, d'engloutir des rires pour combler le « trou-corps » qu'évoque l'auteur Maryline Desbiolles dans son livre *Une femme drôle* qui mêle portrait de l'actrice et autoportrait de l'écrivaine :

Un trou de Zouc, cette femme massive tout en noir, sans maquillage, sans mèche affriolante, les cheveux tirés, et la robe noire comme une paysanne, ou plutôt comme personne, aucune des distinctions qui font la personne, pas de distinction, ce qui fait d'elle une sculpture parlante, une idole, une apparition inquiétante qui a l'air de venir du fond de l'écran, d'avant la couleur, d'avant les images, d'avant leur flopée, d'avant l'image, Zouc est à la télé comme si la télé n'existait pas encore, et cependant, tenant l'écran comme personne, une femme massive qui ne comble pas, d'autant plus massive qu'elle ne comble pas¹.

L'intimité apparaît dans cet effort que le corps fait, pour conjurer, en en témoignant et en le frôlant, l'état de démence. Jouer consiste à déformer son corps, à en douter pour mieux l'habiter. C'est la terreur de demeurer dans sa grimace, si la cloche sonne tu vas rester coincé. Quand l'obscénité de la forme-corps est telle qu'on doit la parler. Comme on ouvre les yeux dans le noir, pour mieux le voir, et confronter sa peur. Alors même que l'hu-

1 Maryline Desbiolles, *Une femme drôle*, op. cit.

moriste tient seule la scène, sa présence s'élabore en clair obscur, cernée d'ombres et d'absence, jouant à petit-mourir.

J'ai souvent joué ma mort, et parfois ça m'a menée loin, par exemple tout à coup, je me disais, oh maintenant je peux plus vivre, je supporte plus, et pfiou, je disparaissais, pendant un certain temps, et puis je reviens, je m'en vais...¹



C'est d'avoir été sensible à la singulière vérité des malades qu'elle a côtoyés qui a donné envie à Zouc de les porter à la scène, d'en faire des personnages. Comme si pour qu'un « personnage » existe, fonctionne comme entité fictionnelle, comme figure, il était nécessaire de le construire à partir d'un trait particulier, immédiatement issu du réel. Le travail de l'humoriste consiste moins alors à caricaturer qu'à se rendre attentive « aux gens », à cette indéfinissable vérité propre à chacun :

On a affaire avec la rudesse des gens, c'est à dire, on est dans le vrai, ils se montrent tels qu'ils sont, il y a pas de truc. Je me suis dit, nom d'un chien, on accepte les gripes, on accepte les verrues plantaires, et ce monde là, c'est un monde clos. Et par amour pour ces malades, et aussi pour que les gens se disent nom d'un chien, c'est des autres, ça fait partie de l'existence, c'est la vie, ils existent, pourquoi toujours refuser ce qui nous échappe ? Alors je les ai montrés un peu pour ça².

Zouc incarne des personnages qui campent leur solitude et l'on ne sait plus exactement discerner entre ce qui relève de l'incarnation, de l'évocation, ou de la possession. La

1 Zouc, *Le Divan*, op. cit.

2 *Idem*.

maison des personnages n'est pas très éloignée de celle de Zouc elle-même, une maison en lisière des chemins, là où les vont les "fous", s'asseoir au soleil, sur une chaise en plastique blanche. Le langage ici ne veut rien communiquer, il remplit le temps, il est ce fil ténu qui raccroche encore un peu le corps au monde, et qui simultanément l'en arrache, les logorhées solitaires ne se souciant plus de tel ou tel interlocuteur. Le langage peut alors être appréhendé dans sa seule fonction poétique, comme ensemble de sonorités, et ce n'est pas le mot le plus pertinent qu'on choisit, mais celui qui est le plus amusant, sur l'instant, à faire rouler dans sa bouche, comme un babil pour soi.

Glossolalie intime, « l'autre partie de moi »

Le rapport que Zouc entretient avec les mots en scène est en effet un rapport de découverte et d'effroi. L'humoriste les élargit, les répète, et paraît les tester sur toutes les tonalités, trois ou quatre fois d'affilée, comme pour glisser vers une forme de glossolalie. Zouc vibre d'un rapport puéril au langage, un rapport qui tient de la jouissance : comment éprouver du plaisir à prendre en bouche, rentrer, faire sortir et ravalier les mots. C'est de ce jeu sur soi et avec soi que naît la sensualité obscène de ses sketches.

Tout à coup j'ai remarqué qu'il n'y avait qu'un aspect de ma personne que j'échangeais avec les autres, qui était "bon allez la Zouc viens nous faire rire la Zouc par-ci la Zouc par-là", et en fait c'était qu'une partie de moi, et quand j'ai essayé d'échanger et de communiquer l'autre partie de moi, j'ai vu des murs. Et pour moi, mon échappatoire et ma façon de me récupérer et de remettre de l'ordre, il fallait que j'aie en clinique. Bon évidemment à vingt ans, je savais pas ce que c'était une clinique psychiatrique, je l'ai découvert une fin d'après-midi à 5h, on m'a amenée là après avoir passé deux jours dans un autre hôpital, j'étais vraiment épuisée, j'étais épuisée de mon contact avec les autres, je le trouvais pas assez vaste, je le trouvais trop étroit, j'étais épuisée mais j'avais surtout pas envie de m'expliquer, j'avais envie qu'on me foute la paix. Et pour moi la paix c'est les hôpitaux. Parce que quand on est à l'hôpital, si on fait une crise terrible ou qu'on déchire ou qu'on crie ou qu'on se lamente ou je sais pas quoi, ça fait partie du traitement, et on dit rien, et ça, moi j'aime beaucoup ça.[...] Dans ma petite tête de 17 ans qui avait vécu dans les montagnes, qui ignorait cet univers là, je peux vous garantir que les premières heures à l'asile, j'ai découvert un monde, j'étais ailleurs, et ce qui est extraordinaire c'est : qu'est ce que je me suis sentie bien avec ces personnes, mais bien, mais bien ! C'était direct, brut, multiforme, et surtout un feeling dans la matière, dans les cellules: quand j'arrivais vers certains qui étaient très fermés, où on sent qu'on peut pas... faut faire attention, ils ont le sens du territoire, d'avoir un léger balancement, d'emprunter le balancement de l'autre, d'un seul coup on communiquait. On n'est pas encore prêt, c'est nous, c'est la société, notre société qui n'est pas prête à entendre ces gens-là, et c'est pour ça qu'ils sont là, mais alors, je vous dis pas les clins d'œil...c'est inimaginable...¹

Zouc dit vouloir « échanger et communiquer l'autre partie [d'elle-même] ». Ce serait au sein de l'hôpital qu'elle a pu trouver cette parole « brute », « multiforme », tout entière en « feeling dans la matière », quand sa langue peut se « déchirer », « crier », « se lamenter ».

Dans son article *Autoportraits et glossolalies : la douloureuse musique d'Antonin*

1 Zouc, le 24 Novembre 1987, sur le plateau de l'émission *Le divan*, présentée par Henry Chapier.

Artaud¹, Camille Murando établit un parallèle entre les autoportraits dessinés par l'auteur et son usage de la glossolalie, et repère que les dessins de Artaud procèdent d'une même technique de déformation du tracé que la glossolalie applique au langage, le trait se rapprochant du craché-vociféré, expulsé. Elle cite Antonin Artaud :

Je me suis désespéré du pur dessin. Je veux dire qu'il y a dans mes dessins une espèce de morale musique que j'ai faite en vivant mes traits non avec la main seulement, mais avec le raclement du souffle de ma trachée-artère, et des dents de ma mastication².

Mais précisément, si l'autoportrait dessiné tient de la glossolalie, c'est peut-être parce que la glossolalie est elle-même un autoportrait, celui d'une « autre partie de moi » comme dit Zouc. Artaud évoque la glossolalie en ces termes : « les syllabes que j'invente³ ». Loin d'être alors un langage-cri qui se projette, la glossolalie s'arrache à l'intime, dans cette « invention » de soi qui est peut-être le portrait de soi.

Et c'est sans doute à son tour à une forme d'autoportrait que se livre Zouc, passant de l'accent suisse du récit d'enfance, pittoresque, à une « avant-langue⁴ », qui est aussi une langue de l'avant-Zouc et de « l'autre partie de moi ». Loin d'être cacophonique, cette langue s'arrache à un paysage intime : c'est à partir de son accent jurassien que Zouc trouve ce dire du « feeling dans la matière, dans les cellules ». Comme dans le sketch *La Fourmi* où elle s'extasie devant une fourmi – « O une petite fourmi ! Elle va où la petite fourmi ? Elle va à l'école » – et semble profiter de la syllabe « oh », la « réinventer », dans une forme de sensualité miniature, à échelle d'onomatopée, juste avant d'écraser la fourmi invisible et d'appeler une ambulance.

Diable au corps

Cette relation poétique et intime aux mots, au son des mots, aux sensations des mots en bouche se poursuit aussi dans le corps de l'humoriste. On appréhende Zouc d'abord d'un bloc, un peu grossière, lourde, on la découvre ensuite précise, pleine de détails – la petite main qui vibre jusqu'au bout des phalanges, comme dans le sketch *Le Musée*, dans lequel Zouc est de dos en train d'admirer un chef d'œuvre, on ne voit que sa petite main passer sur ses fesses pour discrètement remettre l'élastique de la culotte.

Dans les sketches *La Mère à l'exposition* ou *Madame Marguerite*, Zouc habite et

- 1 Camille Murando, « Autoportraits et glossolalies : la douloureuse musique d'Antonin Artaud », dans Fabrice Flahutez (dir), *Visage et portrait, visage ou portrait*, Presses universitaires de Paris Ouest, Presses Univers, 2010.
- 2 Antonin Artaud, « Extrait » [mai 1946], *Cahiers de Rodez* (avril-25 mai 1946), t. XXI, 1985, p. 266.
- 3 Antonin Artaud, cité par Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993.
- 4 Henri Michaux, *Par des traits*, Fata Morgana, 1984.

fait bouger un corps découpé, absurde. L'actrice utilise son corps par « tronçon » de vivant : comme si ses membres, ses bras devenaient tout à coup des personnages à part entière, dans un au-delà du mime, qui n'est pas sans inquiéter ou fasciner, tant il y a du diabolique, du double ici. Ses membres semblent bouger comme s'ils étaient autonomes, comme si des bestioles grouillantes la parcouraient à son insu, une mouche, un pou, une tumeur.

Zouc pousse l'attention au corps jusqu'à faire voir la terreur, ce moment où le corps est cette chose protéiforme à l'excès, qui peut se décomposer, se déformer, et tout à coup nous faire passer d'un état d'humain sain à un état de démence, bouche tordue, lèvre tombante. On ne peut jamais s'ennuyer, tout seul avec son corps – tant de choses à faire, trop.

Les corps scéniques malades de Zouc exacerbent un certain rapport du corps avec lui-même. Le plaisir des pieds dans la boue, des mots dans la bouche, des mains tout-partout. Les personnages que Zouc esquisse, enfants, personnes âgées, sont toujours à se gratter ou se caresser le visage ou une partie du corps (la vieille qui se gratte toujours l'œil dans le sketch *Madame Marguerite*, la petite fille qui caresse et soulève sa jupe...)

Seule en scène, Zouc arrive à faire du monologue un dialogue, non pas tant par la multiplication des personnages qui se répondraient à l'intérieur d'un même sketch et qu'elle interpréterait tour à tour, mais justement par ce rapport qu'elle instaure entre ses personnages et leurs corps, ses personnages et leurs mots. L'humoriste utilise souvent le ressort de la situation téléphonique, et parvient à faire exister une deuxième personne qui prend présence par ses silences, son écoute et ses réponses. Mais cette situation de téléphonie pourrait être une métaphore plus globale de son rapport au jeu à la fois physique et verbal : par ses gestes elle téléphone à son corps.

Il n'y a rien de discursif dans l'impudeur que donne à voir l'artiste. Zouc relie scéniquement l'impudeur des patients qu'elle a croisés en clinique psychiatrique, une impudeur qu'on décrit comme régressive, et nos discrètes impudeurs quotidiennes, quand notre corps réapprend le sens du toucher. On pense aux petits personnages du dessinateur Sempé : le souci du détail tendre, les petites choses extraordinaires, les socquettes et les fossettes... Comme le « jtong-jtong » du ticket de bus :

Pis ils [les mongoliens] ont quand même un art extraordinaire de se faire prendre en charge à 100 pour 100 ! Je crois que les acteurs, on est des réminiscences des mongoliens. Essayer de faire faire quelque chose à un mongolien qui veut pas, c'est pas possible ! Moi je suis comme ça dans le bus, je veux absolument mettre mes tickets moi-même, parce que j'adore le bruit quand ça fait « jtong jtong », les petits tickets dans le bus, et si on me laisse pas faire, je suis énervée, c'est moi ! Moi qui le mets dans la machine pour le plaisir ! ... et ça c'est très spécifique de beaucoup des gens qui sont en asile.¹

1 *Ibid.*

De la robe noire au trou-Zouc, disparue

Zouc a « disparu » dit-on, elle vit alitée, retirée du monde. Après avoir contracté une maladie nosocomiale au cours d'un séjour à l'hôpital, l'humoriste est contrainte de vivre retirée du monde, dans un endroit protégé, par crainte des germes, comme une dernière demeure de pudeur forcée.

Comme une prémonition à rebours. Un corps à l'hôpital, le soleil derrière la vitre vient doucement réchauffer les corps, les longs après-midi. La circulation dans la rue, qu'on aperçoit sans l'entendre, depuis la fenêtre. Les phares des voitures le soir et la route illuminée, petit cinématographe de chambre. Le corps en villégiature, définitivement retiré, les visites, ce sont les autres qui viennent. L'hiver et les saisons, que le monde ne semble plus que peindre. Et la fin du monde, qu'on arrive à voir, parfois, d'ici, quand à pas encore 18h, on a déjà dîné, et qu'on n'a pas sommeil. La terre qui ne peut pas être ronde, si la chambre est carrée.

La dernière lettre de *L'Abécédaire*¹ de l'acteur révolté d'Ariane Mnouchkine, Philippe Caubère est consacrée à Zouc. Le comédien évoque une « perte incommensurable » pour le théâtre, et déplore la disparition d'une grande interprète. Il conclut son abécédaire sur cette phrase « Rien n'est plus magnifique qu'un interprète en liberté » – proverbe dont on devine qu'il concerne autant Zouc que lui-même !

Et c'est bien en effet cette sensation d'une interprète à la fois virtuose et profondément liée à un hors-scène qui ne peut se donner à voir que dans ce qui relève également d'un hors-vie, que laisse Zouc, comme si le plateau n'était que le couvercle apparent d'un trou plus sombre – la pleine mer des corps, laissés sans circonférence, la peau ne les contient plus.

L'impudeur ultime de Zouc réside peut-être ici, dans ce « trop de jouissance » qui caractérise son jeu. Selon la psychiatre Monique Selz, qui a pensé la pudeur comme condition d'apparition du sujet (mais lequel ? Le « je » ou le « tu » présent que le « je » impudique apparemment ne « calcule » pas), en tant qu'elle produit une limite, « la pudeur assure un rôle de protection et de modulation du désir² ». Sentir les choses les unes après l'autre, pour ne pas risquer de s'anéantir. C'est peut-être oublier que certains corps ne peuvent ressentir que sans mesure précisément, quand le fait même de moduler et décomp-

1 Philippe Caubère, *Abécédaire*, Extrait « Z/ZOUC » disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=F7RQO8iATD4>>, consulté le 15 août 2016.

2 Monique Selz, *Clinique de la honte. Honte et pudeur : les deux bornes de l'intime*, op. cit.

ter le plaisir vient en fait l'accentuer, le rendre d'autant plus intenable, irréprouvable.

Il leur faut alors s'en remettre à une logique binaire du tout ou rien, qui est proprement celle de l'impudique : se murer dans une robe noire, abolir le corps même comme support, ou bien risquer l'évasement, la perte ou la descente de soi comme on pourrait parler d'une descente d'organes, dans un jouer-tout illimité, qui semble conduire, de façon quasi inéluctable, l'œuvre d'art vers une de ses limites, la folie.

Tant d'enfances et tant d'âges dans un seul corps, c'en est trop. Le visage est une grimace à vif, et ses mots des matières fécales d'où faire trembler le corps. La singularité de Zouc est presque une insularité, elle l'assigne à résidence de l'autre côté.

C'est à un autre seul-en-scène qu'il s'agit désormais de prêter attention. Celui de la comédienne Laurence Vielle lorsqu'elle s'empare, dans *Sainte dans l'incendie*, de la figure de Jeanne d'Arc sous la houlette de Laurent Fréchuret. Quel visage prend l'impudeur, une fois confrontée au bûcher ? La figure de Jeanne d'Arc sert, en deçà, à révéler l'artiste qui l'incarne.

Alors que le rôle qu'elle doit revêtir est fort, celui d'un personnage historique devenu figure, icône, cette partition semble au contraire la divulguer, elle. L'impudeur ici consiste pour l'actrice à se trouver des accointances secrètes avec cette Jeanne-Laurence, à reconstituer une sororité de l'une à l'autre, comme si cette correspondance intime, entre deux trajectoires, deux rêves de corps, s'avérait la seule manière possible d'incarnation, la seule façon envisageable de jouer, de faire ce métier : actrice.

Comme si la figure mystique était celle qui condensait le mieux la présence impudique. De la même façon qu'Angélica Liddell choisit d'incarner sa perpétuelle plainte d'amour dans les traits d'une sainte, dans *Primera Carta de San Pablo a los Corintios*, cette figure lui permettant de justifier, scéniquement, dramaturgiquement, son long monologue éreintant vers un interlocuteur absent, un Dieu muet, un amour perdu.

Le « je » impudique, dans son autarcie, sa solitude essentielle, existentielle – scéniquement existentielle, comme si le seul au monde devenait un seul à la scène impossible à défaire – semble trouver dans les traits de l'icône son habitat naturel, sa figure intime. Lorsque Jonathan Caouette capte le visage de sa mère, lui rendant son sourire et toutes ses dents à la fin de *Walk away Renée*, il la filme comme une icône, déjà comme une Marilyn. Le culte de la personnalité vers lequel semble également lorgner Xavier Dolan. La mythologie-Angélica que la metteuse en scène élabore sur elle-même, en une posture sacrificielle et tentaculaire. La statue de langage qu'auto-érige Fabrice Luchini. Diam's qui dit son

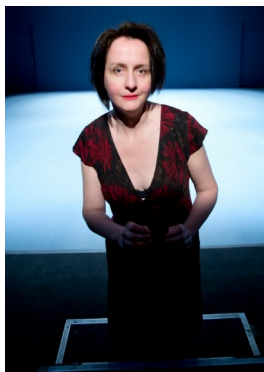
amour nouveau pour la prière et qui se désigne comme prophète dans *Si c'était le dernier*. Les mausolées textuels et un rien pervers que les auteurs des fanfictions dressent sur le corps de Hermione. Le visage du Christ qui aimante le plateau de Castelluci.... Le « je » impudique semble s'élaborer dans des grands écarts entre plongées et contre plongées extrêmes, se dissimulant dans la statue de soi, et s'exhibant dans la déclaration d'amour et dans l'hommage.

Comme s'il fallait être Jeanne d'Arc, pour devenir Laurence Vielle.

Laurence Vielle, Jeanne d'Arc, le je(u) insoumis

L'acteur insoumis conduit vers l'irréalité d'une fiction incarnée, d'une vie autre, gué entre le concret d'un corps et le songe d'un personnage¹.

Dans le spectacle *Sainte dans l'incendie*² (2010), écrit et mis en scène par Laurent Fréchuret, Laurence Vielle incarne la trajectoire de Jeanne d'Arc, plus que Jeanne d'Arc elle-même. Le personnage ici sert de figure, il est ce qui permet à des obsessions, des rêves, des frustrations de se rassembler. Dans sa robe aubergine de « l'heure de mourir », Laurence Vielle laisse entrevoir les courses herbeuses vers les apparitions, entre épines et soleil, et les flammes du bûcher qui font aux murs des ombres tremblantes.



Il s'agit d'un monologue, forme qui, essentiellement, réclame une sympathie d'office : nous allons passer du temps ensemble, vivre un moment, tu vas devoir m'aimer, si tu ne m'aimes pas tu ne pourras pas supporter. Le rôle paraît ici servir d'écrin au portrait d'une actrice plus encore qu'à celui de Jeanne d'Arc. On devine derrière le spectacle l'affection singulière que le metteur en scène porte à l'actrice, on pressent un texte écrit expressément à son intention. C'est alors sans doute le sens même du théâtre qui s'en trouve bouleversé : il s'agit non plus d'interposer entre une histoire et un public un corps d'actrice, mais bien d'enjoindre les spectateurs à découvrir une actrice spéciale, au travers d'un (pré)texte. Laurence Vielle, avec pour ombre Jeanne d'Arc, pourrait servir de modèle à

1 Georges Banu, *Les Voyages du comédien*, Gallimard, coll. Pratique du théâtre, 2012.

2 *Sainte dans l'incendie*, Texte et mise en scène Laurent Fréchuret, avec Laurence Vielle, Théâtre du Rond-Point, saison 2012-2013. Le texte est édité : Laurent Fréchuret, *Sainte dans l'incendie*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

L'acteur insoumis cher à Georges Banu :

L'acteur insoumis fait ressortir son éclat personnel. [...] Il entre en scène « malgré lui » et s'efforce de prendre la parole avec difficulté. [...] Il fait état de l'effort qu'il fournit pour accéder au plateau, pour passer de l'autre côté. [...] Les acteurs insoumis restent toujours des acteurs qui renvoient à un ailleurs, à un au-delà de la scène. [...] L'acteur insoumis possède a priori une propension à la solitude et à la présence isolée, incarnation de son rapport singulier, voire convulsif, avec le monde. L'acteur insoumis est une apparition anormale. Unique et solitaire. Acteur-poète. Comme l'ont été Alain Cuny, Maria Casarès, Minetti... Acteurs toujours seuls parmi les autres! Bonheur et douleur conjugués. Nous avons déploré leur malheur mais nous les avons aimés parce que plus que nul autre un tel acteur découvre son « arrière-pays » et nous entraîne au-delà du théâtre. [...] Ces acteurs singuliers et solitaires sont des martyrs de la scène. Les écorchés vifs à l'origine des miracles qui, régulièrement relancent la foi menacée¹.

Laurence Vielle réunit en effet les quatre « empreintes identitaires » dont se sert Georges Banu pour établir le portrait de l'acteur insoumis, cet acteur dont la singularité est telle qu'elle transparait en dépit et au travers de tous les masques.

Cet acteur insoumis affiche son inconfort d'être sur le plateau autant que la volonté de le surmonter [...]. Il n'est pas heureux mais il est vrai dans le combat qu'il mène au nom du besoin qui est le sien, le dévoilement de soi malgré tout. [...] Comment rester insensible à ce frémissement d'un "moi" d'acteur qui s'agite et se montre? (...) Il est là – c'est le prix de l'insoumission.²

Cet acteur de l'entre-deux, performeur qui n'en finit jamais d'être lui-même en scène, que décrit Georges Banu, semble renouveler le jeu, depuis sa racine même, la vocation. Acteur qui se détaille dans ses rôles, qui semble imprimer son pli singulier dans toute parole, on le reconnaît, on le suit de rôle en rôle, c'est lui qu'on vient voir, c'est lui qu'on attend. L'acteur impudique serait cet acteur-autobiographe que la scène dénude. Un acteur à nu, dont le jeu me parle comme un corps pourrait me parler : ce corps qui ne m'assouvit jamais mais dont je peux rire de sa manière d'être ébouriffé le matin, celui sur lequel je peux m'attendrir, celui dont une réplique « mal jouée » ne m'apparaîtra pas comme fautive mais comme une faille d'où je peux le regarder.

Le spectateur aussi devient vraiment bon sur le tard lorsqu'il parvient à apprécier cette essence du théâtre qu'est l'acteur dans sa vérité subtile et ses aveux furtifs. Ce qui le captive alors, c'est l'acteur pour ce qu'il dégage de singulier, pour l'ambiguïté particulière qu'il instaure entre lui et le rôle, pour sa manière d'être sur un plateau... [...] L'acteur insoumis est « fêlé », arc-bouté entre le rôle et lui-même. [...] L'acteur qui existe, c'est l'acteur qui résiste. C'est l'acteur qui, à nous, dans nos fauteuils, envoie des messages d'un hors-scène personnel, de son arrière-pays. Acteur qui se place à l'entre-bâillement de rôle et de lui-même, qui se nourrit de leur rivalité jamais entièrement surmontée...et son génie provient justement de là, de cet inconfort, de cette inaptitude à se satisfaire de la scène sans pour autant l'inonder d'autobiographie. Il est présent par défaut. [...] Souvent la présence surgit grâce à une déviation de la norme, à une faiblesse, à une voix éraillée, à une manière propre de perturber la syntaxe, de dévoiler un regard en larmes, de marcher autrement... la présence est indissociable de l'effraction. Signalétique d'un acteur qui, en creux, se laisse percevoir comme sujet poétique apte à s'affirmer

1 *Ibid.* p. 29-33.

2 *Ibid.* p. 13.

isolément.¹

Georges Banu évoque « l'inconfort » de cet acteur insoumis. Plus tremblant qu'assuré, cet acteur ébréché donne à voir une sorte de malaise existentiel scénique. C'est précisément parce que la scène le contraint, le gêne, que peuvent apparaître, superbes, les scories, les résidus d'une vie, les traces d'un autre-part, d'une enfance, d'un avant ici. Cet acteur insoumis manifeste la monstruosité de jouer en même temps qu'il la résout, et l'embarras que lui cause, profondément, la scène, le tenir-là du plateau, s'avère l'endroit même par lequel, finalement, il parvient à figurer. Plus qu'une autobiographie, c'est un doute que l'acteur insoumis confie et soumet à chaque entrée en scène.

L'acteur insoumis n'est pas, comme on l'affirme quelquefois, un « être vacant ». Il n'est ni une marionnette, ni une pâte à modeler, il n'est pas...vide! Le risque, au contraire, c'est parfois d'être « trop plein »... et de le montrer².

Georges Banu insiste sur le fait que l'acteur insoumis qu'il dépeint n'est pas « un être vacant », « vide ». « L'acteur saint » de Grotowski se donne pour modèle de cet acteur épure, de cette présence qui trouve sa richesse dans l'ascèse. Grotowski entendait mener l'acteur vers un « acte total », un don de soi hors de la pudeur :

Nous sentons qu'un acteur atteint à l'essence de sa vocation quand il s'engage dans un acte de sincérité, quand il se dévoile, s'ouvre et se donne dans une réaction extrême, solennelle et ne recule devant aucun obstacle posé par les us et coutumes. Nous découvrons que [...] le théâtre est un acte accompli ici et maintenant dans les organismes des acteurs, devant d'autres hommes, quand nous découvrons que la réalité théâtrale est instantanée, non pas dans une illustration de la vie mais quelque chose près de la vie par analogie³.

L'acteur-pauvre de Grotowski n'est pas un acteur vide, mais un acteur vidé de ses réflexes sociaux, rendu à l'instant présent. En effet, la présence serait un être-là, qui tient presque de l'expérience spirituelle ou méditative. Il s'agirait d'envisager le jeu non plus comme l'interprétation d'un personnage, ni même comme l'exposition de soi, mais plutôt comme la quête de soi, un soi encore inconnu, qui adviendrait dans l'abandon du « je » égotique et le retour vers un « Je » de la présence.

Non-jeu, réel pur... l'acteur, pour devenir un sur-acteur de la pleine présence devrait s'en remettre à la réalité du plateau, sans interférer de signes volontaristes l'ici-et-maintenant de son être-là. Ainsi Roméo Castelluci prend pour modèle l'enfant, ou l'animal,

1 *Ibid.* p. 155.

2 *Ibid.* p. 22.

3 Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Cl. B. Levenson (trad.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1971.

lorsqu'il décrit cet acteur de l'intense, violente et brûlante présence et de la déprise de soi : « Un animal sur scène est pédagogue. Un animal sur scène est une autorité qui lutte pour moi contre le classicisme. Un animal sur scène m'indique la perception du plateau¹. »

Le théâtre postdramatique², dans la crise qu'il impose au texte et à la représentation remet aussi en doute la racine du jeu, et le pacte qui en est à l'origine : tu es sur scène, si tu veux sortir de scène, tu peux, mais tu ne le feras pas, et je crois que tu ne le feras pas.

L'acteur insoumis de Georges Banu ne craint pas d'oblitérer, en y ajoutant son « bruit » personnel, le dire propre de la scène. Non pas acteur du non-jeu ou du non-je, mais acteur de la singularité, de la vocation sans cesse contrebalancée par une forme de révolte à l'endroit même où cette vocation se noue.

L'empreinte biographique

L'indice biographique concerne d'abord la posture de l'acteur insoumis face au théâtre aussi bien qu'au monde, et il se révèle non seulement par le jeu mais également par des choix de travail – collaborateurs, répertoire – ou des positionnements politiques³.

En faisant le choix d'endosser la trajectoire sacrificielle de Jeanne d'Arc et de porter ce texte qui, sans être explicitement politique, décrit tout de même une position – debout sur le bûcher, debout en face des spectateurs, debout en face du monde – Laurence Vielle produit malgré elle du biographique, exécute un geste d'actrice révoltée.

La forme même du monologue, en tant que parole assumée en solitaire génère du biographique et laisse le spectateur s'interroger et rêver sur des liens entre l'actrice et le texte. Comme si ce qui relève d'ordinaire de la convention – un texte/un corps – se donnait à lire différemment dans le cadre du monologue. Le pacte même du théâtre – je dis des mots qui ne m'appartiennent pas, en faisant comme si c'étaient les miens – ne semble plus tenir dans le cadre du monologue, le comme si s'émousse, et le spectateur en vient à faire coïncider la présence et les mots, à chercher une trace autobiographique au sein même du spectacle, une « conjonction » :

Laurence Vielle a les pommettes qui s'enflamment, le rouge aux joues, j'aime bien les gens qui rougissent, il y a une humilité dans son jeu, elle m'a touchée. J'ai beaucoup aimé cette conjonction assez étonnante entre un texte, une actrice et un propos⁴.

- 1 Claudia et Romeo Castelluci, *Les pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre*, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, (trad de l'italien par Karin Espinosa), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.
- 2 Hans Thies Lehman, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.
- 3 Georges Banu, *Les voyages du comédien*, op. Cit., p. 22
- 4 Joëlle Gayot, « Spectacle vivant : Sainte dans l'incendie et Yukonstyle », *France Culture, La Dispute*, 15/04/2013. Le podcast est disponible sur : <<http://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/spectacle-vivant-sainte-dans-lincendie-et-yukonstyle>>, consulté le 15 juillet 2016.

Le texte de Laurent Fréchuret fait de Jeanne d'Arc la figure de l'actrice rêvée, idéale : celle qui interpose, entre feu et foule, son corps et sa solitude. Sans doute la figure même de Jeanne d'Arc invite-t-elle à cette intrication très forte entre la personne et le personnage. Mythe, icône, Jeanne d'Arc semble en perpétuelle réécriture, comme si s'approcher de son mystère exigeait d'y aller à mains nues, en s'adonnant soi-même à une forme de lâcher-prise, d'abandon. Une canonisation qui se ferait par l'envers : la déprise, le repos – pour reprendre un autre titre d'un ouvrage de Georges Banu¹ – plutôt que la sanctification.

Ainsi cet alliage actrice-rôle se retrouve-t-il aussi dans le cas de Sarah Bernhardt qui a interprété Jeanne, comme le rappelle Venita Datta dans son article *Sur les Boulevards : Les représentations de Jeanne d'Arc dans le théâtre populaire* :

À un certain stade, l'héroïne et la femme qui l'incarne se retrouvent réunies dans l'esprit des spectateurs, de sorte que l'image qu'ils ont de l'actrice rejoint leur croyance en la pureté de Jeanne. [...] Cette association étroite de l'actrice et de l'héroïne apparaît également clairement dans la manière dont les critiques décrivent Jeanne comme en même temps divine et accessible, parlant alors à la fois de Jeanne et de Sarah qui joue si brillamment son rôle².

Jeanne d'Arc, tombée dans la littérature, passée de personne à personnage, comme le rappelle Françoise Michaud dans son article *Personne Personnage Jeanne d'Arc en France au XVIIIe siècle*³, fonctionne finalement comme un miroir sans tain, qui révèle la personne qui fait le choix d'incarner son destin sacrificiel, solitaire.

L'empreinte acoustique et rythmique

Georges Banu repère ensuite « L'empreinte acoustique et rythmique » :

Voix d'un acteur qui ne se soumet pas aux codes de la prononciation répertoriée et ne respecte pas non plus les équilibres habituellement pressentis, voix singulière qui chante ou se brise, qui s'égare ou cible le centre même du mot. [...] La voix c'est la marque de l'acteur insoumis qui se dérobe à la beauté rassurante des voix harmoniques, fluides sans heurts ni frottements⁴.

Laurence Vielle a une diction très rapide, urgente, comme s'il lui fallait parler par

- 1 Georges Banu, *Le repos*, Les solitaires Intempestifs, 2009.
- 2 Venita Datta, « Sur les Boulevards : Les représentations de Jeanne d'Arc dans le théâtre populaire », *Clio*, Histoire, femmes et sociétés, 24 | 2006, disponible sur: <<http://clio.revues.org/4172>>, consulté le 15 août 2016.
- 3 Françoise Michaud, « Personne, personnage, Jeanne d'Arc en France au XVIIIe siècle », *Cahiers de recherches médiévales*, 12 spécial | 2005, disponible sur: <<http://crm.revues.org/736>>, consulté le 15 août 2016.
- 4 Georges Banu, *Les voyages du comédien*, op. cit., p. 24.

dessus l'extinction, la fin du souffle. Sa bouche s'ouvre peu, elle parle comme elle sifflerait, et ce sont ses mains qui prennent le dessus. Laurence Vielle paraît ne jamais s'installer tout à fait, il est rare que ses deux pieds soient parallèles, plantés au sol, et l'actrice esquisse une figure toujours sur le qui vive. Comme si elle redonnait au monologue sa menace et son danger (si jamais un dialogue arrivait qui pourrait la tuer? – mais la seule conversation sera celle, muette et crépitante, du bûcher), avec la peur toujours d'être interrompue, dans une sorte de superbe illégitimité.

La comédienne a dans sa façon de parler non pas exactement un accent, mais une sorte de « déviance » comme dirait Georges Banu, un « grain de soi », qui fait signe vers l'enfance rurale de Jeanne d'arc, la langue apprise dans les champs. « Il n'y a pas d'acteur insoumis qui n'avance pas une relation individuelle à la langue » nous dit Georges Banu. Dans l'énonciation insoumise, et impudique, la voix ne s'élève plus du corps, elle fait signe vers lui.

Laurence Vielle elle-même écrit des textes qui jouent sur les sonorités et accointances des mots. Par exemple, dans *Ouf*, performance vocale où elle lit un de ses textes :

Ouf je souffle, je souffle dit la femme au bord de mer, le volcan souffle, ouf dit la femme, je reprends mon souffle, Un bûcher, Ouf dit la femme, je suis Jeanne et je suis l'animal et je suis la tête bombée et l'esprit qui écoute, ouf, ouf, ouf¹ :

La figure de Jeanne est présente dans le texte, l'écriture rejoint le jeu, l'écriture prépare le jeu prévu par le metteur en scène. Le rapport de Laurence Vielle aux mots, dans son travail de comédienne, est nécessairement lié au rapport qu'elle entretient avec ceux qu'elle écrit. Ce compagnonnage de l'écriture et du jeu trahit sans doute quelque chose, d'une posture d'actrice, comme si l'écriture venait soulager une forme d'insatisfaction à l'endroit du théâtre, comme si, pour être actrice, l'actrice qu'elle peut être, il lui fallait en passer par un nouage de l'écrit et du jeu.

C'est d'ailleurs ce que rappelle l'actrice elle-même, à l'occasion de la parution d'un texte qu'elle a rédigé et joué, *Récréation du monde* :

Depuis plusieurs années, avec Matthieu Ha d'abord, et puis d'autres artistes, je dis les mots que j'écris. Le spectacle s'appelle toujours *Paroles en stock*, un stock de mots qui peut s'élargir, se vider, se renouveler, se répéter. Toutes ces personnes sont intimement liées à mon écriture².

1 Laurence Vielle, *Ouf*, lecture-performance donnée à l'occasion du fiFestival # 4, capsule vidéo accessible sur le site du festival, [en ligne], disponible sur : <<http://www.fiestival.net/festival-2016/auteurs/83-laurence-vielle.html>>, consulté le 15 août 2016.

2 Laurence Vielle, « présentation *Récréation du monde* », Malestrom, disponible sur : <<http://www.maelstromreevolution.org/pages/FRA/prodotto.asp?ProdottoID=92&FamigliaID=0>>, consulté

L’empreinte énergétique

Une autre empreinte que Georges Banu répertorie est « l’empreinte énergétique ».

L’empreinte énergétique distingue l’acteur insoumis qui se différencie des autres par une incandescence ou, au contraire, une combustion lente... Sa présence énergétique a une forte valeur indicielle, sceau identitaire repérable¹.

Laurent Fréchuret à son tour donne un portrait de l’actrice insoumise qu’est Laurence Vielle, et avoue combien la digression rêveuse autour de la figure de Jeanne d’Arc n’est en fait qu’un prétexte pour cerner et détailler celle de Laurence Vielle. Ici se noue sans doute l’inversion à laquelle se livre le théâtre impudique : il s’agit non plus de faire apparaître des personnages mais bien de se servir d’eux pour faire surgir les singulières présences des acteurs impudiques, non pas dans une visée égotique, mais parce qu’on pressent que dans le frottement entre ces âmes particulières, ces corps qui s’assument uniques, et les contours d’un personnage, peut surgir un type inédit de jeu, qui laisse entrevoir la pensée d’une personne, dans les interstices du théâtre, à la marge entre corps et texte. Comme si le rapport au jeu trahissait déjà un rapport au monde, et c’est ce rapport là qui s’avère être l’œuvre d’art à montrer.

Les heureux hasards de la vie m’ont fait rencontrer Laurence Vielle. Auteur et comédienne, Laurence éprouve la poésie dans son corps, dans sa voix, dans sa pensée. C’est quelqu’un qui a une force d’adresse publique, une singulière présence. Lorsque Laurence s’empare de ce matériau, j’ai l’impression de découvrir quelque chose qui ne m’appartient plus. [...] Donc, Jeanne d’Arc est un prétexte, un alibi. Au cours de ce long processus d’écriture, cette figure ne s’est présentée que la dernière année. Finalement, Jeanne d’Arc m’intéresse peu. C’est Laurence Vielle qui m’intéresse, comédienne à voix nue, dans la petite salle voûtée de La Maison de la poésie, comme la figure de l’écorché des planches anatomiques qui laisse voir sous sa peau comment la vie circule. La traversée au pas de course d’une petite vie infinie. Il s’agit d’une rêverie éveillée, d’une action d’enchantement, des intuitions d’une ignorance infuse, d’art naïf, d’une fraternité dans les ruines, d’un amour anachronique, d’un hommage au jeu du fou au pied du bûcher, d’une confiance, d’une lutte joyeuse, d’un dialogue public. L’ombre d’une chance. De la matière pour une athlète du verbe².

L’empreinte du pacte de clôture

Le dernier « critère » recensé par Georges Banu pour dresser son portrait de l’acteur insoumis est « la fissure du pacte de clôture ».

L’acteur insoumis à l’égard du rôle, presque organiquement, franchit le pacte de clôture pour engager

le 15 août 2016.

1 Georges Banu, *Les Voyages du comédien*, op. cit., p. 25.

2 Laurent Fréchuret, Portrait amoureux du théâtre sous la forme d’une figure en flammes, texte disponible sur: <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Sainte-dans-l-incendie/ensavoirplus/>>, consulté le 16 août 2016.

des échanges furtifs avec la salle, pour faire ressortir son être qui nourrit le travail sur le personnage sans s'anéantir pour autant. Il fissure le pacte de clôture¹.

La forme du monologue invite à cette présence qui se fait par effraction. Laurent Fréchuret évoque un spectacle « confiance », et souligne « la force d'adresse publique de l'actrice ». Laurence Vielle entre sur scène par la salle. À la moitié du spectacle, la comédienne tend aux spectateurs du premier rang les feuilles qu'elle tient en main, tout en continuant à parler de la solitude de Jeanne d'Arc. Ceux-ci ne s'en saisissent pas, et les feuilles volettent un peu avant de s'échouer au sol. Qu'est ce que ça aurait changé, au niveau dramaturgique, si les spectateurs s'étaient emparés des feuilles, avaient répondu présents au dialogue proposé par la comédienne? La solitude de Jeanne aurait-elle été moins complète, si l'amour n'avait pas été une feuille morte? Son destin s'en serait-il vu modifié? La Jeanne guerrière disparaît derrière la demande d'empathie et l'on ne sait plus exactement de qui provient cette plainte, de Jeanne ou de l'actrice elle-même.

Le jeu de l'actrice laisse entrevoir des préférences, des instincts, des réflexes : on perçoit que cette actrice envisage sa présence en scène d'abord dans un certain rapport au public, on devine sa prédilection pour la forme monologue face à auditoire. Comme si la comédienne, en jouant, révélait aussi comment elle joue, d'où elle joue, pourquoi elle joue.



Jeanne bivouaque dans ma langue, hilare, flamboyante ;
une musique.
Jeanne m'anime, m'allume et me danse. Je l'aime.
Sa langue me brûle, son bûcher m'effraie, il faut m'y jeter.
L'incendie. Elles sont terribles ces pages-là.
"Sainte dans l'incendie." Une vie à brûler.
Merci Laurent de me la confier².

C'est alors, finalement, au spectateur de creuser lui-même les ombres, les réserves et les réticences de Jeanne.

1 Georges Banu, *Les Voyages du comédien*, op. cit., p. 15.

2 Laurence Vielle, dossier de *La Maison de la Poésie*

Il convient alors, peut-être, de questionner le jeu depuis la racine.

Du récit de soi au récit malgré soi

Lorsque j'ai interrogé certains acteurs sur le lien qu'ils feraient entre autobiographie et jeu, les réponses qui m'ont été faites étaient assez différentes de l'un à l'autre.

Caroline Meunon Bertheux, issue de l'école du TNS m'a confié avoir une réticence à employer le terme d'autobiographie, et avoir pour fantasme cet « acteur vide », qui laisserait les projections du spectateur se déposer sur lui, sans qu'il en soit à l'origine :

C-C'est pour ça aussi que ça me crispe, l'autobiographie : parce que je me dis que si tu vas sur un plateau en ayant trop conscience de ce que toi tu projettes sur toi-même, ou sur ce que toi déjà, ça t'angoisse sur toi-même, et ben, quelque part tu vas bloquer quelque chose dans la projection que les gens ils pourraient faire de ce corps qui est le tien dans tel espace, et c'est pour ça que je fantasme un truc, où tu laisses un tel espace de projection, tu devrais pouvoir être juste une surface de projection, où on pourrait tout projeter, et où toi, on s'enfout – ta vie, ton histoire, ton rapport à toi-même. Mais je crois que ça, ça fonctionne si l'acteur il arrive à faire ce truc là, de lâcher toutes ses valises. Comme si tu lâchais toutes tes petites valises pour qu'il puisse se passer cette autre chose sur un plateau¹.

La comédienne m'a par ailleurs rappelé qu'il y a bien évidemment une distinction à établir entre « ce qu'on raconte de soi », et « ce qui serait vrai sur soi ».

C-Ben ce truc de l'autobiographie...fin', autobiographie, ça veut dire.. : qu'est-ce-qu'on raconte de soi, quoi. Mais ça c'est pas tout à fait pareil, ce qu'on raconterait de soi, volontairement, et ce qui serait vrai sur soi² !

La comédienne a ensuite établi un lien de proximité et de porosité entre sa « vie privée » et sa relation au jeu. L'une « répercute » sur l'autre et l'autre sur l'une, dans un aller-retour, par une situation de fait, puisque ses « dernières histoires d'amour étaient avec des acteurs ». La fin de l'histoire d'amour influe donc, plus encore que sur le jeu, sur le fait « d'aller sur un plateau, se présenter, se laisser regarder ». Elle a évoqué un « choix d'existence » pour décrire cette vie-théâtre, cette contiguïté entre vie et théâtre. Une contiguïté concrète, qui a lieu dans le temps qu'on a, les priorités qu'on choisit, l'entourage qu'on côtoie... : « j'ai pas non plus de vie privée hyper importante, j'ai pas d'enfant, j'ai

1 Voir annexe : « Ta peau, un corps qui n'est que le tien ».

2 *Idem*.

pas de mari, fin', pour l'instant ma vie, elle est vachement : oui, ben j'essaye de travailler ».

C-Ah oui. Alors ça, c'est hyper personnel ! Parce que, je pensais, le lien entre l'autobiographie et le théâtre : ben, moi, je crois que je saurais plus dire qu'est-ce qui répercute sur quoi : est-ce que je trimballe ma vie privée, fin, qu'est-ce qui impacte sur quoi, le théâtre, la vie privée... je sais pas fin, j'ai pas non plus de vie privée hyper importante, j'ai pas d'enfant, j'ai pas de mari, fin', pour l'instant ma vie, elle est vachement tournée autour du travail... oui, ben j'essaye de travailler – donc en gros, ce qui m'arrive au théâtre, ben ça impacte sur ma vie privée. [...] Par exemple, mes dernières histoires d'amour, qui certes en plus étaient avec des acteurs, à chaque fois c'est avec des gens de théâtre, du coup c'est chiant, parce que ça se mélange de fait, mais... ben quand ça s'est fini, et que ça s'est mal fini, tu vois... et que du coup y'avait toute une question sur l'amour aussi... ben... ça s'est tellement mélangé en fait, j'ai tellement mélangé, fin', je pense que ça se mélange tellement de fait chez moi, qu'en fait après, j'arrivais plus du tout à faire du théâtre justement. Je n'arrivais plus du tout à faire du théâtre, à aller sur un plateau, à me présenter même, et à dire « bonjour, je suis Caroline Meunon Bertheux, je viens passer cette audition », ou à aller sur un plateau et à me laisser... [regarder]. Tout est mélangé. En tout cas, chez moi, pour moi. Après, tout le monde ne fait pas du théâtre pareil, je pense... y'a des acteurs, ils vont toujours réussir à aller sur un plateau et à jouer des machins, et à prendre du plaisir. Y'a ce truc de plaisir, aussi. [...] Je pense que c'est même faire un choix d'existence. Donc en fait c'est trop intrinsèquement lié, j'ai l'impression, ce qui s'écrit entre ta vie et ton travail, probablement que y'a une réciproque, toujours... fin', chais pas¹...

Au cours de l'entretien avec Caroline s'est dessinée une autre piste pour une racine autobiographique dans le jeu : la « peau », et le fait de se « laisser regarder ».

C-Pour finir... pour finir, j'me disais : même si j'ai ce fantasme d'être transparente, ou de laisser tout l'espace, et tout est toi et rien n'est toi gnagnagna... n'empêche qu'il reste cette chose, et c'est ça qui est compliqué avec un acteur : t'y vas quand même, toujours, avec ta peau, et ça pour moi c'est un des trucs les plus privés, intimes, tu viens quand même avec ta peau, un corps, qui n'est que le tien, et du coup même si tu fais ce travail là de t'effacer, t'y peux rien, y'a un truc forcément, qui se met devant ta volonté, et qui raconte quand même forcément effectivement quelque chose de toi. Et de toute façon, y'a quand même cette démarche, d'aller sur un plateau. Et de te laisser regarder².

Caroline fait donc siéger l'autobiographie dans une dimension quasi existentielle, qui vient questionner les origines de soi. Elle raccroche ainsi son geste de jouer à son adoption, comme si jouer revenait non plus tant à « raconter des choses sur soi » qu'à aller à la quête de l'inconnu de soi.

C-Ca, je crois, dans l'histoire de chaque acteur... fin', y'a forcément quelque chose de ton histoire... ta présence sur un plateau, tu peux je crois la ramener à quelque chose de ton histoire, hyper personnel... C'est comme si l'origine du geste d'aller sur un plateau était super autobiographique. [...] C-Moi, par exemple, je crois que j'aurais pas été adoptée, je serais pas venue de Corée en France machin, fin', je peux pas dire ce que j'aurais fait en Corée, j'en sais rien, mais genre je suis sûre que si je fais du théâtre maintenant en France, c'est sûr que c'est lié au fait que j'ai été adoptée, que à un an j'ai quitté ce pays... et donc ce truc de la question de qui on est et de pourquoi je vais sur un plateau, et cette question qu'on se pose de qui on est, en général, ça vient c'est sûr de là, d'un truc auquel j'arrive pas du tout à répondre, en fait, mais ça vient, ouais de là... et du coup, c'est super, forcément, oui, personnel. Et c'est mon histoire³.

1 *Idem.*
2 *Idem.*
3 *Idem.*

Ceci n'est pas sans faire penser à la distinction qu'établit Judith Butler dans *Le récit de soi*, rappelant que toutes les narrations de soi ne sont jamais que des pis-aller par rapport à un récit global qui manque, le corps constituant une sorte de point aveugle du dire de soi. Elle oppose ainsi la « narration » de soi à « l'exposition » du corps.

Les histoires ne saisissent pas le corps auquel elles se réfèrent. Être un corps, c'est en un certain sens être dépossédé du souvenir de l'ensemble de sa propre vie. Mon corps a aussi une histoire dont je ne peux avoir aucun souvenir. S'il y a donc une part de l'expérience corporelle celle qui est désignée par le mot "exposition" que l'on ne peut raconter, mais qui constitue la condition corporelle pour rendre compte de soi, alors l'exposition constitue l'une des nombreuses contrariétés que rencontre cet effort pour rendre compte de soi par la narration¹.

Cette distinction entre « narration » et « exposition » se retrouve dans le jeu. Les corps en scène racontent quelque chose des acteurs, qui semble les dépasser, et qui informe notre regard. Ainsi Caroline évoque sa poitrine « super plate » et la façon dont elle a dû apprendre à manier et gérer ce corps en scène, ce dire du corps qui l'excédait et qu'elle n'assumait pas :

Je suis petite, et au plateau, j'ai un truc très rond, et un côté un peu petit gars. Et donc, à la sortie du spectacle, on m'a parlé de mon côté un peu bonhomme, et je crois qu'avant ça aurait pu m'embêter, moi, avec le corps que j'ai, je suis très petite, j'ai pas de nichon, je peux avoir l'air d'un petit garçon, et je suis pas la meuf qu'on met en robe, et tout... [...] Là, justement il m'a demandé de jouer ça [le rôle d'Anne Marie Stretter, dans *Le Vice-consul*, spectacle de sortie du TNS, mis en scène par Eric Vigner], et c'était super bizarre pour moi d'ailleurs... Je me sentais un peu toute plate!! dans cette robe... enfin, souvent, dans ce spectacle, je pensais, au plateau : mon dieu comme je suis plate ! Et il fallait que j'aie assumer de faire la meuf dans une robe de soirée qui vient faire la belle, et en même temps qui est genre super plate !! [...] Y'avait une espèce de décalage, et j'me disais c'est bizarre, c'est bizarre que ce soit moi qui doive faire ça, quoi : je suis toute plate quoi !!! [...] Moi, je sais qu'il fallait que je fasse un gros travail pour assumer. Et que je respire très fort en me disant : mets ta robe, mets ton maquillage, fais ta coiffure, ne pense pas à tes nichons. Et ça m'aidait, parce que pour le coup, le maquillage, quand je le voyais dans la glace avant d'y aller, j'me disais : ça va, je peux y aller. Bref, et c'est un truc, cette chose du petit garçon, que je commence à assumer. Je commence à assumer que j'ai un corps comme ça, et en même temps, ce corps petit bonhomme, je le sais parce qu'on me l'a dit, et aussi parce que je l'ai vu en filmant quelques trucs, il est capable, dans des postures, et si j'assume un truc de la femme, il peut tout à coup être super sensuel².

De la même façon, Baptiste Dezerces, un jeune acteur issu de l'École du Nord, alors que je l'interrogeais sur sa maigreur, distingue celle-ci d'un défaut de jeu (dans son cas « avoir [s]on corps en avant ») et parle d'elle comme d'une « particularité », un « truc qui [l]e caractérise » :

1 Judith Butler, *Le récit de soi*, PUF, 2007.

2 Voir annexe « Ta peau, un corps qui n'est que le tien ».

B-Ça compte, ouais. Tout sec ! (Rires) C'est parti comme une force. Avec *La nuit juste avant les forêts* [mise en scène de Lisa Guez], c'était vraiment un atout. Lisa aimait beaucoup ça. Après, c'est vrai que pendant mes études, j'ai essayé de... c'était pas tellement le fait d'être maigre, c'était le fait d'avoir mon corps en avant, il a fallu que je le gomme, même parfois encore j'ai du mal à le corriger. Ça, c'est un défaut, il faut le corriger. Par contre, le fait d'être maigre... à l'école, il y avait les trucs de sport... c'était difficile... je mange rien... c'était un peu compliqué... J'ai essayé de m'en dépatouiller, mais je crois que contrairement à ma posture, ce n'est pas un défaut, c'est une particularité, mais ce n'est pas un défaut. Parfois c'est un peu handicapant quand je dois faire certains trucs hyper physiques, mais je considère maintenant ça, le fait d'être maigre, comme un truc qui me caractérise... j'ai arrêté de m'en vouloir pour ça... sinon tu t'en veux tout le temps. [...] Je sais que ça donne un truc, oui, mais j'essaye de ne pas trop y penser, j'y pense pas trop. De la même façon que je ne pense pas à la scénographie. J'utilise bien sûr mon corps, je l'utilise, et il sait faire des trucs, tu vois, je sais qu'il s'adapte aussi, à ce que je joue...mais...[...] C'est un truc d'énergie. Ça ne me gêne plus. Je me suis beaucoup posé de questions, c'est pour ça que je voulais entrer dans une école, pour me muscler ! Mais j'y arrive pas, j'arrive pas à faire de la muscu, je mange pas assez, je saute un repas sur quatre... mais je m'en veux plus¹.

Ce récit de soi malgré soi ne concerne pas que le corps. Il peut aussi se trahir dans la voix, comme le rappelle Carine Goron, issue de l'École du Nord :

C-Je ne suis pas quelqu'un de très pudique. Être nue sur un plateau ne me pose pas vraiment de problème... Si on est trop complexé dans ce métier c'est trop dur... Vraiment même impossible. Par contre la voix c'est autre chose! Quand j'ai commencé à faire du théâtre, je ne parlais pas avec ma propre voix sur un plateau. Je n'osais pas. Je la modifiais. Maintenant j'assume beaucoup plus ma voix sans artifice. Sans y ajouter un grain chelou. Je me sens vite très sensibilisée lorsqu'on me parle de ma voix. C'est un travail permanent chez moi. Je cherche toujours à gommer les tics de jeune comédienne. C'était une protection. Mais ça avance je crois²...

Baptiste, alors que je le questionnais sur la façon dont il envisageait les périodes creuses, sans projet théâtral, m'a fait une réponse qu'il me paraît important de faire figurer ici tant elle témoigne d'une intrication entre vie et théâtre, qui relève non pas d'une mythologie, mais qui a lieu dans la vie même, jusqu'aux gestes les plus concrets : faire ses courses, manger, lire, ranger...

B-Ben... je reste dans mon lit, y'a des fois j'ai faim et je rampe, littéralement je rampe. Comme dans la pièce d'Olivier [Olivier Werner, dans *La pensée* pièce sur la folie]. Je rampe. Je ne suis pas bien, je ressasse des trucs, quand je regarde des séries, j'ai l'impression de ne pas apprendre de trucs, je m'ennuie, je n'arrive pas à lire, alors que je lis beaucoup, j'adore lire. Je ne range pas, je ne range rien, je ne fais pas à manger. Je ne vais pas faire les courses, je déteste faire les courses, je pleure dans les supermarchés. Je pleure dans le supermarché parce que j'ai horreur de ça, je ne sais pas quoi acheter, je n'ai pas envie de me faire à manger, donc j'achète des trucs simples... [...] J'appelle pas les gens, j'ai envie d'être seul. C'est horrible. Et... Et après je reprends le boulot. Mais je ne peux pas arrêter d'être comédien, je ne sais rien faire d'autre. Mais là tu vois je n'ai pas de thunes, c'est horrible. Hier j'étais tout seul... enfin, là y'a Valentine donc c'est différent... mais quand je suis vraiment seul tout... Je m'ennuie, je ne sais pas quoi faire, je tourne en rond. Donc le jeu vidéo, ça m'aide. Parce que je joue³.

1 Voir annexe « Les jeux vidéos, c'est un patch de nicotine ».

2 Voir annexe « Interrogez vos rôles : pourquoi on vous donne ce rôle ? »

3 Voir annexe « Les jeux vidéos, c'est un patch de nicotine ».

Baptiste évoque ainsi les jeux vidéos comme des « patch de nicotine », qui rendent moins douloureux le manque de théâtre. Une carence qui serait soulagée, apaisée par les jeux vidéos qui permettent à Baptiste de rejoindre le plaisir des livres d'enfance tels que « l'histoire dont vous êtes le héros ». Les artistes impudiques seraient peut-être précisément ces artistes qui, conscients qu'ils ne sont pas le héros de leur histoire, mettent d'autant plus d'entrain et d'aplomb à (se) le faire croire.

B-Ouais, je fais une parenthèse. Je veux parler des jeux vidéos, parce que tu me poses des questions sur l'intime de l'acteur et... comment dire ça sans avoir l'air ridicule ? En fait, moi j'aime toutes sortes de jeux, je suis un grand joueur, j'aime les jeux de cartes, les jeux de société, tout ça... Ça n'a rien à voir avec le théâtre, ça. J'adore le cinéma, aussi. Mais les jeux vidéos... y'a un truc qui est un peu un patch pour moi. Parce que quand je mate des films, c'est bien parce que j'apprends des trucs. Quand je regarde des spectacles, c'est bien, mais c'est mon métier, c'est douloureux aussi, ça peut l'être en tout cas. Y'a des trucs trop émotionnels, je suis un mauvais spectateur. Mais les jeux vidéos, ouais, c'est un peu un patch de nicotine. Parce que quand je joue pas... quand je fais pas de théâtre... j'ai besoin de m'identifier à quelque chose. Alors certes, c'est pas moi, c'est pas mon corps, c'est pour ça que ça suffit pas mais...j'y retrouve un côté très rocambolesque, un côté très surfait du théâtre, un truc très narratif. Comme j'adore la narration, y'a un truc que j'adore dans la narration, que je retrouve dans les séries, dans les films... dans les jeux vidéos, c'est différent, parce que t'es acteur toi-même du truc, et du coup, dans un certain sens, tu joues, t'interprètes...T'as des choix différents, donc t'influençes, c'est comme les trucs de gamin, là... L'histoire dont vous êtes le héros. C'est pas de la littérature, moi j'adore la littérature, c'est plus proche du jeu d'acteur. La manière dont t'agis... genre si tu penses à GTA, bon c'est pas mon jeu préféré mais... tu prends un flingue et tu butes quelqu'un (c'est un peu de mauvais goût de dire ça en ce moment mais...), c'est pas prévu dans le jeu vidéo, t'influes sur l'histoire, ton comportement. Et tu joues. Et ça, ça me satisfait. Ça me satisfait parce que... je suis quelqu'un d'autre, je compose vraiment, ce que je sais pas faire dans le jeu, y'a un corps différent, y'a une voix... y'a des choix, quand le jeu est bien fait les choix différent, tu crées tes choix¹.

Carine, elle, place l'autobiographie dans le lien qu'elle tisse entre les rôles dans lesquels elle est distribuée et sa vie intime. Elle rappelle ainsi une recommandation que lui a faite son entourage « d'interroger ses rôles ».

C-Je pense que le théâtre et la littérature ont ce pouvoir là. Cette vertu là. Te bouleverser dans ta propre vie. Te faire réfléchir. T'amener à penser autrement sur toi, sur ton rapport au monde. À la violence, à la mort. C'est pour ça que je fais du théâtre et que j'ai envie de dire des textes. C'est marrant mais comme je te disais la dernière fois mon entourage m'a dit : Interrogez vos rôles. Pourquoi on vous donne ce genre de rôle? Pourquoi on vous fait dire ça sur un plateau? Et ça a changé toute ma perception des choses. C'est encore plus passionnant en fait. Lorsqu'un metteur en scène pense à toi pour un rôle, ce n'est jamais "comme ça" "pour rien". C'est qu'il voit en toi (quand il te connaît bien, par exemple comme Laurent [Cogez] ou Julien [Gosselin]) quelque chose qui est proche de ce que tu es dans la vie. Ta façon d'aimer par exemple. D'être en colère. Ta façon de te révolter. Ou ton rapport aux autres. J'adore maintenant observer ça. Et me raconter des histoires. J'aime faire attention aux signes. J'adore prendre le texte et y voir des liens avec ma vie. Des mots ou des situations qui vont d'un seul coup me faire penser autrement. Me déplacer dans ma propre vie. Pour moi tout est lié. C'est fatiguant parfois, déstabilisant, mais je crois que c'est pour ça que je fais ça. J'en suis sûre! Après chaque pièce je me sens modifiée par les mots et les histoires que j'ai dû raconter, porter. Par exemple ce que je te racontais sur la scène de Guadalupe [dans 2666] : c'est une femme seule qui sait qu'elle va mourir, qui a peur et qui a besoin de compagnie, d'un homme auprès d'elle. Ma vie est loin de cette situation mais en répétitions j'aimais y voir des liens avec ce que je

1 *Idem.*

vivais. Des liens, même lointains. Qu'on pourrait pas discerner à l'œil nu. Mais on s'en fiche. Un abandon. Un mot qui résonne autrement. Bref. Je me sentais seule et dire ça à un homme sur un plateau me troublait beaucoup. Me déplaçait de moi. Ou autre exemple : Noémie lorsqu'elle dit dans la 1 ère partie de 2666 "comment j'ai pu mettre autant de temps à voir que c'était toi que j'aimais. Comment j'ai pu me tromper à ce point et mentir, leur mentir. Nous nous aimons et j'espère que vous le comprendrez ". Fou...Parfois c'est assez incroyable de voir que ce que tu as à dire sur un plateau est exactement ce que tu voudrais hurler dans la vie. Tu découvres évidemment des choses sur toi. Sur les autres. Ça te fait penser autrement forcément. C'est le seul but. Y'a des rôles qui m'ont permis de trouver les mots justes dans certaines situations de ma propre vie. Et je me sentais comme plus large plus forte face au monde¹...

La continuité que l'actrice crée entre des textes à dire, pré écrits, qui rejoindraient « ce qu'[elle] voudrai[t] hurler dans la vie » relève bien d'une fiction, d'un travail d'actrice, où récit de soi et récit du personnage se recouperaient, où le récit du personnage viendrait, même, en secours au récit de soi. Il s'agit non plus alors de faire superposer récit de soi et récit du personnage, mais de se redécouvrir soi à l'aide d'un personnage, en même temps que d'investir un personnage à partir de soi.

Autobiographie du personnage et de soi interfèrent, comme Jeanne et Laurence Vielle.

1 Voir annexe « Interrogez vos rôles : pourquoi on vous donne ce rôle ».

Connecter sa solitude

Ce « je » seul en scène, celui de Zouc et de Laurence Vielle, pourrait bien caractériser l'impudeur, qui semble trouver sa forme naturelle, spontanée, immédiate, dans le monologue. Les livres de Angot et de Dustan, réalisent-ils le rêve de tout « je » impudique, accomplissant des « seuls-en-scène » parfaits ?

Il y a bien en effet une forme de solitude existentielle qui paraît river le « je » à lui-même. Seul en corps, comme est seule la jeune fille d'*Une semaine de vacances*, dans la gare, son sac à ses pieds. Comme est seul le « je » de Diam's qui « éteint [s]on phone sans prévenir personne » pour voir qui va « prendre des nouvelles de [s]a pomme ». Comme est seul le « je » de Guillaume Dustan, dans le musée berlinois, avec son père et encore dans sa nuit blanche. Comme est seul le « je » de Zouc lorsque, après avoir joué, l'humoriste va aux toilettes, pleure et est « très triste longtemps après ». Comme est seule Jeanne au bûcher, et seule Laurence Vielle avec ses feuilles. Comme est seul, on le verra, le « je » d'Hervé Guibert, lorsqu'il se filme lui-même dans les jours et dans la maladie, seul à l'écran, seul face aux diarrhées, à la tentation du suicide. La solitude du tournage affleure à l'image, dans les plans décadrés qui laissent voir le geste d'auto-filmage. Un seul en scène sans public, dans l'enregistrement patient de soi. Qui devient un seul en scène sans acteur : Hervé Guibert meurt, le montage est réalisé de façon posthume.

Pourtant ce « je » impudique, seul en corps, semble bien chercher à briser sa solitude, à l'arrimer à d'autres solitudes (comme la SolangeTeParle et ce raccord des solitudes que sa parole intimiste génère, d'écran Youtube à écran Youtube). Diam's et son « Big up Project », Guillaume Dustan et sa collection « Rayon Gai ». Angélica Liddell cherche elle aussi, comme on va le voir, à « relier [sa] propre douleur à la douleur collective¹ » : dans *La Casa de la Fuerza*, l'humiliation personnelle est rejointe par les témoignages des violences subies par les femmes de Ciudad Juarez. Ce « je tout-seul » cherche donc à se lier. Comme les auteurs des fanfictions créent une communauté invisible dans leur geste de ré-

¹ Angélica Liddell, propos recueillis par Christilla Vasserot, dossier de présentation du spectacle *La Casa de La fuerza*, *op. cit.*

écriture de Hermione.

Ces « je », dans leur intention de connecter leur solitude, se laissent traverser par des voix autres, les voix mortes, les voix revenues, les voix perdues, les voix tuées. Zouc et ses mille voix, qui retranscrit les âges sur la scène. Jonathan Capdevielle qui se laisse envahir par les voix de son enfance et de son adolescence, comme on va le voir, dans une ventriloquie où les voix passent par lui sans qu'il en soit à l'origine. C'est sans doute ici que se noue une forme d'impudeur : dans cet accueil que les « je » impudiques font de l'autre, de la voix de l'autre, tout en lui niant sa paternité, dans la récupération des voix sans les corps. Luchini et les pans de textes qui cascadedent dans sa parole. Christine Angot qui retranscrit dans ses livres les lettres qu'elle reçoit, et qui va jusqu'à écrire elle-même une lettre pour elle, à la place de l'autre. Les auteurs de fanfictions qui rendent hommage à J.K. Rowling, mais qui oblitèrent aussi sa parole, dans le geste qu'ils commettent, de copier-coller-pervertir.

La structure de lien de ces « je » semble donc être, spontanément, celle de la fusion. Des « je » cannibales qui, pour aimer l'autre, le happent et le dévorent.

DEUXIEME PARTIE : LE «TU » QUI MANQUE

De s'adresser à l'autre à manger l'autre

Alors que j'entre dans la barre de recherche de Google « dire je », ma requête est transformée en « dire je t'aime ».

Recherches associées à dire je

[dire je t'aime a sa copine](#)

[dire je t'aime autrement](#)

[dire je t'aime a une fille](#)

[dire je t'aime sans le dire](#)

[dire je t'aime au bout de combien de temps](#)

[dire je t'aime à un homme](#)

[dire je t'aime en arabe](#)

[dire je t'aime](#)

Outre les suggestions intéressantes – dire je t'aime sans le dire... – , plusieurs sites sur la première page de résultats font allusion à cette difficulté, quasi phobique, que certains d'entre nous auraient à prononcer les mots trop engageants et connotés de l'amour déclaratif, lorsque le langage semble se faire promesse, lorsqu'il rend vulnérable en dévoilant le « soi », le « je » dans son rapport le plus intime peut-être à l'autre, au « tu ».

Au lieu de modifier et préciser ma recherche, je suis volontiers l'algorithme et la piste proposée par le moteur de recherche et m'interroge à mon tour : qu'est-ce qui nous intimide dans la formule canonique de l'amour ? Quel mot, au sein de l'assertion, nous paraît indicible ? Quel mot nous engage, nous implique ? Est-ce le caractère par trop sacralisant du verbe « aimer » qui semble, bien que conjugué au présent, signer un pacte, sceller un tour de vie ? Ou bien peut-être est-ce l'adresse qui nous gêne, quoiqu'elle cherche à se faire la plus discrète possible, se retranchant sous l'apostrophe, s'éclipsant et se contractant pour ne plus figurer que dans une seule lettre, métonymique du corps aimé ? Ou, enfin, notre panique s'enracine-t-elle dans ce « je » qui surplombe la déclaration, qui l'origine et la signe en même temps, dans ce petit mot qui dit « moi », qui me désigne et me hisse dans le langage, qui me fait apparaître à l'autre ? Toute parole en « je » serait-elle, comme semble le suggérer Google, une parole qui s'adresse, qui cherche sa complétude, son desti-

nataire ?

Mais alors, quel est ce « je » qui « parle aux murs¹ » ? Dans le théâtre du je², le narrateur-locuteur de soi semble adresser, plus encore qu'une parole, une plainte, une demande au sens psychanalytique. De quelle façon la parole impudique déplace-t-elle les deux pôles ordinaires de la communication, le couple je-tu ? Existents-ils comme préalables à la situation d'énonciation ou adviennent-ils dans le chassé-croisé du dire et de l'écoute ? Quelle place accorde au « tu » ce « je » excessif, intranquille ?

Jean-François Solal, psychiatre, rappelle que : « La parole prise est en partie inouïe. Pensons à nos patients que nous invitons à prendre la parole en début de séance : "Dites" est plus juste que "Je vous écoute", car c'est la parole qui provoque l'écoute ; elle ne peut être préalable³ ».

De ces deux situations d'énonciations distinctes, dont l'une s'inaugure par la parole prise, l'autre par l'écoute accordée, laquelle choisit « je » impudique ? Angot évoque, elle, le besoin de « réaliser les conditions de l'écoute⁴. » Diam's trouve cette « sensation d'une adresse réelle » dans la prosternation vers Dieu. Laurence Vielle joue en transgressant le « pacte de clôture » évoqué par Georges Banu, et semble tout entière tournée vers son public. SolangeTeParle nous parle avant même que nous l'écoutions, dans la tautologie même de son nom. Et sans doute que si SolangeTeParle parlait toute seule, elle ne serait plus impudique mais folle. On entend en voix off la voix de Hervé Guibert sans que cela ne retire rien à sa solitude. Jonathan Caouette s'adresse à nous à l'aide de bandeaux de textes qui défilent sous les images, jouant de la forme récit et du fait qu'il nous devine en train de les lire. Lorsque Xavier Dolan tourne son visage face caméra, c'est apparemment pour se confier à un journal intime vidéo, tourné dans les toilettes, en l'absence de sa mère, qui finira par tomber dessus. Dans *Jerk*, Jonathan Capdevielle joue d'une adresse publique troublante, qui recoupe sa situation énonciative d'acteur face public et celle d'un meurtrier qui vient s'exprimer sur ses crimes sadomasochistes.

Lorsque je l'ai interrogée sur le transfert qui a lieu dans le cadre d'un entretien thérapeutique, la psychologue S.S. m'a rappelé que l'adresse du transfert est double, et diffractée, une fausse adresse directe.

.S.S.- Car l'acteur, ou ce que j'en sais au travers de mes patients, cherche à être aimé. Mais pas par son public. Par celui qui le dirige. [...] Mais que ce soit dans le jeu d'acteur ou dans la psychothérapie,

1 Jacques Lacan, *Je parle aux murs*, Paris, Seuil, 2011.

2 Joyce MacDougall, *Les Théâtres du je*, [1982], Gallimard, Folio Essais, 2004.

3 Jean-François Solal, « « La parole, c'est la cure » », *Revue française de psychanalyse* 5/2007 (Vol. 71), disponible sur : <www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2007-5-page-1679.htm>, consulté le 15 août 2016.

4 Christine Angot, « Conversation avec Laure Adler », *op. cit.*

il s'agit de plaire à une personne bien définie. Qu'on soit face à un directeur d'acteur ou un psychologue, ce n'est pas cette personne qui est vue, mais celle à laquelle le patient s'adresse en réalité. En psychothérapie, le psychologue finit par cesser d'exister, il devient celui à qui on aimerait parler, celui avec qui on règle ses comptes, celui dont on attend des preuves d'affection, celui dont on attend des conseils. Tout cela n'est que projection mentale de la problématique du patient. Nulle impudeur mais un jeu de rôle auquel le psychologue ne prend pas part mais auquel il consent. Le patient n'en n'est souvent pas même conscient. C'est le psychologue qui lit, reflète et aide à l'interprétation¹.

C'est parce que le corps du thérapeute s'interpose entre le patient et « celui à qui on aimerait parler » qu'un dialogue est possible : il y a donc bien une illusion qui est condition du dialogue. Illusion qui rayonne sur tous les pôles du dialogue et les conditionne chacun. Le patient doit pouvoir projeter sur le thérapeute ce destinataire manquant. Le destinataire manquant ne se visibilise et n'advient dans le dialogue que parce que le thérapeute occupe momentanément sa place. Le thérapeute, enfin, ne peut intervenir dans ce dialogue que si un rôle lui est attribué, et si le droit lui est donné de se faire l'imposteur d'un autre qui n'est pas là.

C'est parce que le patient lui parle « comme si c'était l'autre » qu'il peut figurer l'autre et écouter comme l'autre. C'est le jeu ignorant de l'un qui permet le jeu conscient et consenti de l'autre. Le thérapeute joue alors un rôle qui se construit non pas par ce qu'il dit lui, mais par ce que l'autre lui adresse. C'est l'adresse de l'un qui constitue le jeu et le rôle de l'autre. C'est parce que Diam's rappe son titre *Si c'était le dernier* comme une confiance qu'une place nous est donnée. L'adresse autobiopornographique de Dustan tente de rejoindre celle du corps à corps, au travers du livre, par l'excitation produite. C'est parce que Marina Abramovic nous attend, sept heures par jour, sur une chaise, que nous pouvons nous asseoir face à elle.

Une autre thérapeute, B., alors que je l'interrogeais sur les liens entre l'écriture et la parole en cure s'est elle aussi référée à l'adresse pour les distinguer :

B. = Quand on va chez un psy, c'est l'oral, c'est l'écoute, et on parle, c'est la parole. Là, on l'adresse à quelqu'un la parole, on est forcément deux. L'écriture, on peut être tout seul, on sait qu'on va l'adresser et ça parlera ou pas aux gens en dernier lieu, mais je pense que dans l'écriture il y a un rapport de soi à soi. L'extérieur n'est pas encore tout à fait là, il y a l'idée de l'adresser, bien sûr mais... enfin : l'écriture sert d'extérieur, de tiers, par rapport à soi, mais il n'y a pas un extérieur social, l'autre n'est pas là. En thérapie, l'autre existe, mais il y a aussi un rapport de soi à soi, parce que c'est s'écouter soi. C'est à dire, à chaque fois on est dans l'intériorité et l'extériorité, mais pas au même niveau. En thérapie, on peut être dans un rapport entre soi et soi, comme avec l'écriture, mais il y a aussi l'autre qui est là, l'analyste est là, en chair et en os. Bon, l'écriture, il y a le papier, le support, mais on reste quand même dans l'intériorité. Il y a quelques analysés qui ont mis en écriture leur travail thérapeutique. Mais je ne crois pas que ce soit exactement du même ordre. [...] L'écriture fait tiers hein, quand même. Parce qu'il y a quelque chose de l'ordre de l'incarnation, dans l'écriture, quelque chose de très corporel, de très sensuel. Donc il y a quand même quelque chose qui fait tiers avec soi. Je ne sais pas si l'écriture est thérapeutique. Sans doute, au sens large, c'est à dire qu'à partir du moment où on est dans la création, dans la créativité, c'est thérapeutique, dans le sens où ça

1 Voir annexe « Celui à qui on aimerait parler ».

réveille l'être en nous¹.

La thérapeute fait appel au terme « d'incarnation ». Une parole ne pourrait pas être impudique, dès lors qu'elle est incarnée, des lors que ce qui s'y montre, c'est non plus le moi égotique, mais la vérité profonde du sujet.

Les adresses d'une Liddell sont-elles incarnées, ce « tu » qui magnétise ses harangues ? L'adresse carnivore d'une Rébecca Chaillon ne tend-elle pas, dans une fusion carne à carne, à abolir à son tour, finalement, l'incarnation ?

Il semble en effet que les artistes impudiques appellent de leurs vœux un « tu » impossible à convoquer. Quelque chose échoue dans le phénomène de l'adresse qui semble ne leur renvoyer que l'écho de leur propre voix. Un formidable « soleil noir de la mélancolie². », comme pathologie narcissique, vient alors travailler cette langue et son interminable cri du loup.

Marie-Claude Lambotte évoque, dans *Le Discours mélancolique*, le travail de Sisyphé auquel s'éreinte le « je » mélancolique qui « s'efforce de capter un regard qui traverse le corps au point de le rendre transparent³ ».

Freud, dans *Deuil et mélancolie* a mis en lumière cet « impossible deuil » qui se loge dans la mélancolie, quand le mort se trouve à l'intérieur même de l'endeuillé, sur le mode de l'incorporation. Dans sa « vocation imaginaire de ne pas perdre l'autre⁴ », le mélancolique l'abrite en lui.

Dès lors, il conviendra de s'interroger : quelles formes singulières prend l'adresse, lorsqu'il s'agit de parler au mort en soi, de désigner inlassablement une perte qu'on a cachée en soi ? Comment l'artiste impudique parvient-t-il, ou ne parvient-il pas – et dans ce cas, que fait-il de son échec ? – à « embrayer » un pacte autobiographique⁵ singulier à partir de ce « je » cannibale, voire autophage ?

1 Voir annexe Le lumineux « travail de l'ombre »

2 Julia, Kristeva, « La Traversée de la mélancolie », *Figures de la psychanalyse* 1/2001, disponible sur : <www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2001-1-page-19.htm. >, consulté le 15 août 2016.

3 Marie-Claude Lambotte, *Le discours mélancolique. De la phénéménologie à la métapsychologie*, Erès, 2012.

4 Pierre Fedida, *L'Absence*, Folio, Essais, 1978. (*chapitre : Le Cannibale mélancolique*)

5 « Dans l'autobiographie, la relation avec l'auteur est embrayée (il vous demande de le croire, il voudrait obtenir votre estime, peut-être votre admiration ou même votre amour, votre réaction à sa personne est sollicitée, comme par une personne réelle dans la vie courante). » Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*

Jonathan Capdevielle, la ventriloquie pour digérer son histoire

Autofiction théâtrale : oxymore ?

Dans *Saga* (2015) et *Adishatz/Adieu* (2011), Jonathan Capdevielle, acteur aux multiples facettes (ventriloque, chanteur, imitateur...) mêle plusieurs techniques de jeu pour créer une autobiographie théâtrale d'un genre inédit : récit d'enfance, dire du malaise adolescent, fresque familiale, one man show, performance sidérante de ventriloquie, étonnant tour de chant.

L'acteur tarbais déplie, dans *Saga*, son enfance, pour le moins rocambolesque : désœuvrement dans la bourgade provinciale, enfance dans le Sud Ouest de la France dans les années 90, mais aussi histoires de trafics d'armes et d'argent dans lesquelles sa famille a un peu trempé...

Dans *Adishatz/Adieu* Jonathan Capdevielle, seul en scène, évoque l'écart entre lui, adolescent homosexuel, et sa famille, sa région, son pays-natal. À la manière de Didier Eribon dans *Retour à Reims* ou d'Edouard Louis dans *En finir avec Eddy Bellegueule*, il s'agit pour l'acteur d'exécuter sur scène un geste intime : dire adieu à une part de sa vie, à son moi adolescent tourmenté et naïf. Mais cet adieu peut également être lu comme la tentative, émouvante, de l'adulte pour faire lien avec l'enfance, pour reprendre place, par le biais de l'art, dans une famille et dans un territoire qui a lui a longtemps renvoyé le syndrome du « vilain petit canard ».

Le dispositif de la ventriloquie permet en effet de faire du corps un castelet, et à l'acteur, plus encore que de se dire, de s'entendre, d'entendre la résonance de sa, de ses voix. Le corps se fait alors juke-box intime : « J'ai 40 ans, j'ai suffisamment de distance pour traiter ce sujet délicat de l'autofiction, je switche de Jonathan adulte à Jonathan enfant sur le plateau, dans le souci d'être spectateur de ce qui se déroule. »

Le solo autobiographique

On peut penser à *Roman d'un acteur* de Phillippe Caubère comme référent du « seul en scène autobiographique ». Au cours d'une impressionnante fresque théâtrale (onze spectacles!), l'acteur prodigue, et rebelle, d'Ariane Mnouchkine livre un vibrant hommage non dénué de colère, de rancœur, à sa mère de théâtre. Il traverse sur scène sa vie de théâtre, qui se mêle à une épopée plus secrète, les rapports avec sa mère, personnage grandiloquent qui semble faire écho à l'Ariane, deux mères excédentaires, aimeuses aimantes, pas loin d'envahissantes. Chez Caubère, la scène de théâtre n'abandonne rien de son exubérance et de sa fantaisie pour rejoindre la scène psychique, et l'affection frondeuse de l'acteur pour ces deux figures de mères utilise et jouit, pour se dire, des moyens même du théâtre et plus largement de la fiction : sauts d'un personnage à l'autre, narration, lazzi...

Le genre du solo paraît se réinventer sans cesse et pourrait presque passer pour un exercice de style pour tout auteur-metteur en scène. Ainsi l'éloquent et paradoxal pluriel de Wajdi Mouawad *Seuls*. Le solo s'affirme comme l'espace du dire-propre, semble marquer un point dans la carrière, comme une figure de ce théâtre qui associe l'épique et l'intime, le singulier et le collectif, le soi et le politique. La danse même semble investir le territoire de l'autobiographie : le solo éponyme *Cédric Andrieux* mis en scène par Jérôme Bel, les solos *Je et Hors Je* de la chorégraphe et danseuse canadienne Dominique Porte...

Andrew Graham, jeune danseur issu de l'école londonienne Laban Dance Center, alors que je l'interrogeais sur un solo, *Quasi*, à forte teneur autobiographique a évoqué ce seul en scène dansé comme étant une façon de se « délocaliser », de « sortir une partie de [lui] ». Ici la scène n'a pas seulement vocation à faire se faire le récit d'un certain moi, mais à « arrêter de le vivre pleinement ». Andrew compare cette démarche à une forme de « méditation » de soi. La scène ne vient pas montrer le soi, mais porter un nouveau regard : « comme quand on prend un avion et qu'on voit tout petit ».

A-Pour moi, *Quasi*, c'était une étape de ma vie. Le personnage je l'ai construit à partir de moi, mais ce n'est pas moi. C'est comme si j'avais délocalisé, encore une fois, une partie de moi, comme pour pouvoir le sortir de moi et pouvoir le voir ailleurs et autrement. C'était pour arrêter de le vivre pleinement, et d'en devenir le spectateur, de cette petite partie de moi. Petite ou grande d'ailleurs, je sais pas... En fait, l'initiative, c'était un peu comme une sorte de méditation. En méditation, on ferme les yeux, pour se focaliser sur sa respiration, puis on observe ses pensées, on les regarde passer, on regarde comment elles s'organisent, ce qu'elles nous font ressentir, quels sont leurs motifs, on regarde quelles parties du corps réagissent face à telle ou telle pensée. Comme un physicien qui regarde à la loupe ses matières, et qui perçoit à la loupe des formes qu'on ne perçoit pas à l'œil nu. Ou comme quand on prend un avion, et qu'on voit tout petit : les couleurs qui s'organisent, la société, l'agriculture, la nature... tout ça, ça a des formes différentes d'en bas... *Quasi*, c'est une partie de moi et une partie du monde qui se rencontrent. C'est une partie du monde, perçue par moi, mais quand même,

c'est une partie du monde. Il y' a des choses que je veux faire entendre, absolument, mais il y a une limite à ça : je ne peux pas tout savoir. Chaque pensée prend son temps, et chacun prend son temps à penser des choses¹.

On peut s'interroger sur ce nouveau mode de discours, d'incarnation et d'adresse qui se déploie sur les scènes. L'autobiographie théâtrale relève-t-elle d'un « genre impossible » ? Que produit sur la scène du théâtre l'autobiographie ? Quel impact sur le jeu génère ce dire de l'intime et du soi ? Comment l'espace scénique parvient-il à prendre en charge le récit et la représentation des souvenirs ? Et qu'apporte, enfin, au genre autobiographique, la voie du théâtre ?

Coming out de soi

Dans sa thèse de doctorat qui s'intéressait aux nouvelles dramaturgies de l'intime dans le théâtre québécois, Patrick Leroux reprend une des modalités repérées par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* pour qualifier le « théâtre autobiographique », la « confession impudique ». Il semble en retenir avant tout la dimension urgente, irrépressible, cathartique ou thérapeutique. Le solo autobiographique agirait comme une sorte de « coming out », il s'agirait de dévoiler au grand jour un secret, une part confidentielle de soi. L'émotion ambivalente, entre gêne et impression de « profonde humanité », provoquée par cet artiste impudique à la « démarche honnête » et aux « intentions sincères » ne constituerait cependant pas une forme artistique accomplie, mature, mais le premier jet touchant et tremblant d'une ferveur et d'un mal-être tout à la fois.

La confession, dite impudique, est souvent liée à un traumatisme, à un aveu de la part du comédien: homosexualité, maladie, comportement qu'il se reproche. Il s'agit d'un témoignage intime permettant à l'acteur/auteur d'exorciser une problématique qui l'accablait. Ainsi, la catharsis personnelle atteinte, ce théâtre confessionnel est souvent celui d'un unique texte signé par l'acteur qui n'écrit plus ou qui ne reviendra à l'écriture que beaucoup plus tard. Démarche honnête, intentions sincères, moment de profonde humanité sans pour autant promettre du théâtre, la confession impudique gêne une part du public par sa nature exhibitionniste et attise l'intérêt des autres spectateurs².

Il semble en effet que cette dimension du « coming out » de soi, plus encore que du récit de soi interroge l'art impudique. Alors que je le questionnais sur le rapport qu'il tisserait entre sa danse et son rapport à l'amour et à la sexualité, Andrew Graham a évoqué

1 Voir annexe « Me délocaliser ».

2 Patrick Leroux, *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. Disponible sur ; <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00714413/document>>, consulté le 15 août 2016.

la danse comme étant « un passeport vers une partie de [lui] ». La danse lui aurait ainsi permis de faire un « coming out » hors des mots, de « pousser le bord des mots » et des préjugés, d'exécuter un coming out moins « sharp », moins coupant, moins « arbitraire » :

A-J'aimerais relier cette question à ta question numéro 19, parce que je pense que j'ai la même pour les deux : « Nous étions ensemble, en option théâtre, dans un lycée cannois. Parfois, je venais te voir danser dans les cours de Bruno Vandelli. Je m'asseyais dos au mur, et je te regardais. Au cours de ces mêmes années tu as fait ton coming out comme on dit. Dirais-tu que la danse a accompagné ce mouvement là ? ». Je pense que oui, particulièrement. Je pense que le fait de danser est fortement relié à ma sexualité, à ma sensualité, à mes amours. Parce que je pense que j'ai associé le fait de pouvoir danser à ma sexualité. Parce que je pense que j'ai tout de suite associé le fait de pouvoir danser à ma sexualité, d'abord... oui, par rapport à mon histoire... en fait le fait de vouloir danser m'a permis de m'exprimer sexuellement parce qu'il y avait tous ces amalgames « ha, si Andrew il fait de la danse, il va devenir homo, c'est pas très masculin, il va vouloir être une femme »... bon je sais pas, hein, ce qui passe à travers les gens mais c'est l'impression que j'avais. Et le fait de pouvoir danser, c'était une façon de transgresser toutes ces idées de moi, de trouver la liberté d'être toutes ces choses-là si j'en avais envie, en fait. Et encore une fois, pour moi, le fait de danser, vraiment, ça me ramène à une présence. Voilà. À établir mon corps quelque part, à un certain temps, et d'être là, d'être une preuve d'existence. Et de vivant. Une preuve de vivant. Le fait de pouvoir bouger, se mouvoir, c'est une manière de pouvoir être autre chose qu'un mot, de pouvoir donner mouvement à des mots. De pouvoir pousser les bords des mots, comme s'il y avait un cadre au bord des mots. Repousser leurs limites, leur donner une autre forme, peut-être une autre qualité, qu'ils soient moins... moins... « sharp »... moins coupants... je sais pas... oui, qu'ils soient plus mous, plus doux, ou plus angulaires. Dépasser le fait qu'un mot puisse être si arbitraire. Oui, je pense que c'est ça, en fait. Réaliser une idée, sans qu'elle soit si bien définie ou si bien interprétée. Euh... c'est pas très clair. Mais bon. J'ai fait de mon mieux ! Bon, après, tout ça, c'est surtout sur mon identité, c'était comme une forme de passeport vers cette partie de moi. Après, en ce qui concerne la sensualité, très clairement, oui, je la lierais complètement à la danse, le fait de danser ça fait appel à mes sens, à agir avec mon goût, avec mes intuitions, et ça me permet de toujours ramener une expérience, une sensation. Et ça me permet de développer une finesse dans mes ressentis. Voilà, c'est ça qui m'intéresse, dans la danse. Je le lierais complètement à la sexualité. Et pour moi c'est indéniable, quand je vois un danseur, un performeur, une personne qui produit son art, avec tous ses pores ouvertes, avec son odorat, sensible : je sus engagé, et je suis engagé en tant qu'animal humain, car ça m'appelle, encore une fois, à être là, maintenant, présent, ça m'appelle à être une bête intelligente¹.

Il est sans doute intéressant néanmoins de constater que le parallèle vie/art n'est pas linéaire et ne se joue pas toujours selon la même dynamique. Ainsi, quand je l'ai questionné sur la découverte de sa séropositivité et l'impact éventuel que celle-ci a eu ou non sur sa danse, Andrew a renversé mon interrogation. Ce serait précisément la découverte de sa séropositivité qui lui aurait permis de se rendre compte « [qu'il est] plus un danseur que quelqu'un qui est porteur du VIH... alors qu'avant [il] [s]e sentai[t] plus homo que danseur ».

A-Pour moi, une chose importante qui s'est passée depuis la découverte du VIH, c'est que j'ai découvert que c'était une chose que je ne ressentais pas forcément comme faisant partie de mon identité... que ça n'a pas la même profondeur... que c'est beaucoup moins complexe... que ça ne relate pas vraiment au moi... que... mais peut-être que je me trompe... En tout cas, pour l'instant, où j'en suis, c'est que je ne pense pas que ce soit une chose qui soit très importante dans mon identité. Alors, après, je

1 Voir annexe « Me délocaliser ».

pense que ce qui a changé depuis, dans mon rapport à la danse c'est que... bon c'est vrai que le fait d'être homo, pour moi, ça avait été un grand moment, presque activiste, j'avais besoin d'exprimer cette partie de moi, j'avais besoin de l'intégrer dans mon identité, et de faire comprendre aux autres ce que ça voulait dire, et de changer les idées, de changer les politiques autour de ça... et là, bien sûr que y'a des choses à changer autour du VIH... mais je pense que ça m'a ramené à une certaine discrétion, et à une certaine attention sur moi plutôt que sur les autres, le monde. Je remarque que les désirs de danse que j'ai sont beaucoup moins concrets, j'ai un fort désir d'abstraction, et j'ai un fort désir de m'exprimer par goût plutôt que par idée politique, je m'intéresse beaucoup plus à la matière danse plutôt qu'à ce que j'ai à dire avec. J'aimerais, de plus en plus, danser pour le plaisir de danser, et pour moi, en fait. Après, évidemment, ça a changé ma relation au corps, comment mon corps est en contact avec les autres. Et toutes ces images, aussi, qui vivaient dans ma tête, à un certain moment, où j'avais l'impression d'être un... un gros sac liquide... comme un ballon rempli d'infections... et donc la peur d'être infectieux pour d'autres gens... alors évidemment c'est psychologique, parce qu'au niveau du traitement, voilà, on sait que... mais aussi la peur d'être face à des gens qui ne savent pas, comme moi je savais pas. Donc oui, ça change complètement, enfin pas complètement, mais ça change ma relation à la danse, et à mon corps avec la présence d'autres corps. Mais aussi la peur de conformer à l'idée que les gens ont et aux clichés que les gens se font sur les homosexuels... je coche toutes les cases quoi. C'est comme si je m'étais discrédité, en tant que un homo qui était différent. Voilà. Ça c'est une sensation que j'ai eue pendant un moment. Je pense que je l'ai encore, parfois, à certains moments. En amour, en... j'ai peur, parfois, d'être pris plus pour une chose générale, comme tout le monde, plutôt que d'être Andrew. C'est comme si j'étais devenu cette chose manufacturée. Et donc, finalement, toutes ces idées qu'on se fait sur les homos, ce seraient des vérités... donc peut-être que mon travail, ce serait l'activisme. Mais j'en ai pas vraiment le désir, pour le moment. J'aimerais vraiment me focaliser sur les questions de beauté, sur l'amour, sur les choses qui sont essentielles pour vivre une vie saine et constructive. Aussi... le fait de pas avoir grand-chose à dire sur ça, c'est que... je me suis rendu compte que je suis plus un danseur que quelqu'un qui est porteur du VIH... alors qu'avant je me sentais plus homo que danseur !! Et donc, je pense que j'ai d'autres choses à dire, et faire, avec la danse, beaucoup plus importantes et expérimentées qu'à travers ce sujet là. Bon, après, c'est maintenant, hein, on sait pas ce qu'il va se passer plus tard¹ !

Un je(u) tremblant

Il s'agira alors de voir comment Jonathan Capdevielle utilise cette prime émotion, décrite par Patrick Leroux, ce dire fragile, encore inquiet, pour en faire à la fois une technique de jeu et l'occasion d'une réception de spectateur intime et complexe. Jonathan Capdevielle joue en effet à troubler les frontières entre maladresse d'exécutant, gêne d'un adolescent mal dans sa peau et dans son corps, et formidable virtuosité technique.

Il en résulte un spectacle qui semble se tenir sur la brèche, entre improvisation, indécision et habileté. Les hésitations semblent donner une caisse de résonance d'autant plus intime et singulière à une maîtrise technique irréprochable. Comme un instrumentiste qui aurait à ce point intégré ses gammes qu'il pourrait se permettre de retourner aux premières ferveurs, aux doigts qui tremblent, à la sensibilité épidermique. Jonathan Capdevielle laisse entrevoir, sous la connaissance profonde qu'il a de sa voix et de son corps (chant, ventriloquie, voix du dehors et du dedans, marionnettiste, danse, corps dissocié ou uni), les « impuretés », les « grossièretés » du « diamant brut ». L'impression de fragilité est telle qu'il est à se demander si l'apprentissage même de l'art de la ventriloquie par exemple, ne s'est

1 *Idem.*

pas fait précisément à partir de ce noyau brûlant et secret qui semble battre, vif, hypersensible, dans l'acteur.

C'est sans doute en premier lieu par le biais de cette présence émouvante et singulière qu'une expression autobiographique se devine, avant toute forme d'interprétation, chez Jonathan Capdevielle. On perçoit encore l'adolescent myope¹ derrière le corps gauche et emprunté.

Dans son article *A hauteur d'homme* Thomas Pondevie s'empare de différents acteurs, dont les présences lui semblent dépasser simultanément l'incarnation, la performance, la distanciation. Il emploie alors l'expression « à hauteur d'homme » pour qualifier cette présence particulière qui réfléchit et repense le geste de jouer dans le jeu même, dans l'incertitude, le tact la pudeur ou l'impudeur, de cette pratique-là, jouer. Il caractérise la présence de Jonathan Capdevielle comme étant celle d'un « acteur fêlé ».

L'exposition de soi, virtuose dans le travail de Jonathan Capdevielle, se double ici d'une pudeur dans la représentation et les stratégies scéniques et narratives pour se raconter qui trouble la présence de l'acteur. L'origine réelle du propos, réinvestie par la scène, fictionnalisée et remise en forme, ouvre sur un acteur « fêlé » qui pervertit dans un même mouvement la logique théâtrale et la logique autobiographique².

Saga et *Adishatz/Adieu* se présentent comme deux autofictions : l'acteur y joue son propre rôle, interprète sa propre personne. Toutefois, dans le cas de Jonathan Capdevielle, formé à l'école de marionnettes de Charleville Mezieres, ce terme « d'interpréter » mérite d'être interrogé, de même sans doute que l'expression toute faite « son propre rôle ». Ne s'agit-il pas en effet là d'un oxymore ? Si un rôle nous est « propre », demeure-t-il bien un rôle ? Interpréter « son propre rôle » pour Jonathan Capdevielle consiste alors à incarner son moi d'enfant, son moi adolescent, en même temps qu'une certaine image de soi, de l'alter-ego artistique à la persona quotidienne.

Quel jeu autobiographique se produit, qui remet en question à la fois le jeu, comme interprétation d'un élément extérieur ou préalable à moi, et l'autobiographie, en tant que

- 1 *Le Roman de l'adolescent myope*, Mircea Eliade (1994) commence ainsi : « Puisque je suis resté seul, j'ai décidé de me mettre à écrire aujourd'hui même le Roman de l'adolescent myope. J'y travaillerai chaque après-midi. Je n'ai pas besoin d'inspiration; il faut que j'écrive ma vie, et ma vie, je la connais; quant au roman, j'y pense depuis longtemps. » Jonathan Capdevielle dit s'être inspiré de ce roman, découvert au lycée par le biais de sa professeur de théâtre, pour *Saga* : « Je travaille sur un roman familial, une histoire personnelle, et dans *Le Roman d'un adolescent myope*, on écoute le roman d'un adolescent, un roman en train de se faire et qui est beaucoup inspiré de sa vie à lui. Et dans mon prochain spectacle, c'est exactement ce que je suis en train de faire : je récupère du matériau familial, et je réécris, le roman, une fiction en quelque sorte. Ce livre m'accompagne dans mon travail d'écriture. »
« Jonathan Capdevielle (1/5) *Le Roman de l'adolescent myope* de Mircea Eliade », *France Culture, Au Singulier*, 29/09/2014. Le podcast est disponible sur: <<http://www.franceculture.fr/emissions/au-singulier/jonathan-capdevielle-15-roman-de-l-adolescent-myope-de-mircea-eliade>>
- 2 Thomas Pondevie, « À hauteur d'homme. Gaétan Vourc'h, Nicolas Bouchaud et Jonathan Capdevielle : les dessous du jeu » dans : *Théâtre/Public* 221 "Etats de la scène actuelle 2014-2015, 2016.

matériau intime, qui m'a appartenu, et dont je me suis fait, avec plus ou moins d'adresse, une peau, une identité ? L'autobiographie en scène génère son mode de jeu singulier, quand il semble y avoir un décrochage de la fiction. Plus encore que d'un non-jeu¹, cette illusion troublée tient sans doute à la personne même de Jonathan Capdevielle, à cet air d'éternel adolescent, ces yeux bleus comme toujours au bord des larmes, la barbe un peu négligée, ce sourire chaviré. L'acteur lui-même parle à son égard d'une forme de fragilité, d'une qualité de présence presque tremblante :

C'est assez difficile, la question du troisième œil, parce que là c'est du matériel assez personnel, donc avoir la patte de quelqu'un dessus... je trouve c'est compliqué à la fois pour celui qui est sur le plateau et pour le troisième œil... Gisèle Vienne est intervenue, en regard extérieur, pour affiner et assurer cette fragilité, que j'ai de nature et qu'elle connaît très bien, cette fragilité qui peut faire peur parce qu'on peut se dire : ben ça marche pas, c'est trop fragile, c'est trop bancal, faut que ça tienne. Et c'est vrai que je suis pas dans cette démarche là, de tout assurer, j'aime bien le fait d'être nu sur le plateau²...

Sans doute le charme de Jonathan Capdevielle, la teneur et la charge émotionnelle de sa présence ne sont pas étrangers à cette impression d'un hors-jeu, cette sensation que l'on doit laisser ici tomber le vocabulaire traditionnel interpréter/jouer/performer. Jonathan Capdevielle semble placer l'essentiel du spectacle ailleurs : dans un dire de l'émotion, de la nostalgie, de la tendresse, de la perplexité du petit en face du grand.

S'il est très commun d'évoquer l'émotion, il semble que l'usage que Jonathan Capdevielle en fait n'est pas banal : c'est d'être ému lui-même, sans crainte de la complaisance, sans culpabilité, qui semble lui donner confiance dans son habileté délicate à attendrir un spectateur ébranlé de voir, face à lui, un adulte qui semble avoir quitté l'enfance et l'adolescence sans avoir rien abandonné sur le seuil de son ironie tendre, de son air timide, de sa curiosité touchante.



Un « je » rayonnant

- 1 En référence au mouvement de la non-danse. Cette notion de non-jeu est toutefois sans doute à questionner, tant elle accrédite l'idée que la vérité du théâtre se logerait dans la seule soustraction, l'épuration, le jeu pauvre.
- 2 *Jonathan Capdevielle, Saga : dans les coulisses*, capsule vidéo disponible sur : <<https://www.centrepompidou.fr>>, consulté le 15 août 2016.

L'écart entre le scripteur et le porteur de la parole égocentrée est aboli chez Jonathan Capdevielle : *Adishatz/Adieu* est un solo qui emploie, sans s'y réduire, les techniques du one-man-show (imitation, allocution sans allocutaire...). La ventriloquie lui permet d'être lui et plusieurs, sans que d'autres corps interfèrent. Dans *Saga*, Jonathan Capdevielle redistribue son autobiographie et la diffracte dans d'autres corps, ce qui pourrait aboutir à amoindrir ou décaler le pacte autobiographique (la superposition et la coïncidence des « je »). Toutefois, les corps qu'il choisit pour porter ce récit de soi concourent de fait à réaffirmer le projet autobiographique : l'accent tarbais, comme un continuum scénique, traverse les différents corps, on devine les corps des interprètes partager avec Jonathan Capdevielle un terroir, des références, un patois communs. Deux des acteurs choisis par Jonathan Capdevielle sont d'ailleurs des amis d'adolescence, qui ont suivi en même temps que lui l'option théâtre du lycée tarbais. L'amitié, la complicité, affleurent, encore visibles, sur scène. Les corps « intermédiaires » des interprètes, qui pourraient déporter ou éloigner le contrat d'écriture de soi, ne font pas écran, mais paraissent directement issus de l'espace mental de Jonathan Capdevielle.

J'ai décidé de partager ce matériau mémoriel avec trois autres interprètes, Marika Dreistadt, Franck Saurel et Jonathan Drillet que je connais depuis longtemps. Surtout Franck et Marika qui étaient élèves avec moi au lycée Marie Curie, en option théâtre ; nous sommes tous les trois réunis et debout sur le même terreau, le terreau Tarbais. Il y a un peu de notre histoire à tous les trois qui s'imisce dans la pièce¹.

C'est en fait la question de l'autobiographie et du choix du théâtre comme médium que pose Jonathan Capdevielle. Quel traitement la scène fait-elle du matériau intime, et comment se livre-t-elle à un travail d'introspection, comment prend-elle soin d'un espace de l'intériorité et de l'antérieur, quand elle semble au contraire, lumineuse et pleine-exposée, toute entière vouée à montrer ? Au cœur même des deux volets de ce roman autobiographique scénique, *Saga* et *Adishatz/Adieu*, Jonathan Capdevielle interroge et remet en doute le moyen du théâtre.

C'est l'idéal du roman, plus encore que celui de l'autobiographie, qui aime l'écriture de *Saga*, c'est lui qui sert d'horizon et de modèle pour structurer l'écriture « c'est la partie littéraire, romanesque, qui m'intéresse peut-être le plus : qu'est ce qu'on choisit de mettre en avant, comment on construit cette histoire personnelle, comment on en fait un spectacle². » Le héros de roman est en effet un individu problématique, qui construit son

1 Entretien avec Jonathan Capdevielle, accessible sur le site du Parvis Théâtre de Tarbes, disponible sur: <http://www.parvis.net/le-parvis/actualites/interview-exclusive---jonathan-capdevielle_1>, consulté le 15 août 2016.

2 Jonathan Capdevielle, *Saga : dans les coulisses*, op. cit.

sens et son destin à mesure qu'il avance, coupé ou arraché du monde, en chute, décroché. Jonathan Capdevielle, héros de sa propre œuvre, semble avancer dans le roman de l'enfance à tâtons, sans craindre les ellipses, ces cavernes du roman, quand la mémoire est plus concave que convexe.

Prendre pour modèle le roman, c'est autoriser sur la scène ces sauts du sens, et un faire-monde qui n'exclut pas complexité, dérives, secrets, mensonges, fables, répétitions.... Un roman d'initiation ou d'apprentissage qui échoue sans cesse à délivrer son précepte : ici les adultes, qui devraient garantir la forme-roman, la tenir éloignée de la simple mésaventure, traînaient dans du menu trafic de faux billets, et l'on doit pourtant grandir, se faire.

Alors l'acteur se fait romancier d'un roman qui aurait le fantasme du conte. Le conte, dans sa structure même, assure qu'il y aura un sens, une eau claire à recueillir entre les paumes des mains, à la fin. Le jeune Jonathan Capdevielle transparaît dans la scénographie qui reconstitue l'échelle-enfance : les Pyrénées natales deviennent une bête-montagne qui orne le plateau, chaude et imposante comme un feu, impressionnante masse sombre, comme échappée d'un cauchemar.

Le temps et l'espace ne sont plus linéaires, dans cette autobiographie désorientée, troublée. Chez Jonathan Capdevielle, l'espace autobiographique devient paradoxalement un espace de métamorphose, de jeu. Comme une partie de cache-cache perpétuel, où l'on s'apercevrait trop tard qu'on est seul à jouer. Caroline Renard rappelle que « le labyrinthe répond à l'espace de circularité, dans lequel les figures du même et de l'autre se rejoignent de temps en temps¹ ». Plutôt qu'un temps à fixer, pétrifier, dépeindre une fois pour toutes, l'enfance devient ce temps labile, sans cesse manqué, oublié, retrouvé et regretté. Pour dire l'enfance, l'acteur doit alors en passer par une temporalité des sables mouvants, et emprunter, plutôt qu'une peau définitive, la voie de l'incessante mue : caméléon, l'acteur se laisse envahir et posséder par les voix anciennes, les inflexions singulières.

Une géographie de l'intime

Analysant simultanément une époque, une région et une sexualité, Jonathan Capdevielle tente le pari scénique de rendre partageable ce qui est éminemment individuel : l'enfance, un accent, des noms, un trajet en voiture, un certain virage et la façon qu'ont alors les corps de tomber l'un sur l'autre, la signalétique d'une petite agglomération, le

1 Caroline Renard, « Le « Je » espiègle d'Abbas Kiarostami », dans *Les Doubles (jeux) de l'artiste*, Natacha Pugnet, *op. cit.*

tendre des petits mots locaux, l'inflexion singulière que prend notre prénom dans la bouche d'untel, l'odeur en arrivant, l'odeur en revenant... La part intime se laisse en premier lieu voir dans le matériau autobiographique qu'utilise Capdevielle. À l'image d'un documentaire dont on aurait ensuite troublé les bandes à l'eau forte, la scène recueille du réel, à l'état brut : conversations téléphoniques, archives familiales... Toutefois ce réel à l'état primaire est d'emblée filtré par le phénomène de ventriloquie, qui, appliqué à l'histoire familiale, prend un sens nouveau : il s'agit d'avoir absorbé, digéré, et recraché sa généalogie, de faire corps, au sens propre, avec une histoire singulière, de se laisser traverser par les spectres des voix anciennes.

À la manière d'un souvenir-écran, la ventriloquie a ici fonction et valeur d'opération psychique : elle donne accès aux voix et à l'écoute de l'enfance, en même temps qu'elle les réagence, les défigure et les oblitère. Les traces mnésiques s'arrachent du corps même de l'acteur, dans ces voix qui le visitent et qu'il fait revenir. Le plateau devient alors l'espace mental, psychique de remémoration et de déploiement du souvenir d'enfance. La posture du sujet souvenant rejoint celle du sujet rêvant, et aboutit à une régression, en tout cas une déformation formelle : l'image se délite du son, comme se dissocie et se réinvente sans cesse la présence de Capdevielle. Comme autant de restes diurnes retravaillés par le dispositif du rêve, les intonations et voix de l'enfance affleurent sur la scène, et le spectacle pourrait parfois tenir de la séance d'hypnose, tant l'effet de dédoublement propre à la ventriloquie se trouve chez l'hyperpolymorphe Capdevielle poussé à l'extrême : quelque chose semble se dire, *ça* parle.

L'espace du plateau contient très peu de repères réalistes, dans sa scénographie, il s'agit alors de recréer à mains nues, entre les saillies de la mémoire, entre ubac et adret, l'impression d'un territoire, la sensation d'appartenance, et de nostalgie, ou de honte, quand c'est de ne plus savoir retourner dans sa maison qu'on perd pied, qu'on se perd.



La trajectoire géographique rejoint en effet pour Capdevielle une trajectoire individuelle, entre s'arracher à et revenir. Le motif du téléphone, de la conversation téléphonique, s'impose alors : instrument qui relie les corps, par-delà les lieux, dans l'alternance du combiné, quand on peut être avec l'autre et sans l'autre, en même temps. Le téléphone, outil du lien, est le même pourtant qui peut couper, quand échoue la fiction de fusion qu'il voudrait créer : ne reste que l'impression d'une juxtaposition vague, et l'on cherche des indices de la présence de l'autre dans sa voix lointaine. La conversation téléphonique contient cela de frustrant qu'elle ne comble ni ne rassure, et ne nous déprend pas de notre environnement direct. Tout à coup l'irruption de l'autre, sa voix, dans notre espace-temps semble incongrue. La coopération dans la conversation ne fonctionne plus : c'est le blanc. Lorsque Jonathan Capdevielle, dans *Adishatz/Adieu*, récupère en scène la situation conversationnelle téléphonique, il occupe les deux pôles d'intervention, émetteur et récepteur et reproduit un échange entre son père et lui : il est dans sa loge, à Paris, son père est resté à la campagne. Le décalage entre les deux vies devient un gouffre dans le dialogue.

La dextérité avec laquelle Capdevielle manie la ventriloquie et l'art de la dissociation sert ici une émotion intime. L'incise, qui figurerait dans un roman « mon père me dit » disparaît, intériorisée dans le jeu même. On perçoit combien rude est cet entretien qui accuse un irréductible éloignement : le parler du père, plein d'accent, plein aussi des prénoms de la-bas, et les nouvelles qu'on donne restent des nouvelles, les vies ne trouvent plus leur point d'accroche, et si l'on en a peut-être fini d'être méprisant, on s'aperçoit que le mépris faisait au moins office de lien, nous tenait à l'autre, nous attachait à un point d'origine. Les petits mots qui constituaient l'environnement proche et qui faisaient monde, les publicités locales, les enseignes régionales, les cousinades, semblent tout à coup ridiculement étroits. Jonathan Capdevielle utilise l'archive sonore (radio, enregistrement...) et joue de décontextualiser cette toponymie tendre des petites bourgades, qui, déracinée, passe du statut d'effet de réel à celui d'effet émotionnel. L'infraordinaire devient précisément ce qui manque, et les retrouvailles avec la géographie intime sont reportées, on ne rentre pas, on ne descend pas, pas cette année.

La conversation avec mon père, elle date de 2007, donc c'est assez récent... c'était un moment où j'étais en pleine création, et je ne communiquais plus avec la famille... et donc cette conversation... on ne se dit rien, en fait... parce qu'on sent que y'a un écart entre moi, la situation que je vis, en tant qu'artiste, depuis six ans, et ma famille qui vit toujours à Tarbes, avec tout ce que ça représente de rester dans cette petite ville, et de voir son enfant partir, et de pas être complètement au courant de son

évolution¹...

« J'sais prendre un coup, le rendre aussi² »

Si *Saga* explorait l'enfance, le lieu-boulangerie dans lequel a grandi l'acteur et qui devient un abri d'armes et de menu trafic, dans *Adishatz/Adieu*, Capdevielle s'intéresse à son adolescence, aux rêves de grandeurs qui aimantent les petites agglomérations provinciales, et qui aiguisent l'ennui. La ville ici nous plafonne, les modèles proposés ne sont à pas à notre taille, et l'adolescent qui se découvre une sexualité autre qu'hétérosexuelle se réfugie dans le giron des stars de la chanson : Madonna, Céline Dion...



On se souvient, dans *Mommy* de Xavier Dolan, de la chanson *On ne change pas* de Céline Dion, qui se fait point culminant de la charge émotionnelle du film, de cette relation mère-fils chargée d'amour, de maladresse. La chanson devient l'espace de soulagement d'un trop-à-dire, quand les mots ne parviennent pas à dire le tout d'une crise, comment on s'y épuise, comment, aussi, on s'y enthousiasme.

Lovées dans la chanson a capella, les paroles deviennent, pour le jeune Capdevielle, une philosophie de chambre d'ado, quand on se cherche une identité à coups de citations griffonnées à même l'agenda, de grands posters étalés...

La solitude est perceptible : elle est triste et mélancolique mais jamais tragique. Je souhaite travailler sur la nostalgie des choses, pour convoquer cette mémoire fondatrice de l'identité : l'enfance ou l'adolescence, nostalgie de ces tubes d'hier qui ont marqué mon vécu et qui résonnent encore aujourd'hui... Je désire réactiver les souvenirs, stimuler la mémoire du public³.

- 1 Jonathan Capdevielle, rencontre animée par Antoine de Baecque, Festival d'Avignon 2010, capsule vidéo disponible sur : <<http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-22-juillet-1855>>, consulté le 15 juillet 2016.
- 2 Céline Dion, *Je sais pas*, 4ème titre de l'album *D'eux*, Columbia Records, 1995.
- 3 Jonathan Capdevielle, dossier du spectacle *Adishatz/Adieu*, disponible sur

Un enfant du pays

Capdevielle, acteur qu'on pourrait qualifier d'inédit, d'étrange, fait bouger le jeu traditionnel en cela qu'il semble attentif à rester, au plateau, le plus proche possible de sa fragilité. Non pas dans une posture d'exécutant timide, non plus en récréant une impression de spontanéité (ce qui pourrait être le cas de nombreux spectacles contemporains qui tentent d'abolir le personnage, la garantie du personnage), mais en pariant sur un alter-ego attendrissant, et un public ému par la trajectoire de cet homme qui, dans le moment même où il paraît rire ou s'exiler de ses racines, demeure en fait un fils « du pays ». L'autoportrait devient le portrait d'une région, en même temps que la tentative d'une résilience. Si l'on ne sait plus rentrer chez soi, on revient du moins pour apprendre à se quitter.

Tout corps qu'on découvre est un corps in medias res, déjà engagé dans une histoire, et qui a dépassé l'enfance, et qui peut sembler incompréhensible, opaque. Il faudrait voir les lieux, il faudrait entendre les voix. Jonathan Capdevielle, dans sa présence singulière, et dans ce théâtre de l'émotion et de la tendresse plus encore que de l'autobiographie, cherche à dire et rendre la densité de là d'où l'on vient. L'identité n'est plus définitive, elle réside, mieux, se tient, fragile et bancale, dans l'équilibre que l'on se bricole. On tient le combiné, et notre enfance, d'une main. On réalise alors que le coming out, peu importe lequel, ne suffit pas, et il faut encore avancer dans les rues, le placard sur soi, qui devient la protection en même temps que l'issue d'où l'on jaillira.

Ça m'a paru indispensable de le faire sur scène, parce que je l'ai toujours fait de manière intime, à la maison, entouré d'amis, et... j'ai eu envie de le partager avec plus de gens, en gros... c'est vraiment un matériel que je travaille en solitaire ... et à un moment donné... quand on a cette quantité de matériel en soi, que bon, on pourrait en faire quelque chose...on se jette à l'eau... c'est ce que je me suis dit : t'as peut-être quelque chose à dire avec tout ça, crée ce solo ! Et j'ai créé *Adischatz/adieu*... et comme je le nourris au jour le jour, de ce que je vis, ça ne restera jamais en place, jamais un matériel fixe.

Lorsque les artistes impudiques s'emparent du genre de l'autobiographie, ils le renouvellent et le pervertissent, le refont à leurs contours. Jonathan Capdevielle ne fait pas alors que digérer sa propre histoire, il dévore aussi, peut-être, une certaine histoire du dire de soi et du récit d'enfance, l'assimile, et la sert.

La scène régressive

Le travail qu'effectue en scène Jonathan Capdevielle me semble pouvoir être mis

<<http://fabrikcassiopee.fr/spectacle/1/1>>, consulté le 15 août 2016.

en relation avec les « travaux de régressions » dont m'a parlé le psychologue Jean-Luc T., au cours d'un entretien : « quand je propose des travaux de régressions, je pars, avec mes patients, dans un voyage au pays de leur enfance, et là ils m'emmènent dans leur jardin d'enfant, sur l'épaule de leur parent, ils m'emmènent dans la cour de récréation, dans les humiliations...¹ ». En effet, se pose en scène la question du « passé ». La voix régressive employée par Jonathan Capdevielle permet de donner un équivalent à l'imparfait du récit, permet de situer la scène comme appartenant à l'enfance, au lointain. Mais ce temps du passé se trouve incarné dans un présent scénique, ce qui, en plus de brouiller les frontières temporelles, donne à la démarche de retour sur soi (qui devient un retour en soi) de nouveaux atours : la voix de l'enfant-Capdevielle sort de son corps d'adulte. Comme s'il réalisait la fusion idéale entre l'auteur-narrateur-personnage. Les figures sont là, en même temps, présent et passé se fondent.

Le « travail de régression » engagé par le thérapeute J.L. T. passe par la voix. Il arrive d'ailleurs que celui-ci advienne, en-dehors même de l'exercice, et c'est alors au thérapeute de reconnaître, derrière le patient, la voix de l'enfant :

Dans ces moments là, où la personne est sur « scène », je peux seulement la regarder, et me poser une question, une seule : quel âge a la personne ? Non pas l'âge social, mais quel âge a cette personne, quel âge a cette petite fille, quel âge a ce petit garçon ? Ça, c'est vraiment au cœur de ce que je fais. Quel âge a la personne devant moi quand elle me montre ça ? Quel âge elle a, où elle est ? C'est comme si je voulais la rejoindre, depuis l'intérieur. Mais, dans ces moments là, je ne peux pas être confrontant. Je peux l'être après, quand l'endroit de démonstration se sera estompé. Je reconnais à l'expression verbale de la personne, au ton, aux mimiques, je reconnais à la posture et au comportement. Je reconnais au mode de relation qu'elle introduit avec moi, et à ce que je ressens au dedans de moi. C'est comme une sorte de spectre large qui me conduit à me dire : okay, l'âge. Parce que si j'écoute comme si c'était l'adulte, je ne comprends rien, du tout, c'est absurde. Tandis que tout à coup, dans la logique de l'enfant, ça devient extrêmement évident².

Une autobiographie à deux têtes

Anne Ubersfeld condamne l'expression autobiographique théâtre à un genre impossible étant donné le jeu même de l'énonciation théâtrale, qui diffracte et déporte la parole auctoriale, la redistribue :

L'auteur ne se dit pas au théâtre, mais écrit pour qu'un autre parle à sa place – et non pas seulement un autre, mais une collection d'autres par une série d'échanges de la parole. Le texte de théâtre ne peut jamais être décrypté comme une confidence, ou même comme l'expression de la « personnalité », des « sentiments » et des « problèmes » de l'auteur, tous les aspects subjectifs étant expressément renvoyés à d'autres bouches³.

1 Voir annexe « Travaux de régression »

2 *Idem*.

3 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Belin, 1998. (p 18).

Dans le cas de l'autobiographie ventriloque de Jonathan Capdevielle, ce « qu'un autre parle à sa place », et ces « aspects subjectifs expressément renvoyés à d'autres bouches » prennent un sens nouveau. Car si Capdevielle capte bien en lui à la fois la présence de l'auteur, et celle de l'acteur, en tant que performeur dramaturge de ses spectacles, il préserve bien cet « autre qui parle à sa place », mais le déplace. Ce n'est plus l'acteur qui parle à la place de l'auteur, mais le personnage lui-même qui parle à la place, véritablement, de l'acteur.

L'exemple d'un atelier thérapeutique développé par J.L. T., faisant appel à une forme singulière d'incarnation afin de travailler sur le lien père-fils, me paraît relever d'un théâtre intime qui fait écho au travail que Jonathan Capdevielle nourrit en scène, dans cette retransmission de soi, jusqu'au plus loin.

Ici, l'autobiographie n'est plus une chose qu'on aurait, mais une chose qu'on cherche, qu'on remet en jeu, qu'on déploie dans l'espace et qu'on peut appliquer sur le corps de l'autre. Autobiographies du thérapeute et du patient se mêlent, par le corps. On nomme ce qu'on a perdu mais qui demeure trop présent, sur le mode du manque, de l'obsession, du cauchemar, du blocage, de la phobie. L'autobiographie devient un espace mental, qui pourtant vient se déplier sur le corps de l'autre, un espace navigable, où l'on accepte d'échouer à nouveau, dans le cadre d'un espace protégé et d'une relation thérapeutique singulière. Le thérapeute parle d'expérience « d'incorporation » plus encore que d'incarnation.

J.L.-C'est différent, ce que je fais dans le sein de mon cabinet, et ce que je fais avec un ami psychiatre et avec un groupes d'hommes, on travaille sur le lien entre ces hommes et leurs pères. Ça se passe sur trois jours. D'abord, ils nous parlent de leurs pères, et après je me mets face à chacun des ces hommes là, et je me laisse, en me servant de ce qu'ils ont dit, de ce qu'il se passe dans la situation, et de ce que je ressens moi, je me laisse...devenir leur père. Mais je ne joue pas. Je ne joue pas. Je le suis. Je le deviens, comme si je rentrais dans une forme de transe. Je le deviens. Et mine de rien, je sais assez rapidement ce qui a pu se passer. Je peux pleurer, je pleure, je tremble, je peux être mort. Y'a plein de pères morts, mais je peux savoir quel genre de père mort il est, si c'est un père mort qui est très loin, un père mort présent, un père mort qui attend, un père mort maltraitant... à ce moment là, la notion de pudeur, elle est noyée dans l'intimité. Il n'y a aucune retenue, il y a juste l'espace de l'autre et de moi, il y a un groupe qui entoure mais dont je ne tiens absolument plus compte. Y'a une zone de contact d'une telle intensité, tellement ce qui se joue est tellement essentiel, que le reste n'existe plus, et là il n'y a plus aucune notion de pudeur ou d'impudeur, on est hors de ça. On est au-delà de la pudeur, dans l'effusion du moment. [...] L'histoire qui m'a le plus bouleversé...un homme dont le père avait disparu, quand il avait seize ans...Disparu, du jour au lendemain. On a parlé ensemble, avant, avec cet homme, et il m'a dit donc que son père avait disparu, alors que lui n'avait que seize ans, comme un préambule. Et puis, on est entré dans la sphère de contact, et cet homme s'est mis à me parler de sa mère, donc sa mère qui était ma femme. Et dès le moment où il évoque sa mère, ma femme, je sens tout mon corps qui part en crispation, mais en crispation irrésistible, irrésistible. Une tension en moi, folle. Imagine un arc tendu. Et je ne comprenais pas, je ne comprenais pas. Alors je lui dis : ta mère, ne me parle pas d'elle, ne me dis pas un mot sur elle, pas un mot, ne m'en parle pas, je sais pas pourquoi, mais tu prononces ce nom là, et j'ai la haine en moi, j'ai la haine. Et là, il me confie que sa mère, ma femme, avait un amant, avant que je disparaisse, et que quand j'ai disparu, quelques jours

après, la terre du grand parc a été remuée, alors je lui dis, « alors tu sais ce qu'il s'est passé ». Il me dit : « non, papa, non », et je l'arrête et lui dis « Tu sais » (parce que j'étais fou, j'étais fou, de rage). J'avais la certitude que j'avais été assassiné, par la mère, ma femme. Mon corps était dans une tension invraisemblable. J'ai mis plus d'une demie heure après, avant de seulement pouvoir desserrer mes mains, juste desserrer mes doigts. Voilà un exemple d'incorporation, a proprement parler. [...] Ce travail de déréalisation. Je suis moi et pas moi. Mais en même temps, j'utilise tout ce que je suis, dans mon expérience d'homme, et ça ça me manquerait sans doute, quand même, pour incarner une mère. Les ressources du thérapeute seraient moindres, mais l'intensité serait semblable.¹

L'autobiographie devient alors une expérience à partager, à deux. Une quête de soi à deux bouches. Le corps de l'autre ne vient pas encombrer ou parasiter le dire de soi, au contraire celui-ci vient s'y adosser.

Il s'agit maintenant de discerner ce que devient cet « effet Capdevielle », effet de réel/effet de tendresse, dès lors que le « je » est mis en scène et contraint par une partition textuelle. C'est sans doute un des traits des acteurs impudiques que d'être des acteurs choisis, désirés, préférés. Non pas aimés de tous, mais distribués par quelques-uns, qui semblent s'être donné pour engagement de les suivre, de déployer leur singularité. Jonathan Capdevielle fait partie de ceux-là. La metteuse en scène franco-autrichienne Gisèle Vienne l'a pris pour muse et joue à déplier sa présence dans chacun de ses spectacles.

Jerk, l'impudeur des organes, catharsis horrifiée

Les gens qui connaissent Jonathan Capdevielle n'en mènent pas large quand ils le voient dans *Jerk*, car ils lui trouvent les mêmes attitudes qu'au naturel. C'est l'effet Capdevielle : un comédien d'une justesse si surnaturelle que ses proches conjecturent une schizophrénie passagère. À Göteborg, deux spectatrices psychologues ont même cru à un cas clinique exceptionnel².

Il s'agira ici de déterminer quelle force impudique anime le spectacle *Jerk (2008)*, et celui qui en est la métonymie, Jonathan Capdevielle. Dans *Jerk* Gisèle Vienne met en scène un écrit de Dennis Cooper, rédigé à partir d'un fait divers : le serial killer Dean Korll a assassiné et torturé, avec deux amis qui l'assistaient dans ses meurtres, une vingtaine de jeunes garçons. La pièce se présente comme un *Solo pour un marionnettiste* et est portée par l'acteur fétiche de Gisèle Vienne, Jonathan Capdevielle, qui manipule à vue des marionnettes à gaine. Lorsque nous entrons, le comédien est assis sur une chaise, il semble

1

2 Cathy Blisson, « Tortionnaire de marionnettes, critique de *Jerk* », *Télérama* n°3090, 04/04/2009. La critique est disponible sur : <<http://www.telarama.fr/scenes/tortionnaire-de-marionnettes.41254.php>>, consulté le 15 août 2016.

nous attendre, sans impatience. Ce temps de latence se reproduit deux fois au cours du spectacle, nous donnant le temps de lire le fanzine distribué au début du spectacle et sur lequel figurent des morceaux du texte.

Effet vrai ? Effet d'ambiguïté

L'acteur nous salue puis nous donne une sorte de mode d'emploi du spectacle : il énumère une à une les voix de ses marionnettes, nous les présente, et nous explique le déroulement de l'expérience.

Mesdames messieurs bonjour je suis David Brooks. L'histoire que vous allez voir est vraie basée sur ma propre expérience d'adolescent drogué psychotique et meurtrier au début des années 70. Mais avant de commencer avec les marionnettes et avant d'emprunter les voix de mes pauvres victimes et copains morts, je voudrais saluer le professeur Catherine Griffitt de l'université du Texas et sa classe de psychologie freudienne dans la lumière du post modernisme. Quel nom à la con. Merci d'être venus, maintenant chacun d'entre vous devrait être en possession d'un portfolio. À l'intérieur vous trouverez deux récits écrits par votre serviteur. Dans un instant je vous demanderai de lire le premier, plus tard je vous dirai de lire le second. Ils décrivent des sensations que je ne me sens pas encore capable de décrire avec les marionnettes et ils me laisseront le temps de changer le décor, de préparer mes marionnettes et tout le reste.

Le temps est écoulé. Maintenant avant de commencer, laissez-moi vous présenter les différents personnages de la pièce. Voilà Dean le méchant réalisateur, et sa voix est comme ça. Ensuite il y a mon copain complice des meurtres, Wayne, qui a cette voix là. Les garçons que nous avons tués ont tous à peu près la même voix, parce que je peux pas faire plein de voix, alors voilà à quoi ressemble leur voix. Quand ils sont morts et que Dean en fait ses marionnettes, il leur donne une voix automatique comme ça. Et la marionnette qui me représente, eh bien c'est moi, bonjour, je suis la marionnette de David, vous comprenez j'espère ? Ok, on y va¹.



Ce préambule engage d'emblée un effet de réel, l'acteur semble prendre en charge les spectateurs, et induit l'impression qu'il parle en son nom propre. La situation d'énonciation fictive (l'Université du Texas et les portfolios) se trouve rejointe par la situation d'énonciation réelle : l'acteur est face à nous, qui tenons le fanzine. Si cet effet d'adresse au public et de jeu avec la convention théâtrale du quatrième mur est assez banale, Jona-

1 Dennis Cooper, *Jerk, États-Unis*, Art Space Books, 1993.

than Capdevielle le renouvelle en cela que ... ça marche. S'il s'agit, bien sûr, de dépasser cette tautologie, il convient toutefois de rappeler que c'est assez rare. Alors, qu'est-ce-qui marche, qu'est-ce-qui fonctionne ? Nous ne le prenons pas, en fait, pour David Brooks, mais la fragilité, la gaucherie de Jonathan Capdevielle dessinent une figure simultanément mal à l'aise, plaintive, et rejoignent ce « je » dont parle Camille Laurens : on sent qu'ici une énonciation en « je » est possible, que cette énonciation d'un meurtrier dérouté peut s'incarner dans le « je » de Capdevielle. Et c'est par une paradoxale pudeur que Capdevielle parvient à nous faire toucher un point aveugle du personnage : le « je » qui nous parle est timoré, des petits rires de gêne troublent sa parole, il bafouille. C'est bien parce que cette pudeur est tout à fait déplacée, hors-jeu, décalée, absurde (dans un moment où il nous parle de ses « pauvres victimes et copains morts ») qu'elle en devient impudique. L'écriture de Dennis Cooper accuse cet effet vrai – qu'il convient peut-être de rebaptiser effet de malaise, ou effet d'ambiguïté, lié à la situation énonciative et performative, et à la personne même de Jonathan Capdevielle. Le texte joue, sans en abuser, de l'adresse, de l'interruption familière (« quel nom à la con ») et accompagne, par le récit, la temporalité même du spectateur (« Dans un instant je vous demanderai de lire le premier [portfolio], plus tard je vous dirai de lire le second. »).

Cet effet d'ambiguïté semble fonctionner en dehors même de la salle de spectacle. Sur Youtube, une vidéo¹ relaie ce début de spectacle. Le « cadre » énonciatif disparaît, il n'est pas indiqué sur la vidéo qu'il s'agit d'un spectacle, et il faut faire la démarche de cliquer et faire dérouler le petit bandeau informatif qui figure sous la vidéo pour comprendre de quoi il s'agit. Un usager commente la vidéo, et s'il a bien un « doute », c'est à propos de l'âge, plus que de la « vérité ».

Adolescent au début des années 70 ?? Il aurait donc près de 50 ans ? Il fait beaucoup trop jeune !! Soit la drogue conserve bien mieux que ce que je ne le pensais ou bien il parle de quelqu'un d'autre et j'ai raté quelque chose ici...?

Il est intéressant de constater que cet usager ne dit pas « il ment », ou encore « c'est un spectacle » mais dit : « ou bien il parle de quelqu'un d'autre ». Alors que Jonathan Capdevielle s'exprime bien à la première personne. Comme si l'effet d'ambiguïté propre à Capdevielle était tel que dire « je » et « parler de quelqu'un d'autre » devenaient compatibles.

Jonathan Capdevielle affirme d'ailleurs travailler par l'intime, à partir de ses en-

1 *Jerk*, (extrait), disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=8EJCucaFk1s>>, consulté le 15 août 2016.

vies, et de son « background » tarbais.

Je ne suis pas un grand lecteur. Je n'avale pas des bouquins tous les jours. Le genre de littérature que pratique Dennis Cooper m'amuse un peu, mais cela ne m'excite pas. Ce qui m'amuse en tant qu'acteur est ce que je peux faire avec ce type de matériel. Les personnages en marge m'intéressent, et c'est pour cela que je travaille sur eux. J'y greffe mes propres envies quand je les construis et j'y mets des choses personnelles. C'est ce qui fait la différence dans le travail. Je peux y ajouter de la vulgarité tout comme de la gentillesse et de la tendresse. J'ai cela en moi, comme je viens du Sud-Ouest de la France, plus précisément de Tarbes : j'ai été élevé avec des rugbymen et des montagnards. J'ai donc ce côté un peu rustre, et je suis aussi un homosexuel plutôt sensible¹.

Il n'est sans doute pas innocent que Jonathan Capdevielle parle de « gentillesse », et de « tendresse ». Ce sont effectivement deux qualités de présence très fortes chez lui. Il est rare de se dire, devant un acteur : « cette personne a l'air gentille », mais c'est pourtant ce qu'on peut penser devant Jonathan Capdevielle. Étrange et gentil. Cette sensation d'être face à une personne, réellement, ne recoupe pas d'autres formes de non-jeu, où le non-jeu est encore, en fait, le non-jeu d'un acteur. Ici on devine que le jeu « n'intéresse » Capdevielle que de cette façon, entre métamorphoses et ipséité, une ipséité toute liée à l'enfance.

L'acteur joue volontiers avec son accent du sud ouest (comme Zouc et son accent suisse) et il faut entendre toute la part intime de cette langue « impure », non lisse, certaines syllabes-cimes mises en exergue comme des paysages pyrénéens dessinés à même la parole, d'autres au contraire volontiers élidées. Capdevielle s'approprie la parole en scène comme un grimpeur autodidacte qui partirait, au matin, ouvrir à mains nues et à vue une voie sur une falaise où les prises sont à dénicher, en suivant les traces de magnésie laissées par d'autres alpinistes avant soi, et en en inventant de nouvelles.

C'est encore autre chose que parler de « présence ». Yannick Butel définit celle-ci comme un « effet de cerne² », évoquant, à propos par exemple de Valérie Dréville, des « acteurs de cristal³ ». L'artiste impudique n'est pas transparent, ou son cristal est opaque.

1 Jonathan Capdevielle, entretien avec Tarek Lakkisi, « Jonathan Capdevielle : l'acteur et la marionnette », *Jeu : revue de théâtre*, n° 155 (2), 2015, p. 84-87, résumé disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/77911ac>, consulté le 15 août 2016.

2 Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre, l'effet de cerne*, L'Harmattan, 2000.

3 Yannick Butel, *Acteurs de cristal*, Pays des miroirs, 2013, « "Acteurs de cristal", rencontre avec Valérie Dréville, extrait 1 », disponible sur : <http://www.theatre-video.net/video/Acteurs-de-cristal-rencontre-avec-Valerie-Dreville-extrait-1>, consulté le 15 août 2016.



Jonathan Capdevielle, Jerk

De quoi parle-t-on, réellement, lorsqu'on emploie le terme d'acteur performatif ? Ici, ce qui nous paraît réel, tenir du réel, c'est la façon dont Jonathan Capdevielle investit l'événement de la prise de parole : je suis face à vous, je dois parler. Mais cette timidité semble lui appartenir, en propre, ou appartenir à un personnage-capdevielle qu'il a façonné et qui « lui colle à la peau » parce qu'être acteur n'a de sens que par rapport à ce personnage-ci, un rien embarrassé de son propre corps, parce que ce personnage-capdevielle est celui qui peut parler en « je » en scène.

La densité de la « présence » de Capdevielle relève de cette « accroche » autobiographique, qui est en fait la seule entrée qui donne du sens à « jouer », être sur un plateau, parler, faire.

Dans un texte superbe, Arnaud Maisetti évoque la présence en scène de Valérie Dréville, en revenant sur le documentaire réalisé par Yannick Butel, *Acteurs de cristal* :

Valérie Dréville disait aussi qu'un acteur est tout constitué de son propre vide, et que c'est du dehors, par l'autre et les choses qui enveloppent le corps de soi, attentif à ce qui va bouleverser, déplacer, envahir, qu'elle s'emplit, peut-être.

Valérie Dréville — si précise — disait, dans le documentaire, que l'expérience n'est pas ce que l'on a vécu, mais ce qui reste à vivre : qu'un homme d'expérience est un être du possible, peut-être.

Valérie Dréville — si présente — disait, dans le documentaire, la présence, peut-être.

Elle se souvenait — si forte — que face à un public indifférent et arrogant, elle souffrait, jusqu'à ce qu'un metteur en scène lui dise : tu ne joues pas pour eux, tu exerces ton art en leur présence, et dans ce renversement, je ne sais plus désormais lequel assiste qui, du public ou de l'artiste : assister l'accouchement, assister à la naissance, peut-être.

Valérie Dréville — si intense — disait, dans le documentaire, qu'on ne jouait pas avec du soi, qu'il s'agissait, quand on rentrait sur scène, d'ajuster sa ligne de vie avec la ligne de vie du personnage, que c'était ce frôlement qui s'appelait le jeu, et que dans ce frôlement, se jouait toute la vie quand on la donne et la garde : peut-être.

Elle — si belle — parfois, dans le documentaire, se taisait, et son silence était plein, pudique, juste,

empli de tout ce qui reste irrévélé tant qu'on l'éclaire, lumière du dit, peut-être¹.

Il me semble que l'acteur impudique est celui qui sait, intimement, que son cristal à lui sera en fait toujours trop mat, sa présence moins liée au présent qu'à ce qu'il aime être en scène, ce qu'il se devine capable d'être. Il ne s'agit pas pourtant de dire que l'artiste impudique n'est pas en réception, en lien avec les énergies du public, de l'endroit, du moment, simplement il semble avoir acté que le plus important se situe non pas tant en lui (ce qui pourrait aboutir à un jeu fermé, or c'est encore autre chose, de plus singulier) mais dans un certain abord de la scène, du plateau, du jeu, qu'il sait être profondément intime, unique, et qui constitue sans doute le seul abord possible, pour lui. Sans doute cet acteur-ci souhaiterait, quelquefois, comme Valérie Dréville, pouvoir dire que « l'expérience n'est pas ce qu'on a vécu mais ce qui reste à vivre ». Mais sans doute aussi saurait-il que ce serait mentir, pour lui ce serait mentir que de dire ça. Jonathan Capdevielle en scène demeure cet adolescent provincial, aux rêves trop grands, qui s'est libéré du carcan de la petite bourgade et de l'homophobie dans les discothèques du coin, en option théâtre. Son endroit de présence est lié, profondément, à cette mélancolie. Jouer n'a de sens que par rapport à cette adolescence là, cette place-là, entre liberté totale, entière, nouvelle, conquise, et honte, malaise, entre déracinement et attachement. Il ne s'agit pas pour autant de dire que l'artiste impudique est « arrêté », fixé, sclérosé. Simplement, il sait quelle est la blessure à ne pas entièrement refermer, qui a engendré le soi qu'on parvient à être, le soi qui est au plateau. C'est une question « d'intérêt ». Le soi que ça nous intéresse d'être. Sans doute alors cet acteur impudique ne saura-t-il pas « tout jouer », si l'expression est toutefois signifiante. Mais sans doute aussi que cela ne l'intéresse pas, cela lui est, réellement, hors d'atteinte, hors de portée, parce que hors d'intérêt.

Le corps et le castelet

Les marionnettes de *Jerk* ne ressemblent pas aux poupées vernies, sages et un rien glauques, figées dans leur mystère et dans leurs poses de petites élèves modèles, mains à plat sur les genoux, soquettes blanches aux chevilles, chères d'ordinaire à Gisèle Vienne. Ces marionnettes-là, avec leurs présences raidies, anticipent l'œuvre photographique qui sera faite d'après elles, figurines inertes promises à la sépulture. À l'inverse les marionnettes de *Jerk* sont grossières, sommaires, en tissu, souples et sans ambition réaliste.

1 Arnaud Maisetti, « Présences de Valérie Dréville | notes sur *Acteurs de Cristal*, de Yannick Butel », disponible sur : <<http://arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article1294>>, consulté le 15 août 2016.

Deux échelles se font face, le corps vivant du comédien et les corps inanimés des poupées chiffons. Il s'agit pour le personnage principal, David Brooks de reconstituer devant une classe d'étudiants en psychologie les meurtres qu'il a aidé à commettre. La reconstitution n'est pas celle, réaliste, du milieu judiciaire. Elle se fait par le biais de marionnettes à gaine qui, dans leur principe même (la main pénètre le corps de tissu pour l'animer), génèrent une forme de grotesque violent, comme l'explique Gisèle Vienne :

Le répertoire traditionnel de la marionnette à gaine est violent et subversif, la marionnette à gaine a été créée pour être politiquement et moralement incorrecte. Jerk s'inscrit dans la tradition du Guignol. La gaine, c'est quelque chose qu'on gante, ça crée une dynamique violente de mouvement. La marionnette à gaine, c'est le poing levé. C'est un médium violent et réellement dangereux, au-delà du grotesque.¹

Le rapport de Capdevielle à ses marionnettes est effectivement charnel : lorsque l'acteur les enfle, c'est avec force détails, tirant sur le tissu, en les « invaginant » presque. La dissociation du corps et de la voix, propre à l'acte marionnettiste, opère ici, au sens chirurgical du terme, entre folie diabolique burlesque, lorsque les marionnettes réalisent, à petite échelle, nos gestes triviaux. Isabelle Barbéris évoque ainsi un « corps castelet » qui sert de scène à ses poupées de chiffons. La manipulation serait à rapprocher d'une forme de schizophrénie.

En maniant plusieurs marionnettes (Dean, Wayne et la marionnette de la victime), Capdevielle opère sur son propre corps d'interprète des effets de dissociation lui permettant de montrer des événements simultanés. Par exemple, Dean le panda se masturbe (sur le genou droit de Capdevielle) tandis que Wayne et Buddy font l'amour (sur l'épaule gauche du marionnettiste). Cette prouesse, qui caractérise la technique du corps-castelet, fait du corps une scène de théâtre soudée par la circulation d'une même énergie (ici liée au sexe et à la peur), et animée de secousses qui se répercutent entre les quatre marionnettes mises en présence (si l'on inclut David Brooks dans le décompte) dans cet *agôn* de membres humains. Le « jerk » recouvre ici son sens physique, celui d'une fonction mesurant l'effet de secousse, défini par trois variables : temps, position, accélération. [...] On voit Capdevielle manipuler des marionnettes qui deviennent elles-mêmes marionnettistes au moment d'assassiner et de prendre littéralement possession d'une victime.²

Cette dissociation du corps et la mise en scène de sévices font écho à la torture ou torsion que Gisèle Vienne applique au récit même. La metteuse en scène dit vouloir « miner de l'intérieur la forme narrative ». La trame apparemment linéaire du récit de Denis Cooper est disséquée, violentée, comme les corps des jeunes victimes : « on a un rapport au monde plus proche de l'inspecteur de police que du romancier, on lit des signes, notre lecture du monde est largement incomplète, et informée par nos fantasmes³. »

1 Gisèle Vienne, entretien avec Bertrand Tapolet, disponible sur : <http://www.geneveactive.ch/article/tag/gisele-vienne/>, consulté le 16 juillet 2016.

2 Isabelle Barbéris, « Jerk, de Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle », *Communications* 1/2013 (n° 92), p. 159-172, disponible sur : www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-159.htm, consulté le 15 août 2016.

3 Gisèle Vienne, entretien avec Bertrand Tapolet, *op. cit.*

Défigurer en donnant voix

Le meurtrier fait interpréter, en les violant et avant de les assassiner, des personnages à ses victimes. Comme si ce qu'il fallait tuer en premier lieu, c'était la figure humaine, la faire disparaître derrière l'image, l'illusion. Une victime devient ainsi Flipper le dauphin. Les deux marionnettes des meurtriers sont recouvertes d'un masque d'animal, ajoutant une grimace ludique à l'horreur. Gisèle Vienne dit avoir pour modèle Alain Robbe-Grillet, dépeceur du « nouveau roman », pour qui les poupées ont servi, alors qu'il était enfant, de support à ses premières expériences sadomasochistes (comme l'auteur le rapporte dans *Le Miroir* puis *Angélique*). Dans la torture, un rôle s'impose du bourreau à la victime : il faut que la victime vive, il faut qu'elle réagisse, qu'il y ait un jeu, quand bien même les règles en sont toutes formulées par le prédateur. Un théâtre cruel, sinon de la cruauté : cruel, c'est-à-dire qui s'attaque au corps, consciencieusement, et l'empathie n'est possible que par le fantasme, la jouissance de voir l'autre tortiller de ce qu'on lui fait. Dans le fantasme, on utilise le corps ou une image du corps et on scénarise par-dessus la chair, ou par-dessus l'image, le souvenir de la chair. C'est cet effort de narration et de théâtralisation qui provoque la jouissance fantasmatique.

Dans la seconde partie, le marionnettiste devient ventriloque, et le fait divers revêt les atours d'une expérience chamanique. Le phénomène, impressionnant, de dissociation des voix se poursuit, mais cette fois sans les marionnettes, à cru. La reconstitution a alors lieu dans la tête, ou dans un lieu invisible, seules les voix émergent de ces images cruelles que le corps a enregistrées. Isabelle Barbéris évoque, à propos de cette partie où l'acteur, bouche close, laisse s'échapper des voix des tréfonds, un « corps caméra », une caméra intime.

En faisant littéralement du narrateur un « corps-caméra » (une caméra tournée, braquée vers les mouvements internes), la ventriloquie dépasse ici les capacités du récit de Cooper, qui se contentait de mentionner le fait que, au sein du trio meurtrier, Brooks était celui qui tenait la caméra super-8, l'observateur, le filmeur, le récolteur d'indices. Brooks-ventriloque devient ainsi une caméra humaine au moment même où, par prise de conscience, il refuse de continuer à filmer, jette sa caméra et décide de se dénoncer : il devient, pour le public, le médiateur et le média vivant de l'horreur qu'il a expérimentée et dont il a été acteur. Il devient média pour les médias¹.

Il convient toutefois de préciser que le malaise généré par la ventriloquie prolonge et exacerbe le « bizarre » que provoque de toute façon Jonathan Capdevielle. Si l'acteur semble effectivement « possédé », le trouble provoqué par l'expérience de dissociation

1 Isabelle Barbéris, « *Jerk*, de Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle », *op. cit.*

exagère en fait un trouble propre à Jonathan Capdevielle, acteur tremblant, impur et pur tout à la fois. Sa voix, en dehors même de la ventriloquie sonne étrangement, aiguë.

Gisèle Vienne rapporte d'ailleurs que l'acteur a appris l'art de la ventriloquie pour ce spectacle-ci en particulier, et s'est révélé particulièrement doué :

Au-delà de la ventriloquie, ce qui traverse mon travail, ce sont les rapports dissociés ou associés de la voix au corps. La voix sort du corps, mais qu'est-ce que cela signifie si elle vient d'ailleurs ? Elle peut être enregistrée, ou amplifiée, ou venir d'un autre corps tout en restant en relation avec le premier. Dennis Cooper et moi avons beaucoup exploré ces rapports. Cela permet de mettre en perspective le texte de manière intéressante, puisqu'il change de signification selon cette relation entre la voix et le corps. C'est ainsi que je suis arrivée à la ventriloquie. Dans *Jerk*, créé en 2008, la ventriloquie est utilisée dans la dernière scène, quand Jonathan Capdevielle est traversé par la voix des morts. C'est pour *Jerk* qu'il a appris la technique, il est devenu très bon, et nous avons été saisis de la puissance de cet art¹.

L'âme et les chuchotis

On assiste là à quelque chose de tout à fait impudique : la façon qu'une personne a de se relier à ses mondes intérieurs. On n'ose pas entrer dans des lieux religieux pour regarder des individus prier, cela nous semblerait tacitement troubler leur intimité, profondément. La technique (il s'agit d'un jeu d'organes, d'une maîtrise du diaphragme, des cordes vocales, du muscle de la langue...) rejoint ici une forme d'impudeur : on voit un corps bouger et travailler, accoucher d'un cri guttural, primal. Quelque chose bouge et se fait naître, au forceps. Et ce quelque chose est monstrueux, inouï. C'est en fait l'autonomie de Jonathan Capdevielle qui nous donne cette sensation d'impudeur. Il y a une terreur de l'autonomie, lorsque celle-ci renvoie à l'organisme : un organisme se régénère, s'auto-régule. Lors de cette seconde partie, Jonathan Capdevielle devient un organisme au travail.

L'impression d'impudeur naît paradoxalement du fait que tout se passe à l'intérieur et que le travail semble tout à coup tourné vers le dedans, vers un endroit où la réception ne peut plus être celle, classique, d'un spectateur de théâtre, notre ouïe même change, nous sentons que se passe là, sous nos yeux, quelque chose comme hors du temps, et proche des sphères inhabitées. L'impudeur apparaît d'ailleurs, paradoxalement, au moment où l'acteur ferme les yeux.

Le monstre

1 Gisèle Vienne, citée par : Michèle Chanonat, « La symphonie particulière de Gisèle Vienne », *Jeu : revue de théâtre*, n° 159 (2), 2016, p. 72-75, *Sexe*, résumé disponible sur : <https://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu02491/81805ac.html?vue=resume&mode=restriction>, consulté le 15 août 2016.

Dans la ventriloquie, au delà de la prouesse spectaculaire, ce qui nous terrifie, c'est que le corps semble tout à coup ne plus être du tout un corps. La voix ne sortant plus de la bouche, c'est le corps tout entier qu'on ne reconnaît pas. La banalité de parler s'effondre dans l'expérience de la ventriloquie. Les voix semblent provenir des os mêmes, des frottements des os entre eux, de l'épine dorsale. Isabelle Barbéris parle ainsi « d'intériorisation » ou de « dévoration » des marionnettes par le corps et évoque la dimension chamanique du geste ventriloque.

Pour la représentation de la dernière séance de torture (meurtre de Brad par Wayne, puis de Wayne par David), les marionnettes se trouvent transformées en « membres fantômes » qui parlent depuis l'intérieur du corps de Capdevielle, entièrement concentré sur sa technique labiale (lip-skill). On retrouve ici la dimension chamanique de l'expression du corps interne.¹

L'acteur devient alors une antenne intérieure, qui laisse remonter à la surface les voix utérines et ensevelies, retrace par la voix une histoire de la cruauté. Le théâtre retrouve ses racines alchimiques et ses maléfices de sorcières, quand le corps n'est plus qu'un mage accablé. Ces voix sont celles des extrémités, dans le spectre des ondes sonores, comme si le corps élargissait même ses sens, dans cette réception et ce rendu, à vif, des scènes. Comme si les marionnettes avaient servi de totems, d'objets transitionnels vers l'au-delà, pour passer au travers du monde des non-dits, de l'horreur et de l'indicible. Les voix que l'acteur fait résonner sont celles des victimes, suppliantes, aiguës et presque décharnées. Jonathan Capdevielle se connecte avec cet état de transe en fermant les yeux, en baissant la tête et en laissant échapper de son corps un grognement inqualifiable, quasi tellurique. Le corps semble tendu vers un séisme, une catastrophe invisible (Jerk signifie secousse). Les voix revêtent les oripeaux des visions, des souvenirs cruels que la mémoire épidermique a imprimés, et que les mots s'avèrent incompetents à raconter.

Le spectacle réconcilie alors formes anciennes du théâtre (sorcellerie, possession...), formes traditionnelles (marionnettes, ventriloquie) et formes contemporaines (performance, solo) pour aboutir à une forme inédite, qui réinvente l'hypotypose en donnant à fantasmer plus qu'à voir, entre bribes, cris et gémissements.

Ce spectacle interroge la solitude au théâtre. Sans doute y-a-t-il une posture de solitude qui est irréductible au monologue. Il s'agirait d'autre chose : une forme d'absurdité, de perplexité du spectateur. Tant d'investissement, intense (à la fin du spectacle, l'acteur est exténué, en sueur, son visage et son corps semblent vidés de leur substance) pour une si petite chose, fragile. Tout semble se passer à l'intérieur, sous des yeux fermés, les se-

1 *Idem.*

cousses mêmes sont indolores.

Avec *Jerk*, Gisèle Vienne va sonder les profondeurs du corps, quand le filet de voix porte encore la trace du magma d'organes. Comme Roméo Castelluci va débusquer, dans les fouilles filmées du spectacle *Giulio Cesara*, les muqueuses de la gorge d'une de ses actrices à l'aide d'une caméra chargée de retransmettre en direct et sur grand écran les entrailles et le fourmillement organique. Le corps se retrousse et découvre ses palais sanguinolents. Comme Zouc qui, dans ses contorsions vocales, son jasi enfantin et ses gargouillis de vieillards, donne à voir, par la voix, le corps. Se réalise ici, peut-être, une ode à l'énonciation, qui semble traverser les voix impudiques : parler, et en parlant, montrer, exhiber, d'où on parle, d'où « ça » vient, jusqu'au plus profond et inconnu.

Dans ses œuvres, l'auteure Emma Santos se livre à son tour à une forme de ventriloquie. La voix du ventre est ici celle d'un ventre disloqué, abîmé par des avortements à répétition, et vingt-huit tentatives de suicide :

J'étais assise sur le bassin depuis huit jours. Ils attendaient l'expulsion du fœtus sans m'opérer. Depuis huit jours j'étais pliée en deux sur le bassin. À côté une vieille femme mourait en appelant au secours. Qui appeler, qui qui qui ? Je ne connaissais pas la mort ni même le mot. Je ne pouvais rien faire. Moi j'attendais l'expulsion, l'explosion dans mon ventre. Après le chirurgien accepterait de m'opérer. J'ai pris le crayon. J'ai écrit un petit texte naïf. Il y avait déjà ces mots FUIR ET QUITTER SON CORPS. Écrire pour quitter son corps. Être une substance un mot ta femme... L'écriture a commencé avec la douleur du corps¹.

La ventriloquie d'Emma Santos est une ventriloquie cruelle, la voix ne fait pas que passer par le corps : passant par lui, sur lui et en lui, elle l'efface peu à peu.

1 Emma Santos, *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, Paris, Éditions des femmes, 1976, p. 19

Emma Santos : je mange toi

Je relèverai ma jupe, je leur montrerai mon deuxième visage et j'ouvrirai les lèvres. Écarlate¹.



Emma Santos est une auteure française peu connue du grand public qui a, dans la décennie 70-80, accompagné du geste d'écriture l'expérience qu'elle faisait de la psychiatrie. Claude Régy l'a mise en scène dans un de ses textes, *Le théâtre d'Emma Santos*.

Les titres mêmes des œuvres sont symptomatiques d'un regard porté sur soi dans l'écriture, et d'un rapport au « je » perturbé : *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, *La Loméchuse* – la loméchuse est un parasite –, *Écris et tais-toi*, *La Malcastrée*, *L'Itinéraire psychiatrique*, *Effraction au réel*... Emma Santos est le pseudonyme de l'auteure² et se fait déjà jour au gré des titres l'impression que cette artiste du « je » est avant tout l'artiste d'un je : colonisé, malcastré, mal-né, parasité, pillé, miné de l'intérieur, travaillé par sa propre disparition. S'il y a bien un je-Narcisse à l'œuvre sous et dans l'écriture, celui-ci est largement endommagé :

Je rêve de me regarder dans une glace. Ils ont enlevé tous les objets coupants et mon miroir. La plus dure des punitions de ne pas se voir. Je remplis une bassine d'eau et je me regarde dedans. Je me re-

1 Emma Santos, *Le Théâtre d'Emma Santos*, Paris, Éditions des femmes, 1976, (p. 15).

2 « Emma ce n'est plus celle qui est écrite mais celle qui écrit. N'être plus l'objet, mais le sujet. Emma, prénom inventé par mon jeune frère pendant l'enfance sur une plage de Bretagne quand il m'agrafait mon soutien-gorge. Trop difficile à fermer ce truc tout nouveau. On s'enfermait dans la même cabine. -Marie-Anne, M-A, Emma, tu viens pour ton soutien-gorge...» Emma Santos, *Ecris et tais-toi*, Paris, Éditions Stock, 1978.

garde longtemps, je me regarde, regarde encore. Je me verrai dans la cuvette crasseuse que l'on se passe de fou à fou, l'eau graisseuse. Je me verrai jusque dans ma bave. Je me regarde dans l'écriture pour ne pas mourir¹.

Son écriture, bouleversante en cela qu'elle vient cerner quelque chose de très intime, fragile, d'un malaise au monde et à vivre, se tient entre dépression, terreur et solitude. La littérature compte bien d'autres récits de soi et de folie, du traumatisme, d'autres dires des limites, auxquels s'est prêtée attentive Françoise Tilkin dans son ouvrage *Quand la folie se racontait : littérature et antipsychiatrie*. Comment fonctionne Emma Santos, au sein de ces écritures écorchées vives ? Ni témoignage (qui prendrait alors les atours d'un récit rétrospectif), ni dire-pur (qui pourrait advenir dans une forme de glossolalie), la singularité d'Emma Santos réside dans cette place qu'elle semble occuper, fragile, entre psychose et lucidité, et par cette redéfinition permanente de son corps propre qui harasse les œuvres.

Emma Santos a été comparée à un autre « aliéné authentique² », Antonin Artaud. En effet, les critiques d'Emma Santos ont largement insisté sur les liens qui unissent l'écriture de Emma Santos et l'art de la cruauté d'Artaud, faisant de l'auteure une sorte d'Artaud au féminin. Et assurément, des accointances se font jour dans le frottement de ces langues qui semblent, chacune à leur manière, dégainer l'être, œuvrer pour qu'advienne une présence vive de l'être plus intense et large que le seul moi.

Je crois pourtant qu'il peut s'avérer puissant de se servir, pour analyser les textes santosiens, d'une autre figure que celle d'Artaud, celle de l'enfant. Que nous raconte la figure de l'enfant (infans) de cette langue singulière d'Emma Santos, simultanément régressive, poétique, violente, et qu'on devine arrachée à la pleine nuit de l'esprit confronté à la douleur, à la perte de soi ? Il s'agira de sonder par quelles opérations d'écriture quelque chose se donne à voir, « à ciel ouvert³ », qui rejoint une forme d'anténatal au sein du langage.

Leçons de maux

Dans *Le Théâtre d'Emma Santos*, l'auteure opère, cette fois, à vue un saut de sens qui jalonne en fait toute son écriture. Le « je » écrivain se fait pédagogue, et semble se donner pour mission de nous en-saigner « les mots vivants ». L'impression d'une leçon-de-

1 Emma Santos, *Le théâtre d'Emma Santos*, op. cit., p. 45.

2 Évelyne Grossman, *Artaud, l'aliéné authentique*, op. cit.

3 *À ciel ouvert*, Marianna Otero, Archipel 33, 2014. La documentariste suit des jeunes enfants avec des difficultés psychiques et leurs thérapeutes dans une école. Les éducateurs apprennent aux jeunes à séquencer et dompter le plaisir. Il faut par exemple, compter le nombre de cuillères de poudre chocolatée qu'on verse dans son bol.

mots plus encore que de choses (Emma Santos a été institutrice¹) est accentuée par la mention du souvenir d'école que l'auteure convoque dans le texte :

Ah, si vous ne lui aviez pas donné vos sales mots, si vous ne lui aviez pas appris vos mots, si vous ne lui aviez pas dicté ce roman, Madame la Surveillante, [...] si vous l'aviez laissée vivre sans médicaments, elle aurait son langage./Le sien, celui que vous avez fait dedans, il est manqué.

Quand il pleut j'ai l'impression d'uriner.
Quand il pleut on dirait que j'urine.
Quand il pleut j'urine² (p41)

Décomposant l'ellipse grammaticale, depuis « j'ai l'impression d'uriner », qui peut être vrai, jusqu'au mensonger et fou déclaratif « j'urine », c'est en fait l'introduction du pronom (im)personnel « on » qui semble opérer la bascule. Cette tournure étrange du « on dirait » est incompréhensible pour le « je » qui ne peut pas en tenir compte et qui in fine choisit de l'évacuer.

Ainsi, juste à la suite, Emma Santos paraît nous proposer le même schéma de faux raccord de sens, plus ardu à repérer cette fois puisqu'elle supprime les sauts de ligne.

J'attends mes règles et je voudrais que tout mon sang s'échappe de moi – être soulagée de l'angoisse que je porte en moi.
Fuir son corps se séparer. Quitter son corps.

Elle poursuit et semble quitter la leçon pour entrer cette fois dans une adresse à un « tu » absent:

Chaque fois que j'ai des nouvelles de toi, un rendez-vous, une rencontre possible, j'ai une hémorragie.
Sang, sang, sang, qui s'échappe de mon sexe abandonné.

L'on comprend alors que le court-circuit qui est inscrit dans le langage a d'abord lieu dans le corps : la rencontre avec le « toi » provoque le sang. Dès lors sans doute nous étions-nous trompés, dans « l'exercice » précédent pensant que le trou dans la phrase « J'attends mes règles et je voudrais que tout mon sang s'échappe de moi – être soulagée de l'angoisse que je porte en moi » se situait dans la césure opérée par le trait d'union. L'ellipse se situait en amont même de la phrase, dans le blanc de la marge. Ce ne sont pas ses règles que l'auteure attend, mais bien des « nouvelles de toi » dont l'hémorragie se fait le signal et le symptôme.

Prenant pour objet d'étude le langage des enfants, Aliyah Morgenstern rappelle que l'émergence de la langue n'advient pas dans l'apprentissage de la grammaire mais au

1 « Sa tristesse de n'être ni d'un côté ni de l'autre, mal définie, ni enfant ni adulte. Elle est entrée dans l'enseignement primaire par peur du monde adulte. Au moins elle a encore son jour de congé, elle peut faire semblant, garder le rythme de l'enfance. Mercredi avec son goût de masturbation de tartines plus grosses davantage de chocolat par ennui, vivement demain l'école, et le regret d'un jour fini le soir quand on se couche. » Emma Santos, *La Loméchuse*, Paris, Éditions des femmes, 1978. (p. 16-37).

2 Emma Santos, *Le Théâtre d'Emma Santos*, op. cit. p. 41.

contact et en immersion du « bain du langage » qui entoure l'enfant. Dans son ouvrage *L'enfant dans la parole* elle évoque ainsi la transparence propre au parler enfantin qui trahit dans sa structure et ses scories, l'ensemble d'une histoire intime et d'un vivre ensemble : « En suivant pas à pas l'entrée de l'enfant dans la langue, on peut observer directement comment son histoire, son expérience, ses émotions, ses jeux, ses relations aux autres et au monde, l'aident à façonner sa parole¹. »

Le rapport d'Emma Santos à la langue, et à l'écriture est un rapport problématique, qui s'avoue envahissant, excessif : « Je cherche mon corps des gestes. Je ne sais plus cuire des lentilles ou repasser du linge. C'est vrai pendant dix ans je n'ai fait qu'écrire. Je ne voyais pas le soleil, j'écrivais le mot "soleil"². » Le mot semble compter autant, voire plus, que le référent qu'il désigne. Plus : l'écrire annule le voir. Le langage perd sa dimension mimétique et semble substituer au regard sur l'objet le scintillement médusant du logogramme, l'apparition exorbitée du signe. Se faisant tout-sensuel, le langage d'Emma Santos ne s'interpose plus entre le regard et le dehors, il prend la place du monde, par l'excitation du mot.

Jouer à la maîtresse, rejouer ses frayeurs

Observant le jasi des enfants, et discernant le proto-langage qui affleure dans ces soliloques-babils, Aliyah Morgenstern analyse de quelle manière une énonciation du « je » propre à l'enfant advient dans le langage. Dans *Un JE en construction, Genèse de l'auto-désignation chez le jeune enfant*³, elle observe la façon dont s'installe « le processus de mise en place du marqueur de première personne je ». Loin d'être linéaire, cette trajectoire vers le « je » passe en fait par des formes multiples d'auto-désignation, et un recours à d'autres pronoms personnels. Se désignant dans un « tu » réprobateur, un « il » coupable, un « vous » d'auto-félicitation, l'enfant, dans le saisissement qu'il fait de sa présence par les pronoms personnels de l'Autre, copie et s'approprie des situations qu'il cherche à rejouer : être grondé, puni, admiré... L'auteure rapporte ainsi l'exemple d'un petit garçon autiste qui, suite à une remontrance de sa mère, « se tape la tête et dit d'une voix assez aiguë : « tu manges pas avec tes doigts, arrête ! », change de voix et dit ensuite « je vais dans le couloir maman » ». Se rendant attentive à l'« énullage des pronoms » (la substitution du on, tu, vous., au je) qui opère dans les babils enfantins, Aliyah Morgenstern observe que

1 Aliyah Morgenstern, *L'enfant dans la langue*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

2 Emma Santos, *Ecris et tais-toi*, op. cit., p. 12.

3 Aliyah Morgenstern, *Un JE en construction, Genèse de l'auto-désignation chez le jeune enfant*, Ophrys, 2006.

l'enfant imite le langage qui lui est directement adressé, et celui qu'il entend et capte plus ou moins distraitemment. Il s'agit de voir quel proto-langage se dessine dans l'écriture d'Emma Santos et à quel jeu d'inversion/perversion des pronoms elle se livre à son tour, dans le projet qu'elle forme de « se voir jusque dans sa bave ». Si un pronom semble fixe, c'est le « tu », l'amant perdu. Toutefois, le « je » et le « elle » apparaissent, eux, bien plus labiles. Et l'obsession du « tu » finit par devenir le lieu même d'une énonciation impossible, quand de l'avoir trop dit on l'a avalé.

Dans *La Loméchuse* Emma Santos fait, plus qu'ailleurs, intervenir la figure d'elle-même en institutrice et semble, par l'écriture, feindre un « jouer à la maîtresse » enfantin et cruel, dans lequel les maîtresses sont toujours un peu des sorcières, des fausses dames, avec un dragon dedans.

Porter la mort à la place de la vie. Elle est ferme stoïque, droite, elle retient son sang. Il ne faut pas avorter devant des élèves à peine réglées, enfermées maladroitement dans un corps qui se développe malgré soi. Une institutrice devenue soudainement folle accouche devant les élèves, étouffe le nouveau-né et fait un cours d'éducation sexuelle aux fillettes traumatisées. Si elle va vous dire si elle va parler si elle va vous expliquer, tous les mois l'œuf pourrit, le sien est un peu plus gros, un peu plus développé c'est tout. La tête se distingue déjà du corps, les membres aussi et les petites mains repliées de l'enfant. Ou vous tuerez tous les 28 jours.

Se dessine alors la figure d'une écrivain « folle qui joue à être institutrice ». Le matin prend des allures de cérémonial d'apparition/extermination du corps : les vêtements sont des lieux où son corps s'enfonce, elle se multiplie et se peint pour s'habiller-maquiller.

Il y a un lieu Culotte pour enfiler une culotte. Le lieu Collant pour s'enfoncer dans les collants. Le lieu Chaussures pour être plus stable loin de la terre et de la réalité, fuir l'envie de marcher pieds nus. Un lieu Robe pour se dissimuler définitivement. C'est une fille n'importe laquelle, une fille habillée, une fille multipliée. Il ne lui reste plus qu'à fourrer tous ses cheveux dans un élastique, en faisant une toupette emmêlée, sa coiffure de pédagogue. Quand il pleut elle se lave. Autrement elle se regarde dans les rétroviseurs et se peint le visage. Elle marche. Huit heures moins le quart parce que les réverbères s'éteignent d'un coup sec, elle est nette. La journée s'ouvre, elle commence son rêve de jour.

Le « Quand il pleut j'urine » est devenu « Quand il pleut elle se lave ». Quand « les réverbères s'éteignent », « elle est nette ». Le corps n'a pas d'existence propre, de garantie, il est soumis aux aléas que l'extérieur imprime sur lui.

Mettant en scène la terreur de ses doubles journées, entre l'école et la dépression, les enfants et la solitude, le livre permet à l'auteur de lier à nouveau ces deux « elle », de l'institutrice et de « la folle ». Elle se figure ainsi en institutrice-sorcière qui somme un élève de « rajouter des cheveux bleus » au squelette qu'il vient de dessiner, avorte devant ses élèves, « suce l'éponge mélangée à la craie »... Mais l'union se révèle impossible et

l'auteure constate : « Elle ne peut plus. Elle ne sait pas être institutrice¹. »

L'amour-cannibale

La langue d'Emma Santos laisse percevoir un moi qui se cherche et se heurte à l'absence et à l'abandon d'un « tu » qui aime la parole au point d'être avalé par elle et d'en devenir partie prenante, se mettant ainsi hors d'atteinte, au sein même de l'exposition : « Je ne pouvais plus séparer le corps des mots² » avoue ainsi l'auteure. Le « deuil impossible » se double alors d'une autre impossibilité, magistrale, qui est celle de la séparation qu'inaugure l'entrée dans le langage, entre le réel et son signe, entre je et tu. Dans son article *De l'effondrement de l'amour comme figure, au désir de dévoration de l'autre comme cannibalisme-agit dans les récits d'Emma Santos*, Marie-Eve Bradette évoque la relique qui assiège, colonise, parasite le corps d'Emma Santos et en fait la sépulture d'un « tu » fantasmé. La relation d'amour prend la forme de l'anthropophagie.

Dévoré, ingurgité, mordu, se nourrir d'un autre, cannibaliser un corps qui nous est étranger c'est, en quelque sorte, lui offrir une place, lui permettre d'habiter, ne serait-ce qu'un temps, à tout le moins sur un mode imaginaire, notre corps. Ce passage [« Je garde en moi l'urine le plus possible pour me faire gonfler le vagin comme ton sexe dedans. »] formule, de manière tout à fait explicite, le désir de conserver en soi, une relique, ici imaginaire, à tout le moins imaginée, du corps de l'autre, de l'Homme. Ainsi, on parlera d'une forme fantasmatique, désirante, de cannibalisme. Bien que la narratrice conserve en elle une substance corporelle qui est sienne, l'urine, elle le fait comme s'il s'agissait du corps de l'autre, de son sexe, et donc, la rétention de l'urine agit comme une dévoration de l'autre qui a pour fonction une incorporation, telle que nous l'avons vu, et donc la mise en place, à l'intérieur du corps, d'une relique, faite de chair (imaginaire), qui tend à parer à la dissolution de la relation amoureuse, à cette béance qui s'est installée finalement à la place de la figure de l'amour³.

La représentation du corps d'Emma Santos superpose et confond les orifices, les trous-corps et semble inéluctablement mener l'auteure à un amourphage, un amourvore. Dès sa rencontre avec le « tu » aimé, elle tisse un lien entre la relation sexuelle et l'activité de se nourrir : « Il m'avait apprivoisée. J'avais appris à manger à faire l'amour, à vivre. » Dès lors, c'est l'activité même d'écrire qui se déplace au sein du corps, passant de la main à la bouche, de la bouche-profération au ventre d'accouchée : « Un livre va naître. J'ai le ventre gonflé. » Porteuse d'un goitre à la gorge, (à la suite d'un accident de voiture) cette déformation du corps abrite tous les fantasmes de l'auteure : « enceinte à la gorge d'un cancer à la thyroïde, porteuse d'un enfant idiot ». Le corps s'exècre, s'expulse, dans un livre, un enfant, une hémorragie, et le goitre semble manifester la présence de cet autre que

1 Emma Santos, *La Loméchuse*, op. cit., p 16-37.

2 « Être une substance un mot sa femme, être un mot mon obsession être ta femme une substance un mot. »

3 Marie-Eve Bradette, *De l'effondrement de l'amour comme figure, au désir de dévoration de l'autre. L'écriture comme cannibalisme-agit dans les récits d'Emma Santos*, disponible sur: <<http://www.post-scriptum.org/de-l-effondrement-de-l-amour-comme>>, consulté le 15 août 2016.

soi en soi, qui envahit et prend la forme de la terreur, du désir, du sentiment de perte et de séparation, d'incomplétude profonde, d'une plaie non cicatrisée qui se trop-montre.

Autophagie

Dans la lecture qu'elle fait de la démarche impudique de l'auteure, Irène Pages évoque une forme d'écriture de soi qui fonctionne à rebours d'une expression de soi. Au lieu de déplier le moi écrivant, elle le minerait et le viderait de ses forces.

Chez Santos, l'écriture [agit] comme un acte d'autoparasitisme. Santos se crée le fantasme de la lombrichuse absorbée dans sa dévoration de larves : écrire, et écrire de soi, c'est se nourrir de cette activité même, c'est ne plus pouvoir sans passer, c'est faire du symphilisme, et c'est se détruire en fin de compte¹.

C'est alors l'écriture elle-même qui incarne désormais l'énonciation, et qui parle en l'absence du sujet dont elle s'élevait et qu'elle a rongé, érodé et désintégré : « J'ai tué Emma S. » L'auteure se trouve comme jetée hors de sa propre écriture, congédiée de la chambre chérie du livre. Si l'écriture a été le lieu et l'enjeu d'une décision², d'une émancipation par rapport aux médecins, elle vient finalement décimer le « je » dans lequel elle était enracinée. C'est d'avoir été vitale, d'avoir, sans doute, « sauvé la vie » (« J'écris après sept ans d'hôpital, de neuroleptiques et d'électrochocs. J'écris. J'écris encore³ ») que l'écriture en vient paradoxalement à formuler son ultime limite : je peux te sauver la vie, mais je ne peux pas vivre en lieu et place de toi...

Comment sont venus les mots ? Comment ? Quand ? Cette obsession ?... Je ne pourrais plus séparer le corps des mots. Dans la douleur. Pourquoi il a fallu avoir si mal. Mal à la littérature. Quand j'ai écrit la première fois... Qu'est-ce-qu'il m'a pris d'écrire ? Qu'est-ce-qu'il m'a pris de m'exprimer ? On peut vivre une vie en silence ? On peut vivre sans écrire ? Cette folie, cette maladie puis cette malédiction. On peut vivre sans ce témoin gênant l'écriture⁴ ?

« On peut vivre sans ce témoin gênant l'écriture ? » s'interroge l'auteure, faisant de l'écriture non plus simplement un témoignage, mais déjà une compagnie. « Si tu t'arrêtes d'écrire tu sais que tu es seule. » écrit l'auteure. Il faut entendre, me semble-t-il, sous le propos un rien banal, la forme qu'il prend pour s'énoncer, et qui touche en fait à l'effroi : si tu t'arrêtes d'écrire tu sais que tu es seule. C'est, finalement, de trop bien fonctionner, que

1 Irène Pages, *Emma Santos, Le Biologique, la folie et l'écriture*, dans *Canadian woman studies/ Les cahiers de la femme*, volume 5, no 1, 1983, pp. 54-57.

2 « J'ai décidé. La folie choisie écrite sur mes feuilles, cette folie faite avec mes mots et mes désirs. Je me suis jetée dans le délire comme une immense étendue d'eau devant moi, poussée et attirée par mon double. Les autres, sur la rive, ils essayaient de me rattraper, de m'interrompre. Ils m'interdisaient de passer les frontières de la décence. » Emma Santos, *Le Théâtre d'Emma Santos, op. cit.*, p. 18.

3 Emma Santos, *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée, op. cit.* (p. 70)

4 *Ibid.*, p. 9.

cette courte assertion « archi-performative » touche à l'ineffable et à l'étrangeté. Le « tu » formule une adresse, de l'auteure à son écriture, et parvient effectivement à créer une situation dialogique, laissant alors augurer de la solitude, présager d'une sorte d'à quel point de la solitude, qui aura jour, après – sans le « tu », et en l'absence du « elle » de l'écriture.

Le cannibalisme à l'œuvre dans les textes Emma Santos dessine un « je » d'écrivain qui, d'avoir trop confié à l'écriture, en est désormais la convive, susceptible chaque nuit d'être dévorée. Artaud évoquait, lui, le « subjectile » à forcener. C'est d'avoir été obsédante, d'avoir capté et stupéfait toutes les forces vives de l'esprit que l'écriture semble vigoureusement bannir l'auteure même, devenue un support encombrant à mettre hors jeu. Risque peut-être de cette Vie? Ou Écriture¹ ? engagée par l'artiste impudique, qui oubliait peut-être là un dire ambigu de la langue : quand c'est en confiant sa vie à autrui qu'on se met en position d'en être remercié.

Mon expérience n'est pas unique. La maladie, la séparation avec un homme, l'envie d'un enfant, ça aurait pu arriver à n'importe quelle femme. Dans les hôpitaux, j'ai rencontré beaucoup de filles comme moi. La seule différence, c'est qu'elles n'écrivaient pas².

De l'écrivain impudique à l'actrice

Comment peut se dérouler alors le passage des mots à la scène, pour l'auteure avallée/colonisée par ses propres mots qui ont eux-mêmes absorbé le monde ? L'auteure, dans ses textes, explique qu'elle n'a pas pu se résoudre à voir ses propres mots incarnés dans d'autres :

Ces petites voix qui viennent du bout de la langue, du beau de la bouche et qui disaient non au corps. J'assistais avec horreur aux répétitions. De la plus grande actrice à la plus petite élève du conservatoire, j'ai tout jeté³.

L'auteure rapproche ainsi l'expérience « intolérable » d'entendre sa langue, son intimité, dans un souffle autre que le sien, d'un viol.

J'ai eu envie de dire mes textes quand j'ai entendu les autres les dire. Pour moi, c'était intolérable, je ne sais pas si les comédiens les disaient bien ou mal, mais je ne supportais pas d'entendre mes textes dits par quelqu'un d'autre, c'était très douloureux pour moi, même sur le plan physique, c'était comme un viol. Ce sont mes textes, je ne supportais pas qu'on me prenne la seule chose que j'ai sur cette terre, l'écriture⁴.

Comment en effet déléguer son « je », comment endurer une autre colonisation, celle de l'interprétation de ses mots par un corps et une voix étrangers ? Dans la radicalité

1 Charlotte Salomon, *Vie ? Ou Théâtre ?*

2 *Emma Santos et Claude Régy au Carré Thorigny*, archive journalistique disponible sur : <http://archives.theatreosses.ch/fileadmin/Spectacles/19781979/Le_Theatre_d_Emma_Santos/Presse/Emma_Santos-Claude_Regy.pdf>, consulté le 15 août 2016.

3 Emma Santos, *Ecris et tais-toi*, op. cit., p. 111.

4 *Emma Santos et Claude Régy au Carré Thorigny*, op. cit.

de son ressenti, Emma Santos permet en fait de discerner ce que contient d'intolérable, pour l'artiste impudique, la délégation de soi, quand la parole se sépare du corps-propre. Les artistes étudiés dans cette thèse semblent tous entretenir un rapport intime avec leur langue et leur corps. Acteur-auteur de leur parole, se refusant à l'arrachement que constituerait une énonciation autre que la leur. C'est sans doute ici que se noue la limite entre l'autobiographie écrite, et l'impossible de l'autobiographie théâtrale.

Claude Régy qui a mis en scène le spectacle *Le Théâtre d'Emma Santos* en 1976 la compare à une autre auteure dramatique du dire des limites, la dramaturge anglaise Sarah Kane.

J'ai eu personnellement une expérience très particulière, avec un écrivain, Emma Santos, qui était une malade mentale. J'avais engagé des acteurs pour dire son texte, mais elle n'a pas supporté les premières lectures – elle n'a pas supporté d'entendre son écriture mise à l'extérieur d'elle-même. Du coup elle m'a demandé de faire le spectacle elle-même – ce qu'elle a fait, remarquablement. C'est un exemple frappant de ce qu'il est possible de faire, quand on ne condamne pas la maladie comme non-mélangeable avec le monde dit « normal ». Il y a une phrase dans *4:48 Psychose* qui parle de « l'insanité chronique des sains d'esprits ». Quand j'ai monté *4:48 Psychose*, j'ai d'ailleurs été frappé de la proximité entre l'écriture de Emma Santos et certains passages de Sarah Kane – qui, elle aussi, a fait le va-et-vient entre l'hôpital et une activité normale¹.

La pièce de Sarah Kane *4.48 psychose* se présente en effet comme une forme extrême d'autobiographie comme le rappelle Florence Fix à l'occasion d'un colloque autour des « autofictions scéniques » et de « l'autofiguration » : « Le suicide de l'auteure, annoncé à la fin de cette pièce et effectué dans la vie [exhibe] une certaine forme de séduction mimétique mortifère de la vie pour le théâtre². »

Dans *Écris et tais-toi*, Emma Santos relate cette expérience avec Claude Régy et propose un renversement de la pudeur et du voyeurisme :

J'étais là avec mon corps chancelante maladroitement dans le trou, montant les escaliers, circulant dans les galeries, criant ou pleurant. Tout venait du plus profond de moi. Ils se sont demandé si j'étais « vraiment folle » puisque pendant trois mois j'ai joué le spectacle. La Presse vicieuse. J'attendais dans mon trou les spectateurs et je me mettais à vivre, à déambuler au milieu d'eux. Eux prostrés sur des petits tabourets, n'osant pas me regarder, la plus célèbre des comédiennes étant là aussi, muette. C'était moi la voyeuse, la voyeuse de leur folie, les rôles étaient inversés. Le metteur en scène rêvait à une mise en scène « nouvelle ». Par exemple une ambulance qui me déposerait devant le théâtre avec quatre gardiens. On rit. J'étais seule à nu et je venais par le métro³.

Dans le rêve d'une « mise en scène nouvelle », on entend l'ambition de pousser au paroxysme, jusqu'à la malice, le contrat autobiographique secrété dans l'autofiguration. C'est alors le modèle de la performance, entendue comme brouillement des limites

1 Claude Régy, propos recueillis par Gilles Amalvi, disponible sur : <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Brume-de-Dieu/ensavoirplus/>>, consulté le 15 août 2016.

2 *Autofictions scéniques ou l'auto-figuration au théâtre : L'Auteur de soi à soi?*, disponible sur : <http://www.fabula.org/actualites/autofictions-sceniques-ou-l-auto-figuration-au-theatre-l-auteur-de-soi-a-soi_28354.php>, consulté le 15 août 2016.

3 Emma Santos, *Écris et tais-toi*, op. cit., p. 118.

réel/scène, vie/art, qui sert de guide à l'écriture du spectacle. En effet, *Le Théâtre d'Emma Santos* engage, dès le titre, un pacte autobiographique puissant que le texte se charge de poursuivre, n'ayant de cesse de créer des rapprochements et des effets de superpositions entre la situation intradiégétique et la situation spectaculaire. Elle se figure elle-même en « actrice et spectatrice de [son] théâtre du monde, [qui] lance les pétards, invite et applaudit[t] »¹ et va jusqu'à confondre la chambre d'hôpital avec la scène de théâtre fusionnant dans le texte deux situations d'énonciation :

L'infirmière a refermé la porte de la chambre. Je restais assise sur le bord du lit. Les objets autour étaient tous découpés, implacables, froids, ennemis. Un décor de théâtre. On allait jouer... Sans épaisseur, à deux dimensions, sans profondeur. J'attendais le spectacle. Ils voulaient inventer pour moi une fausse vie beaucoup plus vraie. [...] Au-dessus du lit, trois boutons, deux pour la lumière, l'autre pour appeler l'infirmière. J'ai sonné une première fois, l'infirmière a passé son nez par le judas.
-Mais à quoi ça sert, à quoi ça sert tout ça, à quoi ça sert un lit ? Ils commencent quand la pièce ?
-Vous êtes assise sur le lit. Essayez de dormir².



Dans l'emboîtement qu'elle crée entre la chambre et le plateau, on devine l'auteure en maîtrise et en jeu avec les conventions théâtrales d'illusion et de quatrième mur. L'enchâssement devient sans doute plus vertigineux dès lors qu'il se noue à l'écriture même, dans ce lien intime qui lie la langue à l'auteure et que disparaît le cadre du théâtre, quand c'est son intimité même qu'on chasse et dérobe, pensant la capter.

Emma Santos révèle peut-être, dans son versant le plus extrême, le risque que court tout « je » impudique, quand c'est à force de se montrer, de s'explorer, de tout tirer de soi, de s'autocréer qu'on en vient à se vider de soi, à perdre substance. Quand l'expulsion de soi est à entendre au sens propre : s'expulser – et réaliser que dans la mue éternelle qu'on a entreprise, ne reste, à la toute fin, que l'exuvie. C'est d'avoir trop écrit que le « je » en vient finalement à se taire. Dans *Écris et tais-toi*, Emma Santos tisse un lien fort entre l'engloutissement de l'amour et celui de l'écriture, « tu m'as dévoré avec tes mots³ » lui dit ainsi son amant. L'écriture rejoint la nourriture, comme si écrire revenait simultanément à se remplir et à se vider.

1 Emma Santos, *Le Théâtre d'Emma Santos*, op. cit., p. 23.

2 *Ibid*, p. 43.

3 Emma Santos, *Écris et tais-toi*, op. cit., p. 30.

Rébecca Chaillon, entre passion et dévoration

Je mange, tu manges, nous (nous) mangeons

De nombreuses personnes n'osent pas se rendre au restaurant seules. Quelle honte se dissimule là ? Est-ce d'offrir le spectacle d'une solitude circonstancielle qui, encadrée dans les traits de cet acte profondément ordinaire, quotidien, du repas, deviendrait tout à coup éternelle, déterminante, définitive ? Est-ce l'effet du décor, qui, dans l'architecture même paraît édifier un hommage à la culture du repas pris en commun, entre « co-pains », tables et chaises en face à face promettant un moment sensuel à partager ? Ne serait-ce pas parce que le fait de manger seul efface justement cet ornement, et dévoile ce qu'il cache : l'activité de manger. Si le restaurant est un lieu de sociabilité, y manger seul semble en être un usage détourné, tabou, non prévu.

Rébecca Chaillon est une jeune artiste qui organise ses spectacles, souvent des solos ou des duos, autour de l'acte de manger, dont elle déploie dans l'espace les significations à la fois sociales, intimes et symboliques, en un spectre large, au juste milieu de la crise pathologique et de l'acte de jouissance. Dans *L'Estomac dans la peau* elle décline, seule, une galerie de huit femmes à l'onomastique savoureuse qui croise significations sociales et implicites de certains aliments et représentations des femmes :

Une femme est liée à un aliment, à une façon de s'alimenter. Elle en porte le nom, l'état et les mouvements internes et externes. En présenter huit, des Femmes : - La Femme Siwo/Boudin - La femme Viandasse - La femme Saumon - La femme Salade - La femme Vodka - La femme Onde - Madame Poulet. - Une M'œuf

Dans *Monstres d'amour*, elle dévore, à même la peau de sa partenaire, de longs filets de boudins qu'elle engloutit à vue, avant de mordre avec ardeur et sensualité son corps, en une étreinte dévorante où l'une semble disparaître sous l'autre, dans l'autre. Elle passe ainsi du manger-trop à manger l'autre. Dévorer l'autre, se remplir soi, pour échapper au vide, et engloutir de la présence : « Les monstres de l'amour sont ceux qui désirent le sang de leur victime pour vivre, ceux qui aiment à la vie, à la mort et ingèrent leurs compagnons, ceux prêts à tout détruire, à tuer par manque d'amour...¹ »

Dans son article *Du « faire un » de l'amour*, Catherine Desprats-Péquignot rappelle combien le désir de fusionner avec l'autre est en fait essentiellement lié, plus qu'à une

1 Rébecca Chaillon, « Monstres d'amour (Je vais te donner une bonne raison de crier) », disponible sur : <http://dansleventre.com/wordpress/monstres-damour/>, consulté le 15 août 2016.

étreinte (dont « éternité » est la surprenante anagramme) du corps à corps, au rêve de faire-un avec les mots, d'outrepasser et d'annuler la séparation induite par le langage :

Ce désir de fusion, d'unicité, que réalise ce fantasme de l'énonciation simultanée du « je t'aime », on peut penser qu'il n'est pas étranger à ce qui provoque cet effet de confusion et de réjouissance qui peut traverser une conversation banale lorsque des amis ou des amoureux se retrouvent à dire ensemble, d'une même voix comme on dit, la même chose. Ce qui de façon commune entraîne l'arrêt de la conversation pour commenter l'événement de cet unisson, l'avènement de cette parole unique qui témoigne, dit-on, de l'accord parfait. [...] Comment donc comprendre le désir de « faire un » de l'amour, comment l'expliquer ? On peut dégager plusieurs orientations de questionnement, se recoupant voire se recouvrant partiellement, qui concernent en particulier le problème du fantasme primordial, de la visée radicale et de la cause du désir inconscient, de l'idéalisation, de l'identification, du narcissisme. Par rapport à la question du fantasme primordial et du désir inconscient on peut penser que la tendance à « faire un » de l'amour viendrait, ainsi que le formule une amie psychanalyste, « en superposition du « faire un » du fantasme primordial, soit « faire un » avec le corps de l'Autre ». Ce qui s'explique si on conçoit, à la suite de Lacan, que, du fait de l'opération du langage, par la rencontre avec l'Autre qui introduit au signifiant, le sujet se trouve séparé d'une part de lui-même, une part qui restera toujours Autre. Ce qui cause le désir (le manque) est cette part de lui-même dont le sujet se trouve séparé du fait de la division subjective constitutive de son humanité désirante.

Dans le cas de Rébecca Chaillon, le désir de faire-un est porté à vue, ce qui conduit à repenser le terme même de « partenaire scénique ». Un faire-un qui devient peut-être un faire-nous, dans la mesure où le spectateur se trouve à son tour engagé à faire-un avec le spectacle, ne serait-ce que parce qu'il est physiquement appelé à réagir : dégoût, écœurement, ou, au contraire, envie de participer lui aussi à ce banquet des corps, envie d'entrer dans la fusion, de mêler sa peau aux langues et aux lapements. La sensualité vive des spectacles-performances de Rébecca Chaillon oscille en effet entre répugnance et sublime, et conduit le spectateur à éprouver des affects qui sont de l'ordre de l'immédiat, de l'impensé, ainsi que le rappelle Carole Talon-Hugon dans son article *Les pouvoirs de l'art à l'épreuve du dégoût* :

Pris au sens physique [...], le dégoût est une émotion et non un sentiment, c'est-à-dire un affect intense, bref et soudain. Le dégoût ne se laisse pas facilement surmonter. Cette émotion est en quelque sorte en excès sur la conscience. Elle est disproportionnée à la volonté. La dépossession momentanée de soi qu'elle signifie rend quasi impossible son contrôle. Sur cette émotion non intellectualisée, le raisonnement n'a pas de prise. [...] La brutalité de cet affect (il survient à l'occasion d'une perception sensorielle – olfactive, visuelle, tactile... –, sans la médiation de jugements et d'évaluations), son caractère intrusif (il affecte non seulement l'âme mais le corps) et son archaïsme en font une émotion envahissante, incontrôlable, largement indomptable¹.

Comme en écho à ce dégoût, cette prime-émotion, le spectateur peut également éprouver l'envie, à son tour, de se débarrasser de ses vêtements, et de se joindre à la nasse des chairs, d'en faire partie ou d'en « être partie », de prêter sa peau, comme si l'impudeur spectaculaire le conduisait en retour à avoir l'intuition d'un possible pour lui, non envisagé

1 Carole Talon-Hugon, « Les pouvoirs de l'art à l'épreuve du dégoût », *Ethnologie française* 1/2011 (Vol. 41) , p. 99-106, disponible sur : www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2011-1-page-99.htm., consulté le 15 août 2016.

jusque là.

Nourritures intimes, nourritures politiques

Si, chez un autre metteur en scène du mets et des restes, Rodrigo Garcia (avec qui Rébecca Chaillon a travaillé) le banquet scénique vaut essentiellement comme geste de dénonciation d'une société consumériste, aux individus jetables et interchangeable, qui gaspille et dilapide son temps et son énergie dans un pacte faustien qui la mène au bout de ses désirs et épuise son humanité, Rébecca Chaillon préserve l'engagement et l'acte subversif tout en lui adjoignant des contours un rien plus intimes. Son corps, qui serait sans doute qualifié d'obèse si on en donnait une lecture médicale, atteste que la crise qui se joue sur scène se produit peut-être aussi en hors-scène, dans un temps et un espace où nous ne sommes plus là pour en être spectateurs.

Rodrigo Garcia : Je veux dire que nous sommes ce que nous ingérons. Et ce que nous avalons (par la bouche, par les yeux et les oreilles), curieusement, j'insiste, nous rend toujours plus transparent, translucides, et nous affaiblit. Une première partie du monde lutte pour contrôler sa surcharge pondérale. Bizarrement, plus les kilos de graisse sont nombreux, moins l'être à d'épaisseur¹.

Rébecca Chaillon : Avoir l'Estomac dans la peau, c'est d'abord cette idée que quelque chose d'intime, de l'ordre de l'intime, de l'invisible, est porté au public en ressurgissant sur l'organe le plus visible de notre corps : la peau².

Si Rodrigo Garcia et Rébecca Chaillon évoquent tous deux une transparence du corps et une mise au jour du viscéral, le premier dénonce un geste devenu machinal et collectif (ingurgiter, gaver, s'abrutir de télé-poubelles et de plats préparés, se repaître d'une vie sans saveur ni piquant, sans relief, congelée...) tandis que la seconde fait d'emblée fusionner, avec cette expression-valise « l'estomac dans la peau », le geste de manger avec une émotion intime, l'amour. L'orifice-bouche fusionne pénétration, ingestion, baiser, dans une synesthésie jouée à même le corps, au sein du corps. Rébecca Chaillon assume dans ses spectacles une dimension, voire une colonne vertébrale spectaculaire, autobiographique, « à peine fictionnée » :

Mon envie était de concevoir un acte scénique de bout en bout, de l'écriture à l'interprétation, en passant par la création plastique, vidéo, lumières... J'avais ce besoin urgent de me réapproprier mes histoires, parce que les textes des autres ne me nourrissaient plus. Partir de moi, de là où j'en suis, de ce que j'ai envie de dire. Car, les histoires que je connais le mieux, ce sont les miennes. Je suis partie donc d'une écriture sans correction, sans retouche, brute, répétitive, angoissée, et obsessionnelle, cynique et imagée, brève et à peine fictionnée... Pour livrer des histoires de femmes, qui parlent de leur dedans et de leur dehors, de leurs faims, de leur corps, de leur peau et de leurs désirs.

1 Rodrigo Garcia Colloque "mises en scène du monde", Rennes, 2004.

2 Rébecca Chaillon, dossier du spectacle *Avoir l'estomac dans la peau* disponible sur : <<http://dansleventre.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/02/DossierEstomac.pdf>>, consulté le 15 août 2016.

On retrouve des adjectifs propres à qualifier l'art impudique : « urgent, brut, répétitif, angoissé, bref, obsessionnel, dedans-dehors... » Un art « total », à l'échelle d'une personne. L'art impudique revient aussi alors à s'émanciper des histoires « des autres », du bouillon culturel qui efface l'intime, la peau et sa couleur, la peau et ses blessures, pour n'en dire que ses carnations les plus communes, émoussant ourlets, pores et impuretés. Une esthétique de l'impureté, du « premier jet » se dessine alors, à contre-courant des spectacles léchés, comme pour assurer de l'urgence à dire.



Amour à mort, à deux

Les spectacles de Rébecca Chaillon, souvent de courtes formes présentées dans de petits lieux qui produisent une impression de quasi vis à vis entre plateau et public (théâtre de la loge, Menuiserie...), tiennent de la performance corporelle : l'actrice met son corps en jeu, et plus que son corps, ses organes mêmes dans un processus d'ingestion et de digestion. Si l'on peut parler d'impudeur à son endroit, c'est sans doute parce qu'un lien immédiat, de l'ordre de l'autobiographie, se crée entre l'action scénique de manger et le corps de la comédienne, hors-norme, énorme.

J'ai faim Je n'ai pas vraiment mangé ce midi, une salade. J'ai l'impression de bouffer mon jardin, avec ce régime à la con. Mon ventre me parle, il me raconte que je suis une pauvre demeurée, Que je ne lui fais pas confiance, que je ne l'écoute plus ces derniers temps, D'ailleurs l'ai-je vraiment écouté un jour, il me dit. Il me fait un foin, me dit de regarder les autres ventres, qu'il n'y a que moi qui ne sache pas vivre à deux, que suis vraiment une égoïste, que je n'en fait qu'à ma tête, un jour attentionnée, je lui fais des petits plats, et le lendemain, je l'envoie bouler, je le regarde plus. « Je suis pas un putain de Yoyo » il dit. Regarde-moi, qu'est-ce qu'on va devenir si tu continues à jouer avec moi¹.

Vivre à deux, manger pour deux, grossir, maigrir, avaler, vomir, envahir et être en-

1 Rébecca Chaillon *L'Estomac dans la peau*

vahi, se séparer, fusionner, enterrer, exhiber, retenir, expulser... Rébecca Chaillon expérimente, scéniquement, les limites et les extrêmes de nos verbes les plus quotidiens ou impensés : manger, aimer... Le corps scénique, où siège la performance, dépasse alors non seulement les pudeurs mais aussi les tabous sur lesquels repose toute civilisation (on ne mange pas son prochain, on aime son prochain, on finit son assiette, on accepte d'être quittée...). Le corps joue des bords intimes et fantasmatiques, mythologiques. L'amour est questionné depuis le geste : qu'est-ce-qui, sur scène, relève d'un geste accompli à deux, d'un geste fait sur l'autre ? C'est non seulement l'amour, mais aussi toute la figuration amoureuse que le spectacle vient interroger : quand les fantasmes d'amour-fusion, d'amour-incorporation agissent à même les corps. Le manque de l'autre, le besoin de sa présence trouvent sur scène leurs équivalences monstrueuses : c'est la notion même de partenaire scénique qui s'en trouve redéfinie : partenaire de jeu, partenaire de jeu sexuel, victime, victime consentante.



Le duo formé, dans le spectacle *Monstres d'amour* entre Rébecca Chaillon et Elisa Monteil croise deux corps et deux beautés : l'un, blanc, tatoué, mince, cheveux longs, l'autre, noir, énorme, cheveux courts. La complicité dévorante des deux performeuses permet d'excéder les limites ordinaires du jeu, entendu comme coopération. Comme on dit « trouver son clown », il s'agit là de débusquer « son monstre », l'amoureux(se) en soi, qui, une fois outrepassées les convenances sociales, ne sait aimer qu'en dévorant, dans un « à la vie à la mort ». Que signifie le « pour toujours » de nos promesses? Une déclaration performative appelle dans le corps le passage à l'acte, la preuve : de l'identification à l'incorporation, du besoin de sentir l'autre au désir de l'avaler, de la pénétration à l'introjection. Le motif de l'incomplétude trouve sur scène son incarnation cruelle (au sens de cru), le corps ne supporte plus d'être seul, séparé. L'amour est insatiable, pour que les corps demeurent « copains » manger ensemble devient manger l'autre. Elisa Monteil raconte combien c'est finalement le lien de confiance qui permet de traverser les lignes de la pudeur en

scène :

Lors de la première résidence de recherche pour *Monstres d'amour*, j'allais ma fille qui avait un mois et demi pendant qu'on travaillait sur le cannibalisme... On tenait notre première représentation cannibale ! De là est née la scène dans laquelle Rébecca me tète un sein... Il y a un espace de confiance immense entre nous, mentalement et physiquement, un espace de recherche et de travail génial, dans lequel chacune, je crois, donne à l'autre une place privilégiée. Lorsque je l'ai rencontrée, dans une impro où il fallait être en contact physique rapproché, une sorte de danse, je me suis dit : « OK, avec le corps de cette fille, je peux m'abandonner ». Cette sensation ne m'a jamais quittée¹.



Un théâtre de la crise

Du geste auto-destructeur de la crise alimentaire au sacrifice ritualisé, la scène vérifie le motif du passage à l'acte : le corps de l'actrice exaspère toutes les limites, la comédienne semble même « se faire du mal », devant nous. Si les scarifications ont déjà une histoire scénique, depuis Gina Pane jusqu'à Angélica Liddell, l'absorption invraisemblable de nourriture (cœurs d'agneau crus, boudin...) produit sans doute encore un autre genre d'émotion performative. La prise de risque concerne bien le corps – rupture gastrique, nausées, évanouissement – , mais en s'incarnant dans un geste quotidien, elle génère pour le spectateur une émotion qui touche sans doute plus à l'intime qu'à la seule mise en jeu du corps.

Les performances alimentaires de l'actrice, en s'appuyant sur l'activité simultanément intime et banale, commune, de manger, mettent en fait le spectateur en résonance avec un acte qui croise l'organique et le social. Dans l'article *Comment ça mâche*, Virginie

¹ Wendy Delorme, « Deux comédiennes à la relation fusionnelle : Rébecca Chaillon et Élisabeth Monteil », disponible sur : <<http://www.heteroclite.org/2016/03/precipites-7-Rébecca-chaillon-elisa-monteil-29920>>, consulté le 15 août 2016.

Ballet évoque la misophonie, littéralement haine du son. Les personnes misophones ne supportent pas d'entendre les « bruits » du corps des autres (mâchonner, suçoter, siroter, grincer des dents, renifler...) : « le bruit des autres suscite chez eux une rage profonde et irrépressible, parfois du dégoût¹ ». La personne atteinte du misophonie « capte » tous ces sons intimes et semble faire l'opération psychique et sensorielle de sur-entendre, de transformer ce qui devrait être du bruit blanc, insignifiant, en bruit importun, impudique, dérangeant. Dans leur haine, pathologique, des sons de l'autre, ils démontrent, par l'excès, à quel point manger est un acte à la croisée du social et de l'intime.



La comédienne assume un geste scénique fort, qui renvoie peut-être à un point aveugle de la scène et de la société. En effet, si l'alimentation est plus que jamais présente dans les médias, sous forme de publicités, de recommandations santé, ses dérives pathologiques ou addictives demeurent, elles, à l'état de tabou. Les médias abordent certes l'anorexie dont les enjeux peuvent sembler de prime abord concorder avec les préoccupations contemporaines de corps sain, dynamique, jeune, mince, performant mais ignorent largement la boulimie. Et dans le discours médiatique porté sur la boulimie, on entend peut-être plus volontiers parler des méthodes purgatives comme le vomissement provoqué, la prise de laxatifs ou le recours excessif au jeûn et au sport pour compenser, que de la crise elle-même, dans ses aspects les plus triviaux : acheter à manger, attendre d'être seul, préparer

1 Virginie Ballet, « Misophonie, comment ça mâche », *Libération*, 25/07/2016, disponible sur: <http://next.liberation.fr/vous/2016/07/25/misophonie-comment-ca-mache_1468429?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook#link_time=1469548687>, consulté le 15 août 2016.

les aliments et les boissons, organiser la crise... Rébecca Chaillon se « gave », devant nous, de poissons crus, de boudin, de feuilles de salade qu'elle attrape à même le paquet avant de les fourrer dans sa bouche. Lorsqu'elle entame le filet de boudin, notre première réaction tient du spectacle circassien ou illusionniste : « elle mange pour de vrai ? » avant de réaliser que non seulement l'actrice mange pour de vrai, mais qu'en plus elle ingère non pas un, mais deux, trois, quatre filets de boudin, interrompant parfois sa goinfrerie solitaire et sensuelle pour nous regarder, sans défi, sans honte ni fierté, dans un entre-deux étrange situé à mi chemin entre présence et absence.

La boulimie (terme employé par l'artiste elle-même pour décrire, métaphoriquement, le spectacle *L'Estomac dans la peau* : « Sur le plateau, c'est une crise de boulimie où couleurs, images et voix se percutent pour un plat résistant ».) est liée à la disparition : il s'agit, dans une « crise », de tout engloutir, de ne pas laisser de reste, de tout faire disparaître, le sujet étant lui même avalé dans le mouvement de compulsion. Dans *La Honte comme sauvegarde de la subjectivité dans la clinique des troubles alimentaires*, Brigitte Karcher prend pour objet d'étude le sentiment de honte qui émerge dans le transfert au sein du cadre thérapeutique entre un thérapeute et un sujet concerné par les troubles du comportement alimentaire. Elle défend l'idée que la honte n'est pas l'incidence sociale de la maladie (on se cache parce qu'on est trop gros/trop maigre et qu'on craint le regard des autres) mais que la maladie est en fait elle-même le symptôme, l'expression inaugurale, d'une honte traumatique, qui se met en scène, se cache et se montre, dans la pathologie.

La honte est le plus souvent présente lors des entretiens et avant tout induite par le regard de l'autre. Ainsi, la honte semble jouer un rôle majeur dans les troubles alimentaires. Dans ce travail, l'hypothèse consistera même à la considérer comme à l'origine de ces troubles de type addictif. Partant de cette idée, la transformation du corps générée par les troubles alimentaires servirait de support à une honte inconsciente. [...] De ce fait, les troubles alimentaires, conduisant à la transformation d'un corps devenant hors normes, pourraient se concevoir comme le dévoilement d'une honte sous-jacente chez le sujet. Ainsi, d'invisible, cette dernière apparaîtrait alors au regard par le phénomène de la transformation du corps, pour mieux se masquer derrière la honte secondaire d'être obèse ou anorexique¹.

Brigitte Karcher rapporte le cas d'une patiente obèse qui, lorsqu'on lui demande lors d'un premier entretien ce qui l'amène, répond avec agressivité : « Ben, ça se voit, non ? ». Le corps façonné et endommagé dans les TCA est en effet un corps spectaculaire, qui se donne à voir, monstrueusement maigre ou gros, symptôme béant. Toute l'hypothèse de l'auteure consiste précisément à réinvestir positivement le sentiment de honte : la honte est en fait un appel au regard de l'autre, même si ce regard s'avère humiliant.

¹ Brigitte Karcher, *La Honte comme sauvegarde de la subjectivité dans la clinique des troubles alimentaires*. Psychologie. Université Nice Sophia Antipolis, 2014. La thèse est disponible sur : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01063279/document>>, consulté le 15 août 2016.

[Le patient] force le regard sur lui parce que ce regard, même s'il est ressenti avec honte, lui permet de rester sujet. Autrement dit, ce regard, dont il est le point de mire, lui assure une sauvegarde subjective. Donc, lorsque le sujet est seul, il crée ce regard honteux sur lui-même dans la crise boulimique en se voyant être vu. La dimension sociale qu'implique la honte serait donc un appel au regard de l'autre social visant à rester sujet durant le moment d'évanouissement de celui-ci.

On voit combien le sentiment de honte est lié au regard, à la dimension scopique et sociale, quand c'est d'être regardé, vu, même mal, qu'un corps parvient à tirer son existence, à « sauvegarder sa subjectivité ». Sans doute-y-a-t-il là quelque chose de profondément lié à l'art impudique, quand, dans le geste qu'il fait de s'exposer, dans le risque qu'il prend de se montrer, le « je » impudique supplie l'autre de ne pas détourner les yeux. La honte agit alors comme une « protestation narcissique », un retour du sujet au cœur d'une situation qui semble le nier, le ravalier au rang d'objet, voire de déchet. L'impudeur, lorsqu'elle semble un dépassement, un abandon ou un retournement du sentiment de honte, ne cherche-t-elle pas à son tour précisément à proclamer et accomplir cette « protestation » narcissique ? L'impudeur, lorsqu'elle siège dans l'art, n'est-elle pas en train d'élaborer une alternative, scénique, à la honte ? Brigitte Karcher parle évoque ainsi un des « destins de la honte » qui serait le « retournement-exhibition », un renversement, au moins provisoire, de la honte :

Tout créateur traverse un passage plus ou moins périlleux, où il est comme suspendu à un fil « entre l'abjection et le sublime ». L'auteur littéraire qui est le plus à même d'illustrer ce cas est sans hésiter L-F. Céline avec son *Voyage au bout de la nuit*. Le lecteur est sans cesse dans un sentiment qui passe de l'écoeurement à l'éblouissement face au talent d'écriture de Céline. Or, c'est précisément pour cela que cet auteur crée un malaise. La création vient se nicher entre honte et grandeur narcissique. Par le second, le sujet est sauvé, pour un temps du moins, de l'abjection. L'exposition, le concert, le ballet, l'écriture littéraire sont autant de dispositifs qui inversent le sens de la honte, sans jamais l'épuiser totalement. Ce destin se rapproche donc du retournement-exhibition.

N'est-ce pas précisément ce destin de la honte que sillonnent des artistes tels qu'Angélica Liddell, qui dit vouloir dépasser en scène la barrière de la pudeur, et choisir volontairement la voie de l'humiliation, ou Rébecca Chaillon qui engloutit de visu des poissons crus ?



Écrire à même la peau

L'impudeur trouve peut-être sa signature ici : l'être impudique est un être qui semble « retroussé », qui paraît porter sa honte sur lui, à même la peau, et qui ne peut la dissimuler qu'au prix de s'oblitérer lui-même. Je pense au personnage muet de *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès, Abad, qui parle toujours entre parenthèses, comme une parole qui serait, dans sa typographie même, issue de la marge, de la frontière. L'impudique, comme Abad l'albinos, a sa peau retroussée sur l'envers, hypersensible à la lumière, quand même avide de celle-ci :

J'essaie de le dire ; des enfants naissent sans couleur nés pour l'ombre et les cachettes avec les cheveux blancs et la peau blanche et les yeux sans couleur, condamnés à courir de l'ombre d'un arbre à l'ombre d'un autre arbre et à midi lorsque le soleil n'épargne aucune partie de la terre à s'enfouir dans le sable ; à eux leur destinée bat le tambour comme la lèpre fait sonner les clochettes et le monde s'en accommode ; à d'autres, une bête, logée en leur cœur, reste secrète et ne parle que lorsque règne le silence autour d'eux ; c'est la bête paresseuse qui s'étire lorsque tout le monde dort, et se met à mordre l'oreille de l'homme pour qu'il se souvienne d'elle ; mais plus je le dis plus je le cache, c'est pourquoi je n'essaierai plus, ne me demande plus qui je suis. (dit Abad.)¹

Comme Abad, qui, tout en disant, cache, l'impudique exige peut-être de nous que nous regardions avec nos yeux faits pour l'ombre et la nuit, sans laisser à la vision le temps de l'accommodation. L'impudique nous supplie en fait de discerner, derrière l'arbre qu'il plante pour les cacher en même temps que pour mieux les désigner, les lourdes forêts, les nuits aveugles, les solitudes acides.

Comme une Pythie (une des étymologies du terme monstre – celui qu'on montre mais aussi celui qui présage), Rébecca Chaillon fait de son corps le support en même temps que l'objet de ses rituels anthropophages. La peau, qu'elle utilise comme surface pour l'art de l'auto-maquillage qu'elle pratique, devient simultanément écran de projection, scène, cène. L'auto-maquillage laisse voir, derrière le geste technique, le geste intime, sensuel, appris, répété, apprécié, un geste « pour soi-même, et pour le regard des autres aussi, un peu », en clair-obscur, à la frontière entre la peau, l'écorce, la pellicule, la page. Il y a peut-être dans cette « autofriction » de l'auto-maquillage quelque chose de profondément lié à l'autobiographie : se faire « plus belle », dans un « plus belle » qui ne regarde que soi, mais qui est vu des autres.

Se maquiller, se démaquiller, se rincer, se remaquiller, tracer des traits immenses sur l'ensemble du

1 Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

corps, et d'un coup de jet d'eau tiède, tout effacer. Ou alors, imaginer un dessin pour la peau, et se le faire graver pour toujours entre le derme et *l'épiderme*. Maquillage versus tatouage. L'éphémère contre l'éternel. Nous avons souhaité confronter ces deux façons de composer graphiquement sur soi, avec soi-même, pour soi-même, et pour le regard des autres aussi, un peu.

Si le « moi-peau¹ » de Rébecca Chaillon, s'attache à confier le plus secret, il n'en revendique pas moins sa dimension politique : quelles peaux se rendent anonymes ou au contraire se font passer pour hégémoniques, universelles, quelle couleur, quelle identité ? Surface charnière entre dedans et dehors, la peau révèle en effet beaucoup de nos rougissements, entre grains et frissons, en même temps qu'elle livre au jour une identité, un héritage, une généalogie, une origine... La peau se fait tissu narratif, il s'agit de lire dans le suc et entre les imperfections, parmi les « taches de naissance » les récits et les mémoires, les héritages, les peaux lacérées, les peaux humiliées, les peaux malades, pestiférées, cachées.

L'auto-maquillage n'a plus alors uniquement vocation à dissimuler ou transformer, il devient l'art de l'intime, il vient, par l'artifice, révéler au grand jour, extérioriser ce qui ne se voit pas : « comment ce qui bouillonne à l'intérieur, peut-il nous faire changer de peau? Comment ce qu'on a au plus profond, son secret, son origine, sa faim peut ressurgir sur nos peaux? Je voulais raconter les histoires de ma peau, de mon ventre ».



La peau, dans le body art, a fait l'objet d'expérimentations spectaculaires et ex-

1 Didier Anzieu, *Le moi-peau*, op. cit.

trêmes : scarifications, blessures, brûlures... Gina Pane, représentante de cet art corporel dans les années 1970, parle de ses blessures comme de « graffitis physiques » et cherche, par la douleur, à émousser, le temps d'une blessure, les frontières entre mon corps et ton corps, jusqu'à poser la question : « ton corps est-il le mien ? ». Gina Pane a aussi, comme Rébecca Chaillon, travaillé avec la nourriture : en 1971 dans sa performance *Nourriture/Actualités T.V./Feu*, l'artiste ingère ainsi de la viande crue avariée, les images télévisées des actualités en fond... En 1972, dans *Lait chaud* la performeuse alterne entre automutilations et gargarismes avec du lait, jusqu'à mélanger le sang et la boisson.

David Le Breton, dans son article *Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane* rappelle combien la douleur personnelle induite par la performance a en fait vocation d'une énonciation collective, contaminante, subversive :

Les performances du Body Art, notamment, sont un discours sur le monde, une mise en question sur le mode d'un engagement personnel, en aucun cas une pornographie, une cruauté, un masochisme, un exhibitionnisme ou une complaisance, même si elles sont d'inégales valeurs. Elles interrogent avec force l'identité sexuelle, la résistance physique, les relations homme/femme, la sexualité, la pudeur, les frontières entre privé et public, la douleur, la mort, la relation aux objets, la mise en danger de soi, l'évolution des technologies, etc. L'artiste s'expose dans sa fragilité, sa provocation, joue avec la blessure, la douleur, les limites, selon les circonstances. La mise en avant des matières corporelles (sang, urine, excréments, sperme, etc.) dessine une dramaturgie qui ne laisse pas indemnes les spectateurs et où l'artiste paie de sa personne pour dire par son corps son refus des limites imposées à l'art ou à la vie quotidienne. [...] Dans un geste ambivalent où le mépris se mêle étroitement à l'éloge, le corps est revendiqué comme une source de création, mis à nu, peint, exposé, décoré, abîmé, déchiré, brûlé, coupé, pincé, suspendu, accouplé, greffé à d'autres éléments, etc. Il se mue en matériau voué aux expérimentations, aux supplices, aux remaniements. Sang, muscles, humeurs, peau, organes, etc., sont mis en évidence, dissociés de l'artiste, et deviennent éléments de l'œuvre. [...] L'un des paradoxes d'une performance est sans doute d'ébranler le miroir social par la mise en avant du narcissisme de l'artiste. Ce dernier est au cœur du dispositif qu'il impose à son public, même s'il s'expose parfois lui-même à des rebuffades, à des provocations, à la moquerie... Il est dans une position malaisée qui fait le prix de l'œuvre dont il est l'artisan. Il est sans protection, offert au public. L'écrivain use de la médiation de l'écriture. Même s'il décrit l'obscène, il reste vêtu de mots. Et le mot « chien » ne mord pas. L'artiste se met à nu, il s'écorche ou se masturbe, il montre, souvent au sens propre, son nombril et explicite ses états d'âme, il surexpose son corps. L'obscénité peinte ne jaillit pas de la toile, même si elle induit la gêne. Si la merde décrite ne sent pas, celle, réelle, de l'artiste provoque le recul du public. Le sang qui coule dans une narration n'a pas le même impact que celui qui jaillit de l'homme ou de la femme venant de s'inciser à quelques pas de soi. L'espace du Body Art témoigne d'un refus de la mise à distance de l'œuvre sur un support extérieur¹.

Si la scarification adolescente agit, selon David Le Breton comme une « saignée identitaire²», dans le cadre de la performance la blessure auto-infligée permet précisément de passer d'un « moi-peau³ » à un « nous-peau », « notre peau ». C'est ce que rappelle François Neau : « La douleur, dont l'expérience vécue joue un rôle croissant dans les per-

1 David Le Breton, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications* 1/2013 (n° 92), p. 99-110, disponible sur : <www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-99.htm>, consulté le 15 août 2016.

2 David Le Breton, « Scarifications adolescentes », *Enfances & Psy* 3/2006 (no 32), p. 45-57. Disponible sur : <<https://www.cairn.info/revue-enfances-et-psy-2006-3-page-45.htm>>, consulté le 15 août 2016.

3 Didier Anzieu, *Le moi-peau*, op. cit.

performances corporelles de Gina Pane, est une voie d'accès privilégiée à cette chair commune que l'action corporelle fait advenir chez l'artiste et le public réunis dans un même espace¹.» C'est alors moins l'expérience de la douleur qui compte que le geste d'amour, plus encore que de sacrifice, qui s'y fait jour, comme le rappelle Gina Pane elle-même :

S'il n'y a pas d'amour, on ne peut pas faire ce geste. Il est impossible. SI J'OUVRE MON « CORPS » AFIN QUE VOUS PUISSIEZ Y REGARDER VOTRE SANG, C'EST POUR L'AMOUR DE VOUS : L'AUTRE. PS :voilà pourquoi je tiens à votre PRÉSENCE lors de mes actions.

Gina Pane écrivait. La force de ses titres laisse entrevoir, derrière la performeuse, une auteure : *Enfoncement d'un rayon de soleil : sur un terrain cultivable, j'ai enfoui un rayon de soleil à l'aide de deux miroirs*. Dans une de ses performances, elle livrait ce court texte qu'elle avait écrit :

Te souviens-tu des seins de ta mère? - Oui, ils étaient mous et mats comme de la neige. - Le sexe de ta mère? - Oui, le jardin de ma grand-mère d'où j'aimais regarder la voie lactée. - Les yeux de ta mère? - Oui, un arc-en-ciel. - Les mains de ta mère? - Un rosier d'étoffe, de fil et d'aiguille. - Les hanches de ta mère? - C'est flou. Les genoux de ta mère? - Oui, les pierres mouillées du fleuve...

Où se situe l'impuissance de l'écriture, que vient compenser et résoudre l'inscription-égratignure ? La chair-commune tant désirée par Gina Pane, ne peut-elle avoir lieu que dans le temps de la performance ? Dans son article *Gina Pane, pour mémoire, pour une étymologie du mot performance*, François Bon évoque un « autoportrait par procuration », de nombril à nombril, mais débarrassé du nombrilisme, de photo à peau :

Je porte comme un secret toute mon enfance, réflexe même sur la plage, tout petit gosse myope, d'avoir toujours sa main devant, un nombril avec cicatrice, que je devrai adulte faire réopérer : pour cela, que je recevrai l'incision volontaire de Gina Pane comme une sorte d'autoportrait par procuration²?

Autobiographie politique

Les spectacles de Rébecca Chaillon ont une dimension autobiographique. Sa présence ample, sa peau noire seraient de toute façon signifiantes, sur une scène, tant sa présence s'oppose à la norme des corps qui investissent les scènes (corps blancs, minces³...). Le corps condense et porte au jour une narration de l'intime et du social. Dans une performance intitulée *Le Gâteau*, elle dessine un autoportrait en négatif, ainsi qu'une critique de

1 Neau Françoise, « L'Action corporelle en images : notes sur le travail de Gina Pane », *Champ psychosomatique* 4/2008 (n° 52), p. 105-121. Disponible sur : <www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique1-2008-4-page-105.htm>, consulté le 15 août 2016.

2 François Bon, « Gina Pane pour mémoire. Pour une étymologie du mot performance », *Tiers-Livre*, disponible sur : <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article625>>, consulté le 15 août 2016.

3 Ainsi les Ateliers 1er acte, menés dans le sein du Théâtre National de La Colline s'adressent aux « apprentis acteurs ayant fait l'expérience de la discrimination » et visent à assurer une « meilleure représentativité de la diversité culturelle sur les scènes théâtrales ». Emmanuelle Bouchez, « "Le Théâtre est encore dans un ghetto, il est temps d'en sortir", Stanislas Nordey », *Télérama*, 30/03/15, disponible sur : <<http://www.telerama.fr/scenes/le-theatre-est-encore-dans-un-relatif-ghetto-il-est-temps-d-en-sortir-stanislas-nordey.124681.php>>, consulté le 15 août 2016.

la société et des dynamiques d'oppression patriarcales et racistes :

Je n'ai pas été violée mais j'ai des copines à qui c'est arrivé ; je n'ai pas subi d'attouchements par les membres de ma famille, mais j'ai des copines qui m'ont raconté ; je n'ai pas été agressée dans le métro, dans la rue, mais j'ai des copines à qui ça arrive ; je n'ai pas subi d'insultes racistes, de discrimination clairement raciale, je n'ai pas eu à pleurer pour trouver un appart, un taf, ou même un mec, je n'ai pas eu à pleurer pour qu'on m'écoute, me considère, ou pour porter plainte, mais j'ai des copines à qui ça arrive ; je suis noire mais je n'ai pas vécu cette partie du monde et du temps où on aurait pu me triturer le clito par croyance ; je ne suis pas fâchée avec mes parents, mais j'ai des amis qui n'ont pas d'autre solution que de s'écarter ; mon mec ou mon âge ne m'ont pas encore forcée à avorter, je n'ai encore perdu personne de proche, je n'ai tué personne, et aucune rupture ne m'a, malgré ce que je viens de raconter, donné envie de me jeter sous des rails, vraiment, pourtant j'en connais des copains et des copines qui portent ça en eux, tous les jours, tous les putains de jours, et moi je me dis, quelle violence bordel.

Rébecca Chaillon fait siéger dans la carne ses identités multiples : femme, noire, en surpoids, queer... La peau devient le lieu où l'intime s'accorde au politique, quand se montrent ou se cachent des parts de soi, quand quelque chose se dit de nous qui semble simultanément à nous et hors de nous. Lieu d'inscriptions, et de réinscriptions, la peau se fait mémoire vive, palimpseste, entre égratignures, cicatrices, et autres blessures plus ou moins vives ou anciennes. La géographie de la pudeur et de l'impudeur s'esquisse aussi dans la géographie intime, ce qu'on dévoile, ce qu'on réserve, ce qu'on expose, ce qu'on fait chatoyer à la lumière du jour, ce qu'on retient pour le soir.

Je me sens femmes, quelques heures par jour, j'embrasse mes seins comme s'ils étaient les responsables, je sens mes culottes. Semaine A, je fais glisser les rouges sur mes lèvres, semaine B, j'alterne avec un duvet de poil militant. Je ne suis pas seule en moi, on est des millions, je suis en constante mutation, je cherche mes hommes, mes femmes, mes enfants, mes animaux...ceux qui m'habitent et font que je vois rouge, et me dis noire. Je cherche qui j'écoute, qui j'aime pour la vie, qui me ressemble et ce qui me diffère de toi. Je suis scorpion signe d'eau ascendant taureau signe de terre, de l'année du buffle en chinois, aigle bleu rythmique en maya née sous la lune auto-existante de la chouette, ... ça veut dire que je suis chiante en gros, je suis le mouvement de la lune car je suis composée à plus de 70% d'eau c'est ce qu'on me dit, qu'on me rabâche...je ne suis pas celle que tu crois. Je ne suis pas celle que tu vois. Je dis je dis je dis je dis je... mais c'est plutôt nous que nous devrions dire hein...? Nous et moi n'arrivons plus à savoir quoi faire, apprendre à boxer, à réparer des trucs, tout réclamer au service après-vente de l'humanité, pour faire comprendre que rien n'appartient à personne. Quoi? Nous et moi rendre nos Barbies? Ça va être compliqué monsieur l'agent, parce que nous et moi aimons bien son entrejambe et nous et moi sommes bien contente qu'elle veuille encore porter une jupe et du maquillage elle... Je veux bien être féministe, mais parfois j'en perds mon français. Ma dernière claque vient d'Abidjan, j'en avais oublié ma fécondité, mes douloureuses, mon pouvoir de pouvoir faire grossir mon ventre et l'humanité. À tellement faire la brave, j'en avais tué les hommes quand ils s'occupaient de mes cycles, j'en avais tué les femmes quand elles ne se connaissaient pas plus que moi je pensais les connaître. Je crois en dieu dès que possible, et j'espère que la prochaine étape, c'est la fin de l'apartheid, entre nous et toi¹.

Dans ce texte qu'elle livre, Rébecca Chaillon rappelle que toute démarche impudique et transgressive s'inscrit dans un contexte et que la transgression impudique doit être

1 Rébecca Chaillon, « Le Monstre de la femme », 01/2014, disponible sur: <<http://sinouscontinuons.blogspot.fr/2014/01/Rébecca-chaillon-le-monstre-de-la-femme.html>>, consulté le 15 août 2016.

mesurée à l'aune de ce qu'il lui faut abattre, de tabous et de réprobations sociales. Si la comédienne met tant son corps en jeu, dans ses spectacles, c'est sans doute parce qu'il lui faut réagir aux normes sociales qui concentrent leur aspect normatif, répressif et oppressif sur le corps des femmes. Le corps devient alors en même temps le lieu de l'outrage, et celui de son expiation.

C'est aussi son corps que la metteuse en scène, performeuse et dramaturge espagnole Angélica Liddell met vigoureusement en jeu dans ses spectacles. Elle semble partager avec Rébecca Chaillon le goût de la passion amoureuse, et celui de la cruauté. Son spectacle *Qué haré yo con esta espada une approche de la loi et du problème de la beauté* (2016) a ainsi pour point de départ la figure du « japonais cannibale » Issei Sagawa, un étudiant qui a tué et dévoré une jeune femme et revendiqué son acte comme geste et forme artistique. Sur scène, Angélica Liddell témoigne, dans une performance de soi souvent violente, de l'effondrement cruel de l'amour dont ne reste plus qu'une figure, un souvenir. La scène sert alors de vengeance, et le corps vient ici se taillader, hurler, porter à bout de bras des canapés, courir effrontément et jusqu'à l'épuisement. Comme si le « je » impudique, dans son ambition de tout faire-voir, ne se satisfaisait pas de l'hypotypose, du récit rapporté, mais réclamait essentiellement l'acte, le live.

Dans son ouvrage *Disparaître de soi – une tentation contemporaine*, David Le Breton s'intéresse à ce qu'il nomme la « blancheur », un désir de fuite hors du monde, un besoin de s'absenter, une parenthèse d'inexistence au sein même de l'existence. Il remarque que cet « engourdissement », cette « suspension à soi » est symptomatique de l'époque contemporaine, entre pression exercée sur l'individu, nouvelles technologies, agressivité des formes de travail conçues autour du management...

Il arrive que l'on ne souhaite plus communiquer, ni se projeter dans le temps, ni même participer au présent ; que l'on soit sans projet, sans désir, et que l'on préfère voir le monde d'une autre rive : c'est la blancheur. La blancheur touche hommes ou femmes ordinaires arrivant au bout de leurs ressources pour continuer à assumer leur personnage. C'est cet état particulier hors des mouvements du lien social où l'on disparaît un temps et dont, paradoxalement, on a besoin pour continuer à vivre¹.

David Le Breton évoque ainsi des « blancheurs » douces, telles que la marche, le yoga, le voyage, et des formes de blancheurs volontiers plus risquées, telles que le TCA, le retrait derrière les écrans, l'enfermement, la prise de drogues.

Les artistes impudiques sont peut-être ceux-là qui accomplissent leur blancheur à vue, qui transforment l'absence au monde en hyperprésence à la scène.

1 David Le Breton, *Disparaître de soi – une tentation contemporaine*, Ed. Métailié, 2015.

Angélica Liddell, la solitude des nuits d'écriture

L'impudeur m'a offert une liberté brutale. L'impudeur concernant ma propre vie : comme une défécation sur scène¹.

Angélica Liddell fait figure, dans le paysage théâtral contemporain, de pieuvre : dramaturge, metteuse en scène, performeuse, elle enfère ses mondes à même la scène. La singularité de sa présence fait de cette artiste espagnole, qui a fondé sa compagnie au nom évocateur *Atra Bilis* en 1993, une chose spectaculaire, monstrueuse. Elle demande au spectateur, pour être en mesure de l'apprécier, de revoir son échelle de jugement. Oscillant entre démesure baroque et précision extrême, l'artiste harasse la scène de sa vertigineuse indignation, quand c'est de se cabrer que le corps parvient, enfin, à s'apaiser. Il s'agira ici de s'interroger sur le sentiment de solitude qui semble être au cœur du travail de l'artiste, en évoquant plusieurs de ses spectacles : *La Casa de la Fuerza* (2010), *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* (2013), *You're my destiny* (2014), *Primera carta de San Pablo a los corintios* (2015). De l'exercice de soi rageur et vengeur au manque de l'autre épuisant et sclérosant, quelle dramaturgie de l'intime se dessine – et quelle sollicitation intense ?

L'écriture comme origine de l'impudeur

Il est étonnant de noter que le double scénique, Angélica, s'enracine, selon ce qu'en dit la dramaturge, dans un moment d'écriture : Angélica serait « ce qu'elle écrit quand elle se retrouve seule la nuit ».

C.V.- Il y a un personnage récurrent dans vos pièces, qui s'appelle Angélica. L'identification est-elle totale entre ce personnage et vous en tant qu'auteure et comédienne ?

A.L. - Je suis tout cela à la fois, sauf que dans la vie de tous les jours je ne suis pas armée, alors qu'on s'arme pour monter sur scène... Mais ce qu'elle dit est ce que je pense, c'est ce que j'écris quand je me retrouve seule la nuit, c'est cette part de moi que je censure en société².

C'est peut-être ici que se loge la paradoxale présence d'Angélica Liddell : Angélica, l'alter-ego artistique, émerge de ces nuits d'écriture, empreintes de solitude. Le média

1 Angélica Liddell, dossier de présentation du spectacle *La Casa de La Fuerza*, texte accessible en ligne disponible sur : <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Casa-de-la-fuerza-La-Maison-de-la-force/ensavoirplus/>>, consulté le 16 juillet 2016.

2 Angélica Liddell, « La Conscience d'être une femme », entretien avec Christilla Vasserot, *op. cit.*

de l'écriture, dans la claustration qu'il applique à la figure, ne s'accommode du média de la scène qu'à la condition que le plateau offre la même liberté que l'écrit. L'impudeur à l'œuvre dans les spectacles de Liddell touche bien son corps – c'est lui qui est exhibé – mais provient sans doute avant tout de ces heures où l'écran de l'ordinateur et un quart de lune se disputent le noir. Les mains sur le clavier, à ce moment-là, on est seule à vivre.

Il me semble, profondément, que l'impudeur à l'œuvre dans les spectacles s'origine ici. La scène a une vocation double, et contradictoire : extraire le corps de la solitude de l'écriture, mais aussi reproduire les conditions de celle-ci. Ce n'est pas la solitude qu'il faut exhiber, c'est la solitude de l'écriture, avec l'écriture, par l'écriture, la solitude qu'on choisit parce qu'elle a fait écrire.

-Qui est cette Angélica qui apparaît dans *La Maison de la force* ? Est-ce Angélica Liddell qui parle en son propre nom ?

-Totalemment, complètement. En essayant, qui plus est, de passer outre la barrière de la pudeur. L'impudeur m'a offert une liberté brutale. Rompre la barrière de la pudeur suppose un effort. C'est comme passer le mur du son. [...] Je travaille avec mes sentiments, qui appartiennent à mes nuits, à ce qui s'est passé dans ma vie. [...] Tout cela fait l'objet d'une construction, mais attention : construire ne signifie pas feindre. Je me déplace sur une ligne tenue entre la construction et les sentiments réels. J'ai le choix : prendre de la distance avec mes propres mots déjà construits, ou m'impliquer sur le plan émotionnel. J'ai choisi cette deuxième option. De toute façon, on finit toujours par parler de soi, même si on parle d'un chien. Dans *L'Année de Richard*, le personnage de Richard, par exemple, tient du maniaco-dépressif. Et moi, je suis maniaco-dépressive. L'euphorie et la dépression, c'est moi qui les lui ai apportées. Je sais ce que c'est que de grimper aux rideaux sous le coup de l'euphorie et de se retrouver à ramper dans la boue cinq minutes plus tard. [...] ¹

Je choisis de te croire, la paraphrase pour lecture

Les artistes impudiques incitent à une lecture-élaboration. Je ne peux pas, par exemple, m'empêcher de penser que Liddell a monté sa *Casa de la Fuerza* pour maigrir, que cette grande fresque théâtrale tire au moins une part de son existence de ce vœu un peu mesquin, de rester jeune, de demeurer dans ce corps-là. Je me trompe sans doute. Pourtant cette lecture « fantasmabiographique » est rendue possible par l'utilisation singulière que Liddell fait de la scène. On pourra me reprocher la dimension finalement dérisoire et bien étriquée de cette porte d'entrée dans un spectacle qui prétend évoquer et mettre en perspective un chagrin amoureux intime avec les douleurs subies par les femmes mexicaines. Mais c'est l'alliage particulier produit par les spectacles de Liddell entre scène, corps, et écriture : pour cette artiste, même les écrits saints, volontiers impersonnels ou universels, touchent au plus intime, sont reçus en cela qu'ils effleurent et donnent forme aux plaies et aux chagrins, à l'échec monumental de l'amour, à la perte de la complétude, à l'arrache-

1 Angélica Liddell, dossier de présentation du spectacle *La Casa de la fuerza*, *op. cit.*

ment à la beauté. C'est en fait à un retournement de la grammaire que se livre Liddell, quand le « tu » produit par les écrits bibliques se trouve, comme c'est le cas dans *Primera carta de San Pablo a los Corintios*, réincarné dans un « tu » absent, et espéré.

Il est clair que la lecture que je fais de Liddell abonde dans le sens d'une mythification de l'artiste, et il serait sans doute possible, et nécessaire, de faire une analyse plus critique des stratégies de présentations-sanctifications de soi que la performeuse donne à voir. Je crois pourtant que ma posture relève d'un choix, sinon *émancipé*, du moins raisonné, de spectatrice : je choisis de l'aimer, et de *la croire*. D'entrer dans ses spectacles par le biais de la paraphrase, quand celle-ci n'est plus la dégradation d'un autre texte qui lui serait premier, mais le moyen qu'on se donne, pour le lire.

Une présence despotique

Dans son article *Les Déflagrations d'Angélica Liddell*, Chloé Larmet évoque un spectacle, *La Casa de La fuerza*, qu'elle n'a pas vu, et qui a constitué, selon elle, un choc émotionnel puissant pour des spectateurs qui se rendent désormais aux spectacles de Liddell dans l'intention de retrouver cette « expérience originelle » et pour qui « chaque représentation de Liddell sera toujours perçue à travers un écran traumatique¹ ». Les spectateurs seraient en quête de ce premier flash, de la vigueur du trip de la première prise de drogue. *La Casa de la fuerza* constituerait un « spectacle-trauma » qui déclencherait chez les spectateurs une « compulsion de répétition ». Cette inlassable chasse au coup de foudre inaugural serait, selon Chloé Larmet, accentuée par la posture, entre sadisme et mysticisme, qu'Angélica Liddell endosserait, dans les traits de son alter-ego scénique, Angélica et qui fait d'elle un « tyran pervers du plateau » :

Une autoproclamation prophétique tenant d'un devenir martyr d'Angélica Liddell, qui s'accroît au fil des spectacles, jusqu'à frôler le mysticisme, excluant de fait toute compassion possible de la part du spectateur qui ne partage pas une telle foi².

Cette mise en scène tyrannique contaminerait même le spectateur qui deviendrait « l'instrument d'une catharsis dont il est a priori exclu ».

Il est vrai que la façon dont Angélica Liddell orchestre les corps des acteurs-figurants autour et en contrepoint de sa personne peut sembler au mieux maladroite, au pire despotique. N'ayant cessé de supplier l'Autre absent de venir la sauver, elle semble

1 Chloé Larmet, « Les Déflagrations d'Angélica Liddell », *Théâtre Public* 221, États de la scène actuelle 2014-2015, 2016.

2 *Idem*.

aveugle à ceux présents au plateau, ses partenaires, sinon pour chorégraphier leurs présences et jusqu'à les objectifier. Sa position hégémonique (dramaturge, metteuse en scène et performeuse de ses créations) engage clairement une forme d'hyper-présence tentaculaire et le recours à l'autre peut sembler tenir de l'instrumentalisation peu gratifiante plutôt que de la véritable mise en scène. Mais ne pouvons nous pas regarder cette forme d'autocratie avec tendresse : souveraine malhabile d'un unique empire, Liddell metteuse en scène doit effectivement négocier sa présence, qu'on devine essentiellement solitaire, profondément monologique, avec sa volonté de faire monde. Sa première pièce, en 1988, *Gretaquiere suicidarse* était d'ailleurs mise en scène avec des marionnettes parce que, dit-elle, « [elle] n'imaginai[t] pas un jour être capable de travailler avec des gens¹ ». Si l'Alceste de Molière se révélait metteur en scène, à quoi ressemblerait son spectacle ? Et demeurerait-il toujours Alceste ? Serait-il, du fait de son désir d'intégrité, capable de composer avec d'autres ? N'est-ce pas précisément d'être si singulière, si personnelle, et si solitaire, en définitive, qui donne à la rage de Liddell la force de se transcender et de nous transporter ?

L'impudeur, un au-delà de l'autobiographie

Le théâtre de Liddell se présente comme celui de « la part obscure », maudite, de la nausée de soi, et l'artiste comme une dératée (au sens propre), selon le nom de la compagnie, *Atra bilis*.

Je préfère ne pas parler de théâtre, pour évoquer mon travail. C'est une façon de mourir. Mourir est ce qui est le plus près de la vérité. J'aurais dû me tuer il y a bien longtemps, je suis une suicidée sans suicide, et c'est pour ça que j'interprète ma mort sur scène, encore et encore. Désormais il ne me reste comme possible que de désirer la mort, tous les jours. Je travaille avec ce désir. Je ne suis pas une actrice, je suis une machine de douleur, je travaille malgré la douleur, et grâce à la douleur, en dépit de la rage et grâce à la rage. Je ne joue pas, sur la scène je m'engage à mourir. La technique c'est pour les acteurs corrects, tièdes, médiocres, scolaires – moi j'ai besoin de la démence, et de contrôler la démence. C'est une forme d'autodestruction. J'utilise le mal-être pour travailler. J'utilise le mal-être et l'angoisse pour trouver un certain type de beauté.

Dans un au-delà de l'entreprise autobiographique, l'art n'a plus vocation à raconter la vie, ni même à la sauver, mais vient se substituer à la mort-par-soi, le suicide. Le suicide peut être pensé comme le comble de la représentation de soi : après s'être figuré, défiguré, il s'agirait de s'infigurer, en s'auto-conférant l'ultime portrait, celui, taiseux, de l'après-je. L'art dès lors n'est pas un « après » ou un « à côté » de la vie, il est ce qui permet de continuer, jour après jour. Peu importe qu'il y ait une posture au sein des déclarations de Liddell, celle-ci même trahit, délibère à la place de cette dernière : « Je fais du théâtre pour me

1 Angélica Liddell, Programme du Festival d'Avignon, propos recueillis par Christilla Vasserot, juillet 2010.

venger de la vie. Quand on crie sur une scène c'est pour se venger de la vie¹.»



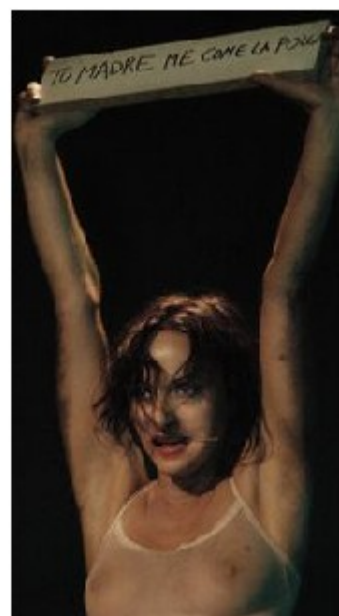
Corps vécu / Corps joué

Une veine du théâtre contemporain voudrait laisser les corps parler par eux-mêmes, dans une sorte de performativité innée, des corps-documentaires qui livreraient leurs témoignages, petits récits de soi, à même la peau. Le corps d'Angélica Liddell, lui, est un corps-fiction, un corps-fresque, un corps d'athlète. Sa présence est une présence musclée, la forme apparaît au travers d'exercices qui densifient la figure, la détournent (l'artiste porte à bout de bras des canapés, fait d'innombrables tours de scènes comme pour gagner sa présence).

Béatrice Bottin parle ainsi du théâtre liddellien comme relevant d'un « théâtre de la douleur », « auto-sacrificiel » : « La scarification est élevée au rang de rituel, devenant un auto-sacrifice nécessaire à l'expression de la douleur tout en lui conférant un effet de réel². »

- 1 Angélica Liddell, « Comment représenter le racisme / Grand entretien avec Angélica Liddell », *France Culture*, disponible sur : <<http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4410025>>, consulté le 15 août 2016.
- 2 Béatrice Bottin, « Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell », *Bulletin hispanique*, 114-2 | 2012, 775-798., disponible sur : <<http://bulletinhispanique.revues.org/2163>>, consulté le le 15 août 2016.

Corps minuscule mais avec une diction enragée, rapide, les mots se mitraillent dans le souffle presque inépuisable de l'artiste. Son écriture, fébrile, hyperbolique, qui procède par surenchère, suit ce qu'on pourrait appeler (de façon volontairement « folklorique ») une certaine oralité espagnole, cette façon fulgurante de parler, de ne jamais se taire, d'avoir toujours un mot ou une insulte à rajouter. Il faut parler, il faut lutter et faire de la scène privée, vécue dans la chambre, une scène épique, originelle, le début d'un spectacle.



Liddell, culturiste du soi

Dans le spectacle *La Casa de la Fuerza*, Angélica Liddell évoque une blessure amoureuse et une humiliation : « Et au moment où j'étais prête à tout donner/ cet homme que j'aimais à la folie/ s'est mis à me traiter comme de la merde¹. » C'est depuis ce corps meurtri qu'arrive le corps scénique, le corps vengeur en même temps que bouc émissaire. L'exercice, physique, devient la forme que le corps choisit pour, simultanément, expier et accuser la violence : « Dans *La Maison de la force*, le défi est de me survivre à moi-même. Pas de médiation, pas de personnage. Rien que la pornographie de l'âme.²»

La présence revient de son fantasme d'être définitive, en une seule fois, il faut écrire, s'expliquer, arc-bouter le corps entre performance et théâtre, admettre de faire récit plutôt que monde. Angélica Liddell raconte ses pratiques de soi. Celles qu'on exprime sur des forums, qu'on vit sur internet, ou qu'on tait. Par exemple, on dresse des listes, pour que

1 Angélica Liddell, *La Maison de la force (Tétralogie du sang)*, op. cit. (p. 70)

2 Angélica Liddell, dossier de présentation du spectacle *La Casa de la fuerza*, op. cit.

quelque chose adviene, pour que le soi devienne autre chose, qu'on puisse supporter et endurer. Mais les méditations – ces formes de la paresia que Foucault décrit comme étant une éthique de la vérité qui s'incarne, s'exerce et s'invente dans des pratiques de soi – ici s'avèrent d'épuisantes séances de tortures :

Plus personne ne désirait mon corps / plus personne ne m'aimait / Moi, pourtant, je voulais aimer de toutes mes forces / Alors j'ai massacré l'intelligence / j'ai esquiné mon putain de cerveau, / j'ai bouillonné ma putain d'intelligence. / Je me suis entièrement consacrée au monde de la surface. / Je me suis entièrement consacrée au monde de la force. / Je passais quatre heures par jour dans un club de sport¹.

Le corps s'obstine dans son labeur, il s'entête et s'enivre. S'arrêter en chemin le ferait flancher plus sûrement encore que continuer. Il faut épuiser le corps, pour espérer qu'il s'endorme, qu'il se brise, qu'il ne soit pas si fort. À trop résister, on pousse plus loin le calvaire, rien ne lâche, mais tout lâchera d'un coup, un jour, et il faudra demander grâce. On croit choisir la façon dont on meurt, mais on mourra encore d'autre chose. La tête bourdonne sous l'effort, mais ça ne suffit plus à faire peur. On continue, tant que les symptômes ne font pas maladie, tant qu'ils sont séparés. C'est la temporalité des « anorexiques » et des « culturistes », qui s'en remettent à une pensée magique du temps, et qui se trouvent désemparés de constater que la magie fonctionne, qui ont transformé l'exercice en fatalité. Pour autant, si Liddell utilise bien le genre et les moyens de la performance, il semble qu'elle en détourne les enjeux : y-a-t-il, réellement, mise en danger de l'actrice ? N'est-elle pas au contraire dans une pleine maîtrise d'elle-même et du spectacle ? Cherche-t-elle à se mettre en danger, ou bien désire-t-elle au contraire être rassurée ?

Le journal intime et l'autoportrait comme pratique de soi

Dans *La Casa de la Fuerza*, Angélica Liddell nous ouvre son journal intime : « J'ai tenu un journal, dans ma chambre d'hôtel, durant cette semaine à Venise. Le voici, tel quel. Venise 2009. 2 janvier. Chaos à Gaza. 130 enfants blessés. Et moi, je m'en fichais² ». Ici l'écriture de soi n'a pas fonction, comme dans la Grèce antique, de jouer le rôle de la honte, du compagnon ou de la pudeur. De la paresia comme exercice rituel spirituel, Liddell ne récupère que la tentative. Le journal ne vient alors rythmer que les jours et les nuits d'hôtel, le chagrin individuel annihile toute compassion, les nouvelles du monde ne ridiculisent ni même ne relativisent celles du soi. Il faut attendre la fin du spectacle, le Mexique

1 Angélica Liddell, *La Maison de la force (Tétralogie du sang)*, op. Cit. (p. 78)

2 *Ibid.* (p. 73)

et Ciudad Juarez pour qu'une épiphanie des douleurs soit possible, par la juxtaposition et l'oratorio, pour qu'une première image de solidarité, de mise en commun des luttes, soit envisagée. À Venise, sur l'île, le corps est accablé, et vivre pour soi est déjà si dur.

Le théâtre n'est pas après la vie, dans un temps et un espace hétérogènes, il rend la vie possible, il rend moins méprisables nos corps et pratiques inavouables. Sur son blog *Autorretratos* l'artiste se photographie, dans des chambres d'hôtel, elle photographie son corps emmitouflé et dévoilé dans d'immenses tentures noires. Les photos ont un aspect un rien kitsch, mais il faut penser au temps impliqué par l'autoportrait, à ce que ce terme même suppose d'investissement solitaire. Quel lien, de la photo à la scène ?

Il me semble que quelque chose de ces moments de solitude insomniaque et délocalisée demeure dans les spectacles. Quand la solitude est en fait le lieu où le corps se retrouve. En pleine nuit, trouver la sensation d'exister, le plaisir d'exister, par une démarche apparemment absurde, celle de photographier son corps, sa peau, entre trois heures et quatre heures du matin. La photographie n'atteste pas seulement qu'on a un corps, dans une entreprise de figuration de soi. Elle complète accomplit la pleine sensation que vivre comme ça, de cette manière – le dos collé à la misère et la honte de soi, le front chaud, la sueur – est la plus juste pour soi. La photographie n'a pas vocation à distancier, au contraire elle affirme la solitude, elle vient faire de la solitude un moment, un lieu. Nue, dans une chambre d'hôtel, la sensation d'être introuvable. L'autoportrait dans ce cas n'arrive pas en aboutissement ou en redoublement de la solitude, il viendrait presque avant. C'est par l'autoportrait que l'artiste la retrouve, s'y baigne, s'y ressource.





Un théâtre de la sur-vie

De spectacle en spectacle, de fresque en fresque, des figures se dessinent, le corps orvet nerveux de *La Casa de la fuerza*, la longue silhouette convalescente de *Todo el cielo sobre la tierra*, et sans doute faut-il regarder les spectacles d'Angélica Liddell à travers un appareil documentaire (le blog de Liddell, les interviews qu'elle donne vêtue d'un petit tee-shirt orné d'un gros cœur rose, elle qui condense et endosse la haine dans ses spectacles), non pas tant une exégèse critique qu'avec l'envie d'être indiscret, ou curieux : raconte-moi ton corps sur ton blog, montre-moi ton amour, dis-moi que tu es laide que je puisse te trouver belle, que tu es faible et je te demanderai comment tu fais pour être si forte, que tu vieillis et je me tairai.



Sans doute ces autofictions monstrueuses et envahissantes, ces autobiographies aus-

si somptueuses qu'hyperphages, qui vont d'un lit de voyage jusqu'aux plus grands tableaux épiques et religieux, nous invitent-elles précisément, en tant que spectateurs, à ne plus faire la part entre la vie et l'œuvre, la performance et le spectacle. Nous conviant à regarder les myriades de corps comme autant d'images de soi, de petits mots de soi, qu'on dépose en vain sans jamais pouvoir s'y inscrire entièrement : le corps n'entre pas dans le mot, finalement il lui faudra une diatribe – le souffle et la voix.

La dramaturgie d'Angélica Liddell est épidermique, immédiatement liée à la vie, elle en est la sœur enragée, celle qui a perdu mais qui continue de crier. Sa présence sur scène de l'ordre du tempérament. On a souvent tendance à croire que les artistes naissent au moment où nous les rencontrons. Naïveté sans doute de penser que l'artiste est là pour créer alors qu'il est en fait là pour vivre, et s'il crée, c'est simplement pour arriver à vivre – c'est encore vivre. Le vécu ne fait pas qu'inspirer l'œuvre, il doit être en fait, dès l'orée, appréhendé comme matériau spectaculaire pour pouvoir être enduré. Il ne s'agit plus alors d'esthétiser la vie, dans une pratique de soi qui voudrait que la vie devienne œuvre, mais de réagir par l'art précisément parce qu'on est artiste, et d'employer la rage parce qu'elle est le mode d'expression mais également le mode de ressenti. Il n'y a pas de rage personnelle à la base, il y a un corps d'artiste, qui ne veut pas se relever du premier chagrin, qui fait même le choix d'y plonger. Mais il n'y a aucune douleur à transfigurer, juste à répéter. Aucun discours à construire, seulement un auditoire à solliciter. Et aucune autre identification tenable que la contagion.

De la solitude à la misanthropie

Angélica Liddell prétend faire l'expérience entière, totale, de la misanthropie scénique la plus aboutie. Dans *Todo el cielo sobre la tierra*, l'artiste apparaît dans une longue robe blanche, pareille à un prophète qui n'aurait plus d'interlocuteur. C'est sur un appel plaintif que le spectacle s'ouvre : « I miss Wendy ! I miss Wendy ! Où est Wendy ? » : on sent qu'elle crie depuis longtemps, qu'il s'agit plus d'un ressassement infini que d'une interjection réelle. Car la rage d'Angélica Liddell n'est pas ici, contrairement à celle exposée dans *La Casa de la fuerza*, immédiate, intacte, instinctive. Sa rage même est atteinte, dans cette perte de la jeunesse. Sa haine a besoin de répétition, c'est la répétition et une histoire rythmique qui la font entrer en rage, qui la replacent dans cet état impérieux de détestation de l'autre. Au départ, il n'y a que le dégoût, d'où doit s'ériger la haine, pour que ce soit

moins triste, et pour que submergent encore quelques possibles. Car ici l'amour, mais aussi la possibilité même de l'amour, est perdu. La nostalgie semble devenue le seul moyen, désormais, d'être atteinte, le seul mode d'accroche possible au monde. Et c'est pour cette raison qu'il faut répéter, et répéter encore, parce que sinon ce serait vraiment la tragédie, alors qu'il faut demeurer Antigone, les ongles dans la caillasse.

La solitude ici n'a pas de témoin, même imaginaire. Ce n'est pas du regard, même intériorisé, même à soi, que naît l'impudeur, c'est de réaliser que le corps qui s'enfonce dans la nuit, seul, est celui qu'on préfère parce qu'il nous mène à l'écriture.

C'est le constat douloureux de voir où on en arrive et à quelles extrémités. Il faut trouver de l'amour aussi pour ça, pour ce corps-là. L'amour est immense parce que le corps a été misérable. Alors l'impudeur peut devenir un mode de jeu, une façon d'être au plateau, une liberté qu'on gagne, pour continuer à créer. Mais cette confession-exhibition n'a besoin d'aucun rachat, et ce n'est pas une confession d'ailleurs. C'est une prière qui sait que l'espoir déjà est performatif, que la décision de s'agenouiller compte presque autant que la prière.

De l'impudeur à l'humiliation

Après avoir exploré la liberté qu'offrait l'impudeur dans *La Casa de la fuerza*, Angélica Liddell cherche, dans *Todo el cielo sobre la Tierra*, sa liberté au sein de l'humiliation, comme une forme exacerbée, ou déchuë, de l'impudeur. Dans un entretien accordé à Christilla Vassero, Angélica Liddell soumet une réflexion qui s'avère sans doute au cœur de son travail : « Notre seule marge de décision, c'est de pouvoir déterminer jusqu'où nous sommes prêts à nous humilier ».

Nous sommes de plus en plus vieux, repoussants et déprimants, mais nous avons besoin d'être aimés malgré tout. Notre seule marge de décision, c'est de pouvoir déterminer jusqu'où nous sommes prêts à nous humilier. Il arrive un âge où la capacité d'espoir est substituée par la capacité d'humiliation. Et le fait est que nous sommes capables d'aller très loin, car nos désirs sont placés, dès leur naissance, sous le signe de l'humiliation.¹

Angélica Liddell parle de « marge de décision » : l'auto-humiliation relève d'une décision, d'une solution que le corps s'est forgée. C'est d'avoir eu la révélation, au sens claudélien, de l'humiliation comme possible liberté, et comme alternative existentielle, que

1 Propos recueillis et traduits par Chrisilla Vasserot (dossier de presse de la 67ème édition du Festival d'Avignon).

Liddell tire sa force paradoxale.



Angélica Liddell, *Todo el cielo sobre la tierra*

Contre le « supplément de dignité » avec lequel se pavanaient les mères, celles qui ont engendré, se sont reproduites, Angélica Liddell propose son humiliation. Il s'agit, en incarnant, par l'excès, le doute, de se faire le grain de soi, qui fera vaciller la grande machinerie-amour.

-Dans *Lésion incompatible avec la vie*, je fais une déclaration personnelle, qui est une décision je veux être une fille sans enfants.

-Cette obsession de ne pas se reproduire, de ne pas avoir de descendance, se retrouve dans votre écriture, dans votre manière de faire de la mise en scène, ou d'interpréter. Dans *La Casa de la fuerza*, au bout de vingt minutes de spectacle, on vous voit nue, vous écartez les cuisses et vous montrez votre sexe, comme si montrer votre sexe à l'univers vous importait peu, ou comme si c'était un geste de loyauté ou de vérité peut-être.

-Je ne pourrais pas faire autrement. Je ne pourrais pas les tromper... parce que je me tromperais moi-même... et ce serait très ennuyeux.¹

Angélica Liddell affirme « reporter la nécessité de l'amour sur la création ». Quel transfert effectue-t-elle, à quel pacte faustien, interdit, se livre-t-elle ? Et quel « autre » peut venir combler et résoudre cette nécessité-ci, qui attend de la scène les vertus du hors-scène ?

1 Angélica Liddell, « Entretien », *France Culture, Le Grand Studio*.

La solitude, c'est avant tout ne pas être aimé, et pour surmonter cette peur, cette douleur, j'utilise l'écriture. Écrire est une manière de pleurer, de compenser la solitude ; la solitude peut être une conquête, mais au fond de tout cela, il y a la nécessité d'être aimé. Moi, je reporte toute cette nécessité sur la création¹.

L'autre et le soi

Même la survenue de l'autre, à la fin du spectacle, n'apporte aucun secours. Angélica Liddell fait apparaître son amour, sous la forme d'un acteur un peu gauche, presque terne. On s'attend à ce qu'elle s'effondre, face dans la terre. L'image de son amour devrait l'anéantir mais elle reste debout, forte. Comme si son amour, développé à l'écart, dans une chambre à soi de la nuit, ne pouvait plus être terrestre, désormais trop grand pour s'appliquer sur un seul corps – fût-ce celui, pâle et fragile, de la jeunesse. La beauté même ne l'accable plus. Ce qui devait la sauver (l'amour) la laisse indemne, c'en est fini de sentir et de pleurer. Le souci de soi devient alors manque de l'autre, manque de l'autre en tant que signe autonome et complet. C'est de l'avoir trop attendu, espéré, qu'on a finalement fait de l'autre un outil.

Sans doute ce désamour si fort n'avait-il, dès le départ, comme pendant possible, que son aveu, sans doute n'y a-t-il pas le désamour puis la confession de ce désamour. Le désamour est si grand, précisément, de trouver à s'exprimer, d'être dans un même temps ressenti et exprimé, vécu et théâtralisé. Et sans doute également pouvons-nous alors percevoir toute la générosité qui réside dans ce geste là, scénique, du souci de soi.

Le dispositif-monologue chez Angélica Liddell : l'adresse excédée et la sollicitation

L'exergue, emprunté aux *Ombres errantes* de Pascal Quignard, du *Cycle des résurrections* place d'emblée l'œuvre sous le signe, accablant, d'une absence, d'un manque :

Te loquor absentem.
Absente je te parle.
C'est toi, unique, que ma voix nomme derrière tout ce que je désigne.
Aucune nuit ne monte sans toi.
Aucun jour ne s'élève.
On disait de Hérone de Syracuse : Il ne lui manque pour être roi,
que le royaume².

Parler à l'absent(e), bien plus que parler seule. C'est bien en effet cette forme-mo-

1 Angélica Liddell, Propos recueillis par Catherine Robert, *op. cit.*

2 Angélica Liddell, *Le Cycle des résurrections*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue, 2014. (exergue)

nologue forgée dans et par l'absence que développe Angélica Liddell dans son *Cycle des résurrections*, et notamment dans la pièce *Primera carta de San Pablo a los Corintios*. La lettre, la prière, le journal intime se présentent comme ces formes de paroles à l'absence.

Lettre, prière, journal intime : esquiver / justifier le monologue

La missive préserve à la fois la solitude de l'élocution et la nécessité d'un autre, d'une adresse. Mais cette adresse est reportée, décalée, remise à plus tard, à plus loin. Les corps mêmes demeurent séparés, dans un temps et un espace différents. Il faut se faire missionnaire, absolument, pour ne pas être la kamikaze perdue, pour ne pas être le bouc émissaire d'une seule douleur muette, pour ne pas cacher son suicide sous l'attentat. Le corps appelle à se charger, à être suivi, même artificiellement, de cette armée de force, – les femmes de *La Casa de la Fuerza*, les hommes qui battent tambour de *You're my destiny*, l'orchestre de *Todo el cielo sobre la tierra*. Le corps seul demande, paradoxalement, à se faire le messager, le signe voyageur... Mais l'instance-destinataire, simultanément désertée et omniprésente, semble démesurée, ses contours manquent ou sont d'une autre échelle, et le monologue halluciné fait exister un « tu » qui n'existe qu'à l'usure, à force de répétitions, d'assauts performatifs ou magiques, d'enfouissement progressif d'un corps imaginaire ou rêvé dans un « tu » qui aimante le long cri d'amour éperdu.

La forme-journal, stratégie d'évitement de la solitude, en est en même temps sa forme la plus accomplie, résignée ou assumée. Liddell étoffe sa litanie scénique d'extraits de *La Fiancée du fossoyeur/journal*. Exercice qui rythme la solitude, le journal crée un autre à partir de soi, fait s'élever un sujet qui n'a de forme que dans ce temps construit de l'après-coup : « Ce qui m'inquiète, ce n'est pas d'avoir tout le temps envie de vomir, c'est d'avoir besoin de l'écrire¹ ». La forme du journal scénique dont Liddell s'était déjà servie dans *La Casa de la fuerza*, quand l'écriture et le vivre intime mettaient même à distance une autre forme de vivre collectif, celui du journal télévisé, se trouve, dans *Primera carta de San Pablo a los Corintios* débarrassée de ses marqueurs : la date disparaît, et va se fondre dans le seul geste du monologue.

La prière, enfin. Dans la réécriture scénique qu'elle fait de l'*Épître aux Corinthiens*, Angélica Liddell se choisit un interlocuteur à la mesure de son (manque d') amour, un « tu », sans incarnation immédiate. L'adresse doit forcément s'abolir, pour que la prière puisse exister, une parole qui n'attend plus de réponse, qui a besoin, précisément, du

1 Angélica Liddell, *Le Cycle des résurrections*, op. cit., p. 59.

manque pour se légitimer comme discours persistant, répétitif, forcément obsessionnel. On n'en veut pas à la prière d'être chaque soir la même. La figure qu'elle incarne, une sainte, lui permet de s'extirper, en même temps que de la justifier, de la forme monologue. Le « tu » immense vers lequel la longue tirade de mi-spectacle est adressée lui confère en retour un sens, primaire, spectaculaire : il est « normal » que Liddell s'épuise trente minutes durant. L'évidence naît de ce rôle, et de cette découverte, frustrante – donc « jouante », dramatique : il ne suffit pas d'ouvrir les bras et d'être prête pour que quelque chose, grand comme l'amour, arrive. Liddell crée en fait, avec son corps solitaire, une excitation : il lui faut conserver, à tout prix, la frustration pour devoir s'en extraire. Les élans de voix doivent soulager l'envie qu'ils créent. Mais ce jeu en « circuit fermé » se dépasse, quand il faut être virtuose et vertigineuse pour être à la hauteur de ce qu'on sent, si fort en soi, d'une force du corps, qu'il faut donner à voir.



Angélica Liddell, Primera Carta de San Pablo a los Corintios

Le monologue, ce partenaire

Comme une essence ou une réduction de son théâtre, Liddell se présente, dans la partie centrale du spectacle, seule, face-public. Une danse butoh écrasée par le ciel, qui crie sa disponibilité, et qui en même temps manifeste, en premier lieu, la limite. Car la limite prend ici tout son sens spectaculaire. Le corps doit créer sa limite, pour pouvoir se frotter

tout contre, s'en réjouir, au sens fort. C'est à cette condition que le jeu fera du bien, qu'on pourra s'y enthousiasmer. À la masturbation, Liddell préfère la possession, s'il faut mettre en balance deux types de jeu. La masturbation satisfait, rassasie, tandis que la possession attend, demeure béance. C'est se donner à soi-même le manque et le plein. Le corps semble avoir attendu, longtemps, l'Odéon, qui devient presque une chambre, un lieu intime. Les bras ouverts et tendus vers le public, comme une sollicitation qui excède la seule adresse théâtrale, vers un invisible qui n'est là que sous la forme d'une intuition. C'est jouer et aimer dans la crise à la fois l'absorption et la purgation, quand le corps passe par le corps, quand se touchent les organes. Il faut incarner une figure trouée, pleine d'absence, pour résoudre le besoin compulsif d'apparaître.

Si la communion des douleurs est amorcée par la force d'un collectif qui vient cerner le corps de la metteuse en scène-performatrice, une forme de solitude demeure. L'écriture même est symptomatique de ce lieu-solitude auquel s'amarrent les spectacles : longs monologues, quelques chœurs où la parole semble enfin s'abstraire du corps, quelques rares dialogues. La forme dialogique « traditionnelle » (deux interlocuteurs qui se répartissent la parole de façon à peu près équitable) est quasiment absente. De ce face à face triangulaire qui pourrait caractériser la forme théâtrale, Angélica Liddell ne retient que deux points – énonciateur et témoin-, en une géométrie du manque. L'interlocuteur, celui à qui je parle et qui me répondra, n'est pas ou plus là, il faut alors, comme on dit naïvement « parler tout seul ».

Plus encore qu'une logorrhée ou qu'un soliloque aberrant, le monologue agit en fait comme un partenaire qu'on se crée, comme une vague dans laquelle le corps saura s'enrouler. Il lui faut surenchérir car le « toi » manque toujours.

Je cherche quelqu'un qui m'aimerait pour ma façon de manger le riz, quelqu'un qui ne saurait pas qui je suis, quelqu'un qui me verrait dans un restaurant chinois, et qui se mettrait à m'aimer, rien que pour ça¹.

Quelque chose est attendu, espéré, sollicité jusqu'à l'épuisement : de l'amour, qui ne peut s'obtenir que sur le mode de la performance. Ce rêve de coup de foudre, de cristallisation, rejoint en fait une forme d'amour performatif. Être suffit, soudain, à être aimé. Une forme d'amour particulière, la seule sans doute que l'artiste puisse endosser et qui lui est nécessaire : l'amour même ne peut être envisagé que dans un rapport spectateur/actrice. Elle espère pour elle, actrice impudique, un spectateur attendri. L'amour accordé pour sa seule présence, qui aura su capter, entendre et comprendre, dans le seul geste de manger le riz, l'intégralité singulière de sa façon à elle, d'aimer, d'en être capable.

1 Angélica Liddell, *Anfaegtelse (Tétralogie du sang)*, op.cit. (p. 30)

De quelle façon, et par quels moyens scéniques, Liddell parvient-elle à transformer la forme-solitude en recherche éreintante d'un « tu » ? Si Dieu n'entend pas nos prières, il faut lui donner envie de danser, ou de crier, être à soi seule une exultante peste. Le pronom n'est plus porté par le corps, ici la deuxième personne du singulier a devancé le corps, a pris trop d'avance sur lui, s'en est détachée. Le monologue pourtant reste saisi dans cette adresse transparente qu'il sollicite, sans cesse, porté précisément par l'absence. Comme un rappel de la nature forcément performative, et déceptive, du théâtre : on ne trouvera, finalement, pas ici ce qu'on est venu chercher, et qu'on pensait trouver, en dernier recours, ici.

Seule au milieu des autres

Si la deuxième partie de *Primera carta de San Pablo a los Corintios* semble une synthèse de son théâtre et assume un seul-en-scène, avec un long monologue lancé face public, dans la troisième et dernière partie Liddell retrouve ses dispositifs scéniques : un groupe-peuple dont elle est à la fois la maîtresse et l'éternelle autre, étrangère. Le groupe n'a pas fonction d'intégration mais bien d'ostracisation. La ressemblance n'est jamais parfaite, demeure un écart, le corps même de Liddell semblant résister à toute entreprise de figuration.

Anne Ubersfeld départage entre la voix du scripteur – diffractée dans celle des personnages et des rôles – et la voix, forcément secondaire, de l'acteur. Mais Liddell, comme auteure performeuse, renouvelle nécessairement cette répartition, il n'y a plus deux voix, le monologue semble d'ailleurs trahir cet aspect forcément solitaire, sinon univoque, de la voix-performance, et quel dommage que ces mots là, qui sont les miens, ne puissent être dits, effectivement, que par moi.

Forme inverse du soliloque, l'adresse chez Liddell est primordiale, quand bien même toujours s'instaure un délai entre l'appel et son écho, le cri et sa réponse. Je parle à dieu, pour lui intimer de se taire.

A contre rythme

Le théâtre de Liddell semble alterner entre deux types de corps, le corps-délire, qui se perd dans le vertige du rythme et du groupe, et le corps irrémédiablement seul, celui de la chambre d'hôtel et des rideaux tirés au soir, du corps qui s'observe changer, qui triture ses côtes et cherche ses contours. L'alternative à cette solitude existentielle réside dans le

rituel collectif, il faut danser, chanter, appuyer sur le monde en même temps pour que s'ouvrent les nasses enfouies et communes, aux morts et aux vivants. Mais Liddell ne peut pas appartenir à ses peuplades, comme dans *You're my destiny*, elle reste accroupie et adossée à la colonne du cadre de l'Odéon, elle organise, mais demeure extérieure. Il faut bien une armée, en effet, pour rivaliser avec son seul corps, pour que la balance énergétique s'équilibre. Et battre tambour pour qu'éclosent les mondes. Comme hier elle tapait du pied.



Angélica Liddell, *You're my destiny*

Qu'advient-il du corps au sein de l'expérience rythmique, quand la musique voudrait créer, par la répétition du même, des réflexes au sein du corps, des automatismes, des réponses spontanées et irrépressibles ? Le corps rythmé s'abandonne à la frénésie d'être mais précisément, le corps de Liddell n'est pas un corps en rythme. Le corps d'Angélica Liddell est arythmique, comme on évoquerait une maladie, et c'est pour cette raison que le vertige ne peut survenir que par le trop, le pluriel, une liste éparses de petits gestes, une cascade de cris.

Le rythme est autour du corps mais ne le piège pas dedans, et Liddell ne peut alors calmer sa folie que dans une avalanche de mouvements désordonnés. Car le rythme apaise, tout à coup le bras se laisse aller à la grâce du moment, le corps bouge seul. Liddell au contraire est tenace, volontaire. Les tambours battent en rythme et les bras s'élèvent en même temps pour venir ensuite cogner la peau de l'instrument, mais Liddell court en dératée au milieu de l'orchestre, son corps à elle veut s'épuiser plutôt que s'apaiser. Il faut alors trouver une sensualité dans des gestes qu'on se prépare, écraser du raisin au sol avec ses pieds, se renverser une bouteille de bière sur son corps. Le rythme procure le tournis du vertige, mais c'est le vertige de bouger plus que de danser. Il n'y a pas pour Liddell de Duende (ce diable au corps), car son corps ne s'absente jamais au sein d'une histoire rythmique, et il lui faut les mots, il lui faut, quand même, toujours revenir aux mots.

Le corps de Liddell, c'est une intelligence qui lève des machineries immenses pour enfin disparaître et qui échoue dans cette entreprise, le corps doit alors revenir, seul, faire encore ce qui l'apaise le plus : crier en solitaire, créer un autre rythme, qui n'est pas celui, régulier, de la montée vers l'extase, mais qui est le rythme solitaire du corps qui cherche son plaisir, qui sait, secrètement mais mal, comment aller vers une forme de bonheur ponctuel et toujours précaire. Le rythme est une histoire de foule, une histoire collective, une histoire de révolution, tandis que Liddell n'a avec elle que sa révolte, ses mots et son corps, et il faut alors *beugler* effectivement, pour faire autant de bruit, autant événement, qu'une foule, pour être aussi belle qu'un chœur antique. La fête ne résout rien, pour Liddell, ni même le théâtre de la crise et de la peste d'Artaud, car il faudrait que le corps se love dans la musique, dans le grain sonore de la scène, tandis que le corps de Liddell est un corps extrait du destin musical.

C'est alors au corps de créer son destin, de toutes pièces, et de le choisir « you're my destiny », parce qu'il pressent qu'il ne saura pas s'y fondre, l'attendre. Si Liddell était une danseuse, son dilemme corporel serait résolu. Mais c'est bien précisément dans cette impuissance du corps à se dissoudre que se loge le théâtre, comme forme artistique, non pas tant dans les mots d'ailleurs, que dans le besoin des mots.

Mise en scène de soi et punition en scène des autres

C'est un amour des choses qui est pathologique, scéniquement pathologique, et le problème spatial-amoureux demeure sur scène à l'état de dilemme.

Liddell en maîtresse de cérémonie met en scène les corps des autres, comme une chef d'orchestre, une sorcière ou une parque. Elle tresse à son tour les destins des autres, elle venge et pardonne. Pardonner, c'est remonter le cours du destin, c'est en revenir au point d'accepter, c'est refaire en conscience les gestes d'avant qu'on n'avait pas voulu faire, en leur donnant, sinon du sens, du moins une existence. En faisant subir à sa troupe d'hommes le supplice de « la chaise » et du fouet, Liddell fait subir aux corps des autres ce qu'elle est incapable de supporter, elle, demeurer dans l'effort, immobile. La punition qu'elle se choisit pour elle est autrement plus sporadique. Pour endurer le fouet, il faut endurer le rythme, il faut que le corps se soigne du mal au sein même du mal, dans la cascade régulière et précise des lanières.

Et dans la fête, le corps ne donne pas ses raisons, il vient chercher, encore, son morceau de gras, et il faut danser sur place. Il faut alors choisir entre la forme fête et la forme

tableau. Et choisir entre en être ou, avachie contre le cadre de scène de l'Odéon, regarder.

À la fin de *Primera Carta de San Pablo a los Corintios*, un groupe de femmes tondues entre sur scène, une meute d'un autre monde. Une femme se fait tondre sur scène, comme un sacrifice accordé au théâtre. Mais Liddell, elle, ne se tond pas les cheveux. Ultime pudeur ? Ou pudeur logistique (il faut jouer plusieurs fois). La figuration semble presque cruelle, sans contrepartie. La sainte a mis l'orgueil aux pieds du christ, mais cet orgueil était si lourd qu'il lui courbait les épaules.

Partage d'une sensation-beauté

C'est d'avoir vu la beauté, d'avoir vu un « moment », et d'avoir la certitude que ce moment vaut pour un spectacle, qu'il faudra le re-mettre en scène, le reconstituer. Les lieux indiqués dans les textes de Liddell (les chambres d'hôtel, Venise dans *La Casa de la fuerza...*) sont du réel, lieux fondus à vif dans le texte. Il faut « implanter » une vision dans le spectacle, rétablir, reconstituer, au sens fort, un moment fiévreux. C'est d'avoir été seule face à la beauté, face à l'orchestre chinois, face à la voix alto d'un chanteur, face à un trio de chanteurs ukrainiens, et de pressentir que cela doit être partagé, presque tel quel.

Le voyage devient matériau biographique en même temps que spectaculaire. Mais le spectacle qui suit ne tient pas du récit de voyage, la reconstitution doit être presque exacte, naïve, il faut replacer le corps dans les mêmes conditions, dans le climat, à l'endroit et au moment. De la même façon, les références artistiques qui parsèment les œuvres n'agissent pas seulement en tant que référence, leur statut est plus moteur, c'est de l'art greffé ou ensemencé à la source même. Il faut raconter un enthousiasme. L'intertextualité n'a pas lieu dans le spectacle, elle date d'il y a plus longtemps, d'une première rencontre avec la beauté, et d'une certitude qui s'est formée là.

Cristina Vinuesa Munos évoque ainsi un « supratherâtre », dans un au-delà du « métathéâtre », qui a vocation à détruire les formes convenues, et jusqu'à la sienne propre, pour ne plus se fier qu'à la beauté de l'art :

Le dessein de l'Espagnole semble clair : une volonté de destruction des systèmes socioéconomique, idéologique et discursif, passant par une pratique performative de l'acte théâtral violent, afin d'atteindre la Vérité et par extension, la seule validité artistique, la beauté de l'art¹.

1 Cristina Vinuesa Muñoz, « La scène espagnole contemporaine et le "supratherâtre" d'Angélica Liddell : un défi pour la sociocritique ? », *Études littéraires*, vol. 43, n° 3, 2012, p. 109-124, disponible sur : <http://id.erudit.org/iderudit/1016850ar>, consulté le 15 août 2016.

Du pire de soi à l'empire sur soi

Il faut être héroïque, être l'étrangère dans l'amour, pour ne pas souffrir du non-amour. Il faut être monstrueuse pour ne pas pleurer au soir de n'avoir pas su/voulu être la « ménagère », la mère, pour savoir déjà qu'on en fera un spectacle.

L'impudeur, ici, abrite un geste de vie. Il faut avoir tout montré, même si on montre le meilleur en le faisant passer pour pire. Comme la fille rougeaude qui se rêve diaphane et malade. Le rêve même fonctionne, dans son leurre, et le rêve de soi se superpose à l'image de soi. C'est le caractère excessif des spectacles qui légitime l'expression forcenée de la douleur et qui permet à la scène de briser ses limites, et au théâtre de produire des émotions aussi « intenables » que celles de la vie (agacement/amour).

Être impudique, pour Liddell, revient à jouer uniquement à partir de ce qu'elle saura dire et faire, ce dont elle a l'intuition qu'elle saura le dire et le faire. Comme la fonction qui crée l'organe. Ici, le besoin contient déjà la forme qu'il prendra, il est en avance, il devance et sème l'autobiographie. Accuser l'autre d'impudeur, c'est juste le renvoyer à sa solitude : ce que tu racontes ne concerne que toi, cela ne me regarde pas.

La plus laide

Si la présence peut être envisagée comme une forme de distinction, de préférence, d'exception, elle tire sa splendeur sans doute, de cette solitude, de cette marginalité radicale :

13 Tu ne comprends donc pas, mon amour, que si tu continues à ne pas penser à moi, je vais faire peur aux enfants quand je sortirai sans tête dans la rue ?

14 Le monde extérieur ne m'intéresse pas du tout. Je peux vivre pieds nus. Je peux vivre pieds nus. Je peux embrasser cet endroit où ton cou rejoint ta mâchoire, je peux l'embrasser dans les airs. [...]

14 Comment sais-tu que tu es vivant ? Moi, je sais que la vie continue à cause du bruit du moteur du frigo, qui se met en route puis qui s'arrête, il se met en route et il s'arrête. De mon corps, je ne reçois pas le moindre signe. [...]

17 C'est la chambre qu'il faut pour avoir de l'intimité avec la folie. [...] Et puis, j'ai caressé les mêmes chiens que toi. Et les chiens le savent¹.

Sur un des bancs du parc Du Retiro, il y avait une petite fille assez laide, en train de coudre un petit bout de tissu, elle avait l'air de s'exercer à je ne sais quel point, toute seule. Deux couples de jeunes gens très beaux se caressaient dans l'herbe. La fille qui cousait ne sera jamais aimée. Jamais. Finalement, la vie, c'est une affaire de corps. Rien d'autre. Les corps, et le reste est secondaire².

Comme la petite fille du parc, Liddell coud ses mystères pour que jamais ils ne cicatrisent. Quitte à être laide, autant être la plus laide !

1 Angélica Liddell, *Le Cycle des résurrections*, op. cit., p. 46-52.

2 *Ibid.*, p. 58.

Comme si la solitude était déjà un destin, les spectacles laissent le corps perplexe : tout à coup il faut deux corps, d'habitude le mien suffit ; mais certains gestes sont à faire à deux, certains gestes ne marchent qu'à deux.

La pulsion de l'autre, l'impossibilité (scénique) de l'autre

La forme monologue s'adosse à une forme de misanthropie, éprouvée dans son adaptation du monstre Richard III, et dans les diatribes virulentes qui scandent les spectacles, assaillant les femmes, les femmes-mères. Qu'un corps s'extrait d'un autre corps sans pour autant résoudre la solitude du corps et de ses limites, qu'il faille quand même sentir les choses, chacun chacune à son tour, et que demeurent ces gestes qu'on ne peut faire que pour soi – se brûler, se couper. Le monologue s'institue alors comme la forme naturelle du corps, et la pulsion, qu'on sent, qu'on est capable de sentir, d'un corps-commun demeure sur scène à l'état de pulsion : il faut constituer, par l'artifice, un groupe et lui intimenter comment se comporter de façon à recréer, de toutes pièces, une tempête, comme on agence des vents, et des murs pour qu'ils s'y cognent. Il faudrait que tous les corps, sans exception, soient en manque les uns des autres.

Je ne peux rien partager avec des gens qui s'amuse dans des fêtes stupides, chaque soir, pendant que moi, j'ai envie de me tuer, je ne peux rien partager avec quelqu'un qui a passé la nuit à boire, à danser et à rire dans une fête à la con, pendant que moi je voulais me tuer cette nuit-là. [...] Je ne vous aime pas. Je ressens un immense dégoût à l'égard des gens qui n'ont pas envie de mourir en même temps que moi. J'ai très envie d'être seule sur une scène, complètement seule. [...] Les années passent et je ne trouve pas mon jumeau dans le monde, je ne trouve pas la personne qui se sent dégoûtée par les mêmes choses que moi, qui aime les mêmes choses que moi, je ne la trouve pas¹.

Le désir de l'autre est encore immature, l'autre est ce qui me fait miroir, l'âme sœur n'existe pas en même temps que moi. C'est alors son propre corps qu'il faut plier en deux, pour goûter, ne serait-ce qu'un instant et sur le mode de la « perversion », perversion formelle, à la sensation de symétrie, pour parvenir à simuler la rencontre physique avec l'autre.

J'ai tout échangé contre le calme, et maintenant... qu'est-ce que j'en ai à faire du calme ? Qu'est-ce que j'en ai à faire du calme ? Je vais mordre les manches de ma robe comme si j'étais dévorée par l'angoisse, le malaise physique et la cruauté².

Le monologue, corps et voix, intervient comme solution, comme le recours d'un corps qui se sait condamné à chercher dans et par lui-même son soulagement : « Je vais mordre les manches »... Le corps est passé maître dans l'art d'anticiper et de fabriquer ses exultations, il a vécu trop de temps, et de fois.

1 *Ibid.*, p. 71.

2 *Ibid.*, p. 74.

Liddell alors, sainte et recluse, dedans et dehors, semble vouée au silence en même temps qu'au cri errant.

J'ai rêvé que j'étais une petite fille, je m'appelais probablement Tandy et je marchais sur un sentier pareil à un fleuve de boue, qui pourrait bien être le chemin qui mène de la ferme des Bentley à la ville de Winesburg-en-Ohio. Tout en marchant, je me disais « je serai actrice, je serai actrice », comme si j'avais eu la révélation à cet instant même. Mais soudain, la boue m'envahissait les jambes, me tirait vers le bas, et je finissais par m'enfoncer dans les entrailles de la terre, en hurlant et en répétant « je t'aime, je t'aime, je t'aime », tout en sachant que ce seraient mes derniers mots¹.

L'amour, le cri d'amour se substitue au cri de la vocation-théâtre, comme si ce par quoi on a cru se sauver, le destin-théâtre n'était en fait que l'envers d'un cri plus profond, et qu'on n'avait jamais osé pousser parce qu'on le savait, intuitivement, condamné à heurter la nuit.

Le monologue, pour n'être pas « une cymbale qui retentit, une pièce de bronze qui résonne », cherche son amant, et plus encore son amant perdu, manqué : « Je suis un amoureux et je n'ai pas trouvé l'objet de mon amour. Une femme va venir. Mais je vais la manquer vois-tu. Elle n'arrivera pas de mon temps. Tu es peut-être cette femme². »

Liddell cite Dickinson et sa « petite chambre » : « Je serais peut-être plus seule / sans la solitude ». La solitude devient précisément l'issue de la pièce qu'on cherchait à quitter, et l'interlocuteur devient « un interlocuteur sentimental ».

Qui Emily [Dickinson] aimait-elle ? Peu importe. Il fallait écrire pour quelqu'un. Moi, je peux seulement écrire si j'écris pour quelqu'un, si j'écris pour aimer quelqu'un. "L'acte le plus sublime, c'est de placer un autre avant soi", dit le vieux [William] Blake. J'ai besoin d'un interlocuteur sentimental, ne serait-ce que parce que ma vie intérieure est totalement déconnectée de ma vie intérieure³.

Je n'ose plus m'adresser à toi, bien que certaines nuits je me sente totalement possédée, des nuits durant lesquelles tu ne m'accordes aucun repos, en utilisant mes propres bras pour m'enlacer, me soulever, me coincer à terre, contre les murs, contre les portes d'un hôtel et sur les rives d'un lac... Et ce, jusqu'à l'aube. Mais maintenant, au lieu de ressentir cela comme un sursaut de l'esprit... j'expie. Je purge ma honte en vieillissant toute seule, en dormant dans des draps qui n'ont pas été lavés⁴.

Le corps liddellien arrive enfin à cette solution, terrible : « je peux être seule, et t'aimer en même temps ». Comme un marchandage de dernière minute; on n'en saura plus sortir, on a solutionné le problème par le problème. Dieu même ne suffit plus comme partenaire, ni l'horizon de l'amour gémellaire, ni, finalement, le spectateur. Il faut alors se donner à soi-même un « tu », et s'abandonner à la vaste forme du monologue, comme espace de parole multiple, et lieu où on parvient paradoxalement à se hisser hors de soi.

1 *Ibid.*, p. 71.

2 *Ibid.*, p. 39.

3 *Ibid.*, p. 92

4 *Ibid.*, p. 128.

C'est parce que le monologue manque tellement et terriblement qu'il parvient contre toute attente à se faire si englobant, comme la chambre dont on s'est fait un monde.

Liddell a tant transfiguré la sollicitation qu'elle a, en même temps, renoncé à toute réponse, laissant vacante la place de l'Autre. Demeure, quand même, la gueule béante, le visage absent, le souvenir d'une chose qu'on a oubliée.

Ce matin, j'ai réalisé qu'il me manquait quelque chose. C'était cette sensation d'avoir oublié quelque chose mais de ne pas savoir quoi. Au fur et à mesure que la matinée est passée, j'ai découvert ce qu'il me manquait, en retirant voile noir sur voile noir. Il me manquait « la demande ». Je m'étais agenouillée devant *l'anima sola* et je n'avais rien demandé, je n'avais pas supplié, je n'avais pas imploré son intervention divine afin que mes vœux soient exaucés. Autour de moi, les gens rédigeaient leurs demandes à genoux, et moi j'avais oublié, j'avais oublié, la terre est tellement pourrie que j'en ai oublié les désirs¹.

Quand, après avoir manqué d'amour, on se met même à singer le manque d'amour, sachant qu'on manque encore d'autre chose, d'encore plus grand.

La philosophie de l'impudeur

Au cours d'un entretien radiophonique, alors que la journaliste Laure Adler venait de l'interroger à propos de l'influence d'Artaud sur son travail, Angélica Liddell lui a fait une réponse étonnante, qui place les philosophes, plutôt qu'Artaud, en modèles et en guides :

Je lis les philosophes car je trouve qu'ils sont très proches de la poésie. Très souvent ils passent par des positions immorales pour arriver à des positions morales. Ils s'embourbent dans la conscience humaine. J'aime beaucoup Schopenhauer. Je crois que personne depuis lui n'a écrit avec autant d'impudeur. Y'a beaucoup de philosophes chez qui on trouve une impudeur, et cette impudeur c'est en fait ce qui modèle ou donne corps à la pensée. Y'a quelque chose qui est au-dessus de l'idéologie, et c'est la pensée, et pour ça, il faut s'embourber, se souiller littéralement dans la nature de l'homme. C'est pour ça que je suis passionnée par les philosophes parce que je trouve qu'ils parlent sans pudeur. Et pour parler de l'âme humaine, on ne peut pas faire autrement, on ne peut pas avoir cette censure de la pudeur. Parler de l'homme, c'est mettre les mains dans la saleté, et c'est presque devoir se corrompre soi-même pour aller plus loin, toujours plus loin, et ne pas avoir honte de manipuler tout ça comme on manipulerait des déchets².

Logeant l'impudeur à la racine, dans la pensée même, Liddell rappelle que la honte qu'il faut anéantir, le mur qu'il faut abattre, se trouve d'abord en soi. C'est sans doute pour cela que les nuits de l'écriture, les nuits anonymes des chambres d'hôtels, comptent tant, et font déjà partie du spectacle : est-ce-que la honte nous suivra ici, sous l'œil béat d'une enseignante qui clignote et dont on ne sait pas lire le nom, en périphérie d'une ville qui ne nous

1 *Ibid.*, p. 137.

2 Angélica Liddell, « entretien avec Laure Adler », *France Culture*, Hors Champ, 21/10/2013, podcast disponible sur : <<http://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/angelica-liddell>>, consulté le 15 août 2016.

appartient pas ? L'écriture vient moins chasser la honte que d'abord la reconnaître, la retrouver. Car s'il est vertigineux de réaliser que l'angoisse nous a suivi, ce serait peut-être encore plus effroyable de se retourner et de voir qu'elle n'est plus là, qu'il n'y a plus rien, que nous sommes tout à fait seul.

Le tout d'un sentiment

Angélica Liddell, dans son impudeur, montre un « je » qui se donne à lire non seulement à la mesure de l'amour qu'il est capable de porter, mais aussi à celle de la haine qu'il parvient à endosser. Qui se révèle autant dans ses déclarations d'amour vers le « tu » perdu que dans ses harangues violentes sur le dégoût de la maternité. Comme si le « je » impudique entendait livrer le tout d'un sentiment, en l'élargissant par ses bords. L'amour-haine d'un Xavier Dolan, l'amour transi d'un Luchini, l'amour impossible de Christine Angot pour leurs mères, la haine tenace que Liddell voue à la sienne : « ma mère, mon Dieu, ma mère... j'ai mis quarante ans à assumer qu'elle soit aussi retardée¹. »

Est-il possible d'envisager une impudeur qui ne siège pas dans le corps ? Luchini partage avec Liddell sa tendance à la logorrhée. Son impudeur se focalise sur un rapport à la langue, qui, dans son aspect presque maladif, semble venir compenser un complexe, celui d'arborer une « tête de coiffeur non sexué² ».

Luchini semble en effet investir, par l'excès, le canal de la voix. Son corps, lui, paraît s'absenter. Au point qu'on peut penser qu'au-delà de la performance très singulière qu'il propose dans le récent film de Bruno Dumont, *Ma Loute*, qui mêle romance amoureuse et cannibalisme sordide, ce qui étonne en premier lieu c'est le fait qu'on le voit jouer avec son corps, tout à coup il prend corps. L'esthétique outrée et caricaturale, quasiment celle du jeu des films muets, qui est imposée à des « figures » telles que Luchini, Juliette Binoche, Valeria Bruni Tedeschi, tire leurs performances du côté de l'impossible. La réaction du spectateur tient d'un « non, non, non !! Quand même pas ! Jusque là ? Oh la la ! ». On serait presque gêné pour eux, tant on hésite entre le génial, l'absurde et une forme de malaise, de petite épine de la honte. L'impudeur du film est toute construite par le spectateur, qui, en quelque sorte, ne veut pas sa(e)-voir, doit passer outre ses propres défenses. Comme si, voyant ces figures à ce point déplacées, il les regardait

1 Angélica Liddell, citée par Fabienne Darge, « Théâtre : sacrée Angélica Liddell », *Le Monde*, 03/12/2014, disponible sur : <http://www.lemonde.fr/scenes/article/2014/12/03/theatre-sacree-angelica-liddell_4533624_1654999.html>, consulté le 15 août 2016.

2 Fabrice Luchini, *Comédie française, ça a débuté comme ça...*, op. cit. (p. 203)

comme on regarde des personnes qu'on connaît faire quelque chose de honteux. Mais ce qui étonne sans doute le plus, à propos de la prestation de Fabrice Luchini, c'est l'utilisation qui est faite de son corps. Comment peut-il être ce bourgeois empesé et ridicule, bouffi et précieux, lui qu'on voit si souvent comme un « comédien désincarné » pour reprendre un titre de Louis Jouvet, dont Luchini dit qu'il est son maître à penser, maître à jouer.

Fabrice Luchini, de l'ego à l'hyperlien, voyage au bout de soi

Jamais aucun écrivain n'a écrit aussi bien New-York : *bien au-dessus des derniers étages en haut restait du jour avec des mouettes et des morceaux de ciel*¹.

Faire du Luchini, faire son Luchini

Luchini, avant d'être un acteur, peut être perçu comme un parleur, un verbeux. Il se trop-dit, et sans doute les téléspectateurs et auditeurs sont-ils en mesure d'accueillir cette parole prolixe parce qu'elle est issue d'un homme : elle vient troubler et questionner des présumés, la femme bavarde, l'homme taiseux. Comme si ce dire de soi, et de l'intime, venait interroger en retour le rapport que les hommes entretiennent avec leur pudeur, avec leur langage.

Lorsqu'on invite Fabrice Luchini sur un plateau télévisé ou à la radio, on invite un « personnage » dont on devine qu'il sera émouvant, amusant, étonnant, plus ou moins choquant, en tout cas intéressant : un faux histrion, cabotin agaçant, hyper-angoissé, désespéré, criblé de textes, à la vanne et la verve mordantes et au pessimisme noir, un exégète formidable, un dilettante passionné... Si le personnage peut sembler excessif, il permet toutefois de faire rentrer l'intime sur un plateau télévisé, d'aborder, certes le plus souvent par l'humour, la dépression, l'angoisse existentielle, le sentiment d'illégitimité...

Le cadre de l'émission télévisée élabore une figure-Luchini tout entière caractérisée par un équilibre entre pudeur et impudeur. Au jeu de l'auto-promotion de soi, Fabrice Luchini fait le choix de la démesure, comme en témoignent les titres des nombreuses vidéos Youtube qui relaient ses passages chez Jean-Marc Morandini, Laurent Ruquier, Michel Drucker : « Inénarrable Luchini », « Luchini et sa folie », « Luchini fait son show dans *Tout le monde en parle* », « Fabrice Luchini dézingue à tout va sur *France Inter* »...

Au cours de son passage à l'émission *Vivement dimanche*², animée par Michel Drucker, le 6 mars 2016, Fabrice Luchini a pu se voir, s'entendre plutôt, dédoublé dans le corps de l'imitateur Cyrille Eldin qui a reproduit sa diction, sa façon de claquer certains mots, de s'engourdir de sa propre parole. C'est bien en effet, sans doute, une caractéristique de ces artistes impudiques, que d'être aisément reconnaissables, imitables, comme si leur façon même d'être invitait à cette mise en jeu de leur personne, qui est aussi une vali-

1 Thierry Demaizières, *Robert Luchini, dit « Fabrice Luchini »*, France Télévision, 2009.

2 « F. Luchini, fou furieux dans un show d'enfer, dans "Vivement Dimanche Prochain" 6/03 », *Vivement dimanche*, 06/03/2016, disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=uWybvYKKYvU>>, consulté le 15 août 2016.

dation. C'est bien parce qu'il est un prototype, unique, que l'artiste impudique se prête facilement à l'imitation, comme le rappelle Cyril Eldin, analysant la façon dont l'acteur parvient à rester « le même », obstinément, tout en s'accordant à « l'air du temps ».

Il n'en y a pas deux, des Luchini. Surtout, il perdure. Même s'il dit un peu les mêmes choses depuis toujours. Pour moi, sa grande force est d'être suffisamment sensible au style, et très à l'écoute, pour être toujours contemporain. Il ne sera jamais ringard¹.

Intégrant l'argot contemporain dans ses sketches, Luchini ne fait pas pourtant œuvre de démagogie, il poursuit un rapport, vivant, à la langue, comme Céline qui introduit dans la langue écrite les pulsations de l'oral, et le parler populaire.

S'intéressant à la construction syntaxique « faire du + Nom propre », Michèle Noailly remarque que la distinction « faire du » et « faire son » est difficilement tenable dans le cas où le nom propre renvoie à un acteur : « pour un acteur, faire du Luchini ou faire son Luchini, n'est-ce pas presque la même chose ? ».

La construction faire + du Np est un trait original de la syntaxe du français. Elle permet de décrire des comportements qui relèvent pour la plupart du plagiat : quand on fait du Proust, on essaie d'imiter la manière d'écrire de Proust, et quand on fait du Valls, on reproduit le mode d'action gouvernementale de Manuel Valls. En faisant précéder un Np de personne connue d'un déterminant partitif, on ne vise plus l'individu en tant que tel, mais, de façon élargie, l'action à laquelle se rattache sa notoriété. Le faire que l'on a dans cette configuration est proche de celui de faire l'aimable, faire le malin. Un déterminant possessif est possible dans les deux cas : faire son malin, faire son Obama. Dès lors, quelle différence d'interprétation, entre faire du Obama et faire son Obama ? Dans le premier cas, on vise l'action politique d'Obama et, dans le second, plutôt ses manières d'être, son caractère. Mais la différence peut parfois être plus subtile : ainsi, pour un acteur, faire du Luchini ou faire son Luchini n'est-ce pas presque la même chose² ?

Michèle Noailly note que « faire + du Np » a valeur identifiante. La formule a une vocation double : elle caractérise une démarche de « plagiat » et elle transforme le nom propre en substantif. Cette opération grammaticale est rendue possible dès lors qu'une singularité se signale sur le mode de l'excès, au point qu'on peut la substantiver. Ce n'est pas innocemment que Michelle Noailly appuie sa réflexion sur Fabrice Luchini : « faire son Luchini ». L'artiste impudique est bien celui qui s'auto-plagie, qui fait du plagiat même une manière de créer, au point qu'on pourrait sans doute écrire « faire du luchini », en abandonnant même la majuscule. L'antonomase ici n'a pas valeur de synecdoque comme ça peut être le cas lorsqu'on dit « faire son Alceste, faire le Don Juan ». L'antonomase ne fonctionne que pour la personne même qui est désignée par elle : il n'y a

- 1 Annabelle Laurent, « Pourquoi vous n'avez pas fini d'aimer Fabrice Luchini », *20 minutes*, 31/03/2016, disponible sur : <<http://www.20minutes.fr/culture/1816971-20160331-pourquoi-fini-aimer-fabrice-luchini>>, consulté le 15 août 2016.
- 2 Michèle Noailly, « Faire du + NP », *Langue française*, 2016/2, n° 190, résumé disponible sur : <https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=LF_190_0109>, consulté le 15 août 2016.

de sens que pour Fabrice Luchini lui-même de faire son Luchini. C'est signifiant de dire qu'Angélica Liddell fait sa Liddell, mais ça n'aurait pas de sens de dire de quelqu'un qu'il fait sa Liddell ou son Luchini. Le nom propre devient un nom commun, mais un nom commun à l'échelle d'une personne. Les artistes impudiques sont peut-être précisément ceux-là, qui refondent le dictionnaire, mélangeant propre et commun, argot et langage soutenu, « je » et « tu ».

De Robert à Fabrice – jusqu'à Orlan

Dans le documentaire *Robert Luchini dit « Fabrice »*, l'acteur explicite son rapport difficile aux médias, et à son image d'agité ou d'énergumène :

La télé c'est l'exercice le plus périlleux. Ça abîme. Certains journalistes pensent que je fais un numéro. C'est assez vrai et c'est assez faux. Vrai dans le sens où il y a une hystérisation, quelque chose d'excessif, de théâtral, de cabotin, et je suis pas sûr que j'aimerais le mec qui parle tout le temps, si je regardais la télé, et que je voyais un personnage comme ça. Et je pense que pour des gens qui sont un peu calmes, un peu amorphes, un peu contents d'être rassurés, voir un agité énerve immédiatement. Mais j'ai quand même eu du bol, je peux dire que je m'en suis bien servi¹.

Il paraît vain de chercher à départager ce qui appartient au personnage, ce qui relève de la persona. Ce besoin ou ce recours à un personnage raconte en fait, déjà, en soi, quelque chose d'intime. Cette distinction personnage/persona s'avère inopérante pour les artistes impudiques qui, dans le jeu de mise en scène qu'ils font de leur moi, mettent non seulement en valeur toute la présentation de soi implicite et inconsciente, intériorisée, qui se cache dans tout individu – et c'est peut-être ici que se loge leur impudeur la moins pardonnable, celle qui dévoile notre propre jeu – mais devinent de surcroît qu'ils n'en sortiront pas indemnes.

À la façon d'Orlan qui, au travers des opérations et implants divers auxquels elle s'est livrée sur son propre corps et qu'elle a envisagés comme des processus artistiques, se retrouve, de fait, avec et dans un corps nouveau, irréversible. Orlan fait alors basculer son corps du statut de « ready-made » à celui de « made by myself » :

L'art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un ready-made modifié car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer².

Dans son article *Ceci est mon corps : Orlan ou de l'identité incertaine*, Michela Marzano analyse l'autoportrait-mutant sous forme d'auto-modification auquel s'est livrée

1 Thierry Demaizères, *Robert Luchini, dit « Fabrice Luchini »*, op. cit.

2 Orlan, *Conférence*, dans *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Jean-Michel Place & Fils, 1997.

l'artiste. Selon la philosophe, Orlan se trompe elle-même dans la revendication politique et féministe qu'elle trace à même son corps. La philosophe reproche en effet à la plasticienne d'exclure certains possibles de son corps, en prétendant pourtant les ouvrir et les démultiplier.

Tout en voulant user de son visage pour permettre à son « être » de prendre la place d'un « paraître » qui ne lui correspond pas, elle instrumentalise en réalité la « surface trouée » de son visage. D'une part, elle fait violence à la peau pour créer de nouvelles ouvertures, là où elle le veut et comme elle le veut – il suffit de penser à la photo *La Deuxième bouche* prise lors de sa septième opération/performance *Omnipresence* à New York, le 21 novembre 1993, où, à la hauteur du menton, une deuxième bouche est effectivement ouverte par le chirurgien. D'autre part, en modifiant sans cesse son visage par la chirurgie, elle efface toute spontanéité et empêche son visage d'afficher des émotions non contrôlées à l'avance¹.

C'est sans doute oublier combien nos visages sont grimés, même lorsqu'ils sont apparemment nus et vierges, et combien nos émotions et nos « spontanéités » répètent bien souvent des grimaces sociales, entre rires et larmes. C'est d'ailleurs ce caractère éminemment social et construit de l'intime même qu'Orlan cherche à (dé)traquer, comme elle l'explique dans un entretien, *"Mon corps est devenu un lieu public de débat"* :

J'essaie de dire que toutes les civilisations ont fabriqué les corps, ainsi que les logiciels qui sont à l'intérieur car nous sommes formatés. Toutes les fois où l'on dit "je veux, j'aime, je désire", ce "je" censé représenter ce qu'il y a de plus personnel en nous, de plus privé, est complètement dicté et formaté par les modèles qui nous ont été présentés².

Cette réprobation de la philosophe Michela Marzano, qui consiste à retourner le projet de l'artiste contre elle-même et à en démontrer les limites, s'avère être une critique commune souvent adressée aux artistes impudiques. Cette critique consiste en un « en fait » cruel, qui récupère le projet artistique pour en prouver l'aporie : tu veux te montrer mais en fait à force de te montrer tu te caches, tu veux exister mais en fait à force de t'exhiber tu nies toi-même ton existence... Cette rhétorique du « mais en fait à force » est bien pernicieuse, qui capte l'intime ambition de l'artiste – cette insatisfaction originelle et fulgurante des choses comme elles sont et les solutions que l'artiste érige contre elle – pour la mettre en balance avec le gain que l'artiste aurait d'affronter cette insatisfaction, sans la contourner, sans avoir à emprunter les chemins de traverse.

Lorsque Michela Marzano pointe du doigt un des effets, réels, de la chirurgie artistique d'Orlan – figer un visage alors même que les implants et les opérations-monstres

1 Michela Mazarno « Ceci est mon corps : Orlan ou de l'identité incertaine », *Cités*1/2005 (n° 21), p. 89-101, disponible sur : <www.cairn.info/revue-cites-2005-1-page-89.htm>, consulté le 15 août 2016.

2 Claire Ané, « Orlan artiste "Mon corps est devenu un lieu public de débat" », *Le Monde*, 22/04/2004. Disponible sur : <http://www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/22/orlan-artiste-mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de-debat_357850_3238.html>, consulté le 15 août 2016.

voudraient extirper la face de sa gangue sociale – elle use d’une logique un rien réactionnaire qui consiste à préférer un naturel qui, s’il est envahi de codes sociaux, laisserait tout de même percer une forme de vérité à une auto-construction forcément traîtresse, nécessairement limitée. Lorsqu’Angélica Liddell cherche en scène une forme de liberté nouvelle, par le biais de l’impudeur, il est clair qu’on peut facilement contester sa démarche en soulignant qu’à force de fréquenter le délire, elle se retrouve en fait en position de totale maîtrise. Toutefois, n’est-il pas essentiel de prendre garde à cet effet d’atténuation ou de fausse nuance de « l’en fait » ? La « totale maîtrise » où se retrouve, effectivement, Angélica Liddell redouble-t-elle exactement la maîtrise qu’elle cherchait à fuir – celle de la bienséance, celle des « mères » ? Ne convient-il pas de distinguer entre les deux, et d’avoir aussi de la tendresse pour les limites même du projet artistique, de la patience à l’égard même de son désaveu ?

Luchini, mutant de l’âme ?

Ce personnage de Fabrice Luchini, mi-docte mi-boute-en-train, se forge à la fois par les réponses que fait l’acteur – morceaux de bravoure, blagues potaches ou carrément sexistes, citations larges d’auteurs qui emplissent et boursouflent la mémoire de l’acteur comme les implants d’Orlan son visage, confessions... – et par les questions que lui adressent les animateurs et présentateurs. La figure s’épaissit, ou se caricature, au fil des interviews. On l’interroge sur des thèmes intimes : sa sexualité, ses relations avec les femmes, son rapport à sa mère. Il répond par la boutade, la citation, la pudeur, ou la fausse impudeur, et a souvent recours aux textes d’auteurs pour contourner, détourner, approfondir ou esquiver l’interrogation.

Le personnage narcissico-dépressif à l’égo angoissé et démesuré pourrait sembler en concurrence avec un autre personnage, celui de l’amoureux inconditionnel de la langue, à la mémoire gondée de textes, ceux de Céline, Roland Barthes, Paul Valéry, La Fontaine... On sent bien pourtant que ces deux figures sont indissociables, que l’égo est nourri de la découverte des belles langues, et qu’en retour cette entente singulière des textes fait écho à une histoire intime. Fabrice Luchini (pseudonyme de Robert Luchini) multiplie les facettes – d’Eric Rohmer à Bruno Dumont, de Yasmina Reza à ses spectacles solos autour de Barthes, Céline, La Fontaine, des plateaux télé aux joutes littéraires – et il s’avère difficile de le qualifier : acteur, lecteur, orateur, humoriste, passeur de textes, showman, critique littéraire, parleur, beau-parleur, conteur... ?

De la scène de théâtre au plateau télévisé et jusqu'au livre (son autobiographie parue en 2016, *Comédie Française Ça a débuté comme ça*) Fabrice Luchini conserve les mêmes éléments et paraît ne jouer qu'avec les proportions : récitations ou lectures de textes, liaisons comiques, glose, confidences, blagues potaches, jeu avec la vulgarisation littéraire, retour au texte et à la lettre du texte, auto-promotion, critique des politiciens, à droite comme à gauche...

Amateur autodidacte de la langue française, faux pédagogue ou vrai démagog, acteur à la diction pesée, juste, c'est en fait une invitation à un voyage bien singulier que propose le « ni tout à fait le même ni tout à fait un autre » Luchini : la rencontre, par l'intime, des textes.

S'appropriant la langue de Céline, et n'hésitant pas à rappeler à quel point cette langue compte pour lui, combien sa découverte s'est avérée essentielle, Luchini pourrait paraître excéder son rôle de passeur, et dévorer le texte qu'il se donne pour mission de délivrer. Sa diction incroyablement précise, cette façon si singulière qu'il a de plonger dans une langue, d'en faire apparaître le rythme propre, d'en détailler la pensée, d'en ciseler les ruptures, d'en oraliser l'âme devraient suffire à rendre le texte, dans sa spécificité. On lui reproche alors de se mettre en avant¹, d'empiéter finalement sur ce qu'il parviendrait pourtant si bien à relayer, s'il en faisait moins². Il ne s'agit pourtant pas de décider ici si Luchini se surexpose ou se trop expose par rapport au texte qu'il prétend donner.

Passant d'un texte à l'autre, d'un auteur à un autre, et dans les saillies de discours plus autocentrés, Luchini invite en fait sans doute à un rapport à la littérature, celle qui aide à vivre, quand la beauté et la justesse d'une phrase viennent en secours, non pas parce que c'est « bien dit », mais parce que tout à coup on comprend, on reconnaît, on hoche la tête, on acquiesce : *c'est ça*. C'est cette fulgurance de la reconnaissance, et cette compréhension vive, intime, que Luchini cherche à transmettre. Son corps ne fait plus alors écran entre le texte et le spectateur ou l'auditeur, mais sert de preuve, d'exemple vivant, de témoignage : *écoute ce que cette langue-là me fait, à moi, écoute, entends*. Au point qu'on peut imaginer qu'il lit à haute voix, même seul, sans public, quand la mise en voix n'est pas un après

1 « Vous m'agacez à force de vouloir tout le temps vous ressembler mais si vous n'existiez pas, vous m'agacerez davantage encore. » : Eric Libiot, « Cher Fabrice Luchini, vous m'agacez mais si vous n'existiez pas, vous m'agacerez davantage », *L'express*, 17/01/2012, disponible sur : <http://www.lexpress.fr/culture/cinema/cher-fabrice-luchini-vous-m-agacez-mais-si-vous-n-existiez-pas-vous-m-agacerez-davantage_1210622.html>, consulté le 15 août 2016.

2 « Luchini joue son numéro habituel de cabotin qui se regarde jouer », Jean-Claude Raspiengeas, « Potiche, un film cruche », *La Croix*, 10/11/2010, disponible sur : <http://www.la-croix.com/Archives/2010-11-10/Potiche-un-film-cruche- NP_-2010-11-10-389408>, consulté le 15 août 2016.

mais bien une modalité de la lecture.

Dans son autobiographie, *Ça a débuté comme ça*, Luchini revient sur sa carrière d'acteur et explicite le rapport de corps à corps entre le texte et la diction, qui permet finalement de se hisser hors de la problématique au service du texte/devant le texte :

J'y suis. La diction, le rythme, tout. Qu'est-ce-que je découvre ? Que la littérature, l'œuvre, la puissance des auteurs n'est pas dans une université séparée de la réalité, elle n'est pas là seulement quand l'acteur est sur scène. Quelle différence entre la scène et la vie ? Je ne juge pas ceux qui passent quatre heures dans leur loge à se concentrer mais moi, j'arrive deux minutes avant l'entrée en scène. Je parle au régisseur d'argent, de politique, de femmes et, quand il faut commencer, j'essaie de lui dire, comme Guitry : « attends une seconde, j'ai deux mots à leur dire et je reviens tout de suite ». C'est ma méthode¹.

Etre un acteur, c'est ce moment, à la seconde où tu dis le vers, où tu le ressens, et où il t'inspire un geste théâtral que tu n'avais pas prévu. Quand tu aimes la cadence, c'est magique. Pourquoi est-ce-que ça me paraît de plus en plus drôle au fur et à mesure que je joue ces scènes ? Parce que je suis de plus en plus près de la structure du vers, je ne rajoute rien. Est-ce-que je me dépersonnalise en suivant le conseil de Jovet ? Moi qu'on dit bon client, un cabot, un qui en fait trop, un qui passe en force, un qui fait le show² ?

Quand je suis entré pour la première fois dans le cours de théâtre de Jean-Laurent Cochet, j'avais une vingtaine d'années. Il s'est passé une chose simple et en même temps miraculeuse. Une chose qu'on pourrait appeler une révélation quasi claudélienne : la découverte du Répertoire ! Sa proximité et sa dimension inaccessible. Ou pour le dire autrement, la sensation qu'un immense travail m'attendait et que mon égo, mon intelligence, mon intuition, mes dons, ces vertus que l'on pourrait appeler bêtement "la personnalité", ne seraient pas la première chose à alerter. Il me faudrait plutôt essayer d'atteindre une science, le mot est prétentieux et excessif peut-être, mais disons un sens, une intuition de la partition classique. Ce moment immense, assez proche de la foi, et que le professeur Jean-Laurent Cochet, traversé lui aussi par la locomotive immortelle de Jovet, m'a transmis³.

Je cite donc je parle, donc je suis

Que ce soit dans le cadre de son spectacle solo *Le Point sur Robert* qui mêle confession autobiographique et montage de textes, ou sur les plateaux télé comme celui de Thierry Ardisson dans l'émission *Tout le monde en parle*, Fabrice Luchini se présente d'abord comme un corps-texte, une autobiographie-anthologie. Il récite de mémoire de larges extraits du *Voyage au bout de la nuit* de Céline, a sans cesse en tête un fragment de Roland Barthes pour rebondir sur un propos ou pour séduire avec plus ou moins d'adresse et de subtilité telle femme face à lui, une fable de La Fontaine pour critiquer tel politicien...

C'est en fait le statut même de la citation, entendue comme l'emprunt qu'on fait d'un texte, qui s'en trouve renouvelé, et ses fonctions. En effet, si la citation peut être définie comme l'accueil de la parole d'autrui, cette récupération s'avère en même temps élaborer en retour un « je », qui se construit au contact de l'autre, dans le tressage entre ce que je dis et ce qui ne m'appartient pas, que je cite, dont je me fais le relais ou que je m'appro-

1 Fabrice Luchini, *Comédie française, ça a débuté comme ça...*, Flammarion (p. 19). *op. cit.*

2 *Ibid.*, p. 90.

3 *Ibid.*, p. 75.

prie.

Un usage adolescent de la citation montre bien à quel point son statut est ambivalent, entre hommage rendu à l'auteur et construction d'un soi largement recomposé, entre cliché et vérité. Il s'agit d'assortir sa photo de profil Facebook, ou Instagram d'une citation, littéraire ou philosophique. La « phrase » sert alors de caisse de résonance à la prise de vue, vient décrire un état d'âme et voudrait servir d'allégorie. On passe alors du « statut Facebook » à la statue auto-érigée, mélancolique, déterminée, rêveuse, dépressive, angoissée, romantique...



La citation confère une profondeur de champ à l'image de profil et devient un outil

de soi, participe d'une stratégie de présentation de soi au même titre que le cliché lui-même, savamment étudié. Arrachée à son contexte, nue, la citation vient moins édifier un autel pour son auteur que servir d'accessoire ou d'agrément de soi. L'autoportrait-selfie se double d'un quote-autoportrait, le détour par l'autre fait office de reflet et hisse l'instantané hors de l'anecdotique. La citation fait partie, plus qu'elle ne l'accompagne, de la pose. Ainsi cette photo de profil qui joue d'un montrer-cacher (lunettes de soleil, chapeau, une seule partie du visage dévoilée...) se trouve rehaussée d'une citation tout à fait décontextualisée de l'Abbé Pierre dont on devine qu'elle sert à rendre hommage moins à l'action charitable de l'Abbé qu'au sourire de la demoiselle.

Des sites se proposent même de venir en aide aux internautes en panne d'inspiration. Ainsi le site <http://www.phrase-swag.com/> :

UNE PHRASE SWAG ... Pour Facebook, Twitter, photos,... Bienvenue sur le site de la phrase swag! Tu y trouveras de nombreuses phrases idéales pour Facebook, Twitter ou pour alimenter ton blog. Ces phrases swag pourront te servir pour tes photos de profil ou statuts Facebook mais aussi pour trouver l'inspiration si tu ne sais pas quoi dire à tes amis ou à ton mec. Que tu cherches une phrase trop swag sur l'amour, l'amitié, la vie, le bonheur, etc...ce site est fait pour toi¹ !

Les citations y sont répertoriées par thème, on peut ainsi naviguer de « Amour » à « Amitié », ou piocher dans la section « Rupture »... Dans son article *Copier-coller Baudelaire : fonctions de la citation littéraire sur les blogs* Mathilde Labbé s'intéresse à la pratique du copier-coller et analyse la façon dont la citation des poèmes de Charles Baudelaire sur les blogs s'intègre dans une stratégie de présentation de soi.

L'usage du blog engage-t-il une transformation des pratiques d'écriture? Invasion du discours par l'intime, interactivité et construction collective de savoirs, ces trois caractéristiques communément admises de l'écriture en réseau ont-elles donné naissance à une nouvelle approche du littéraire? Il faudrait, pour répondre à ces questions, cerner des pratiques d'écriture favorisées par les blogs et qui font apparaître leur spécificité éditoriale. Nous nous intéresserons ici à la citation littéraire, pratique à la limite de l'écriture².

Mathilde Labbé repère ainsi que la citation sert de « mise en scène de la lecture par le rédacteur du blog », l'emprunt fait à la référence partagée et qui a valeur d'autorité informe l'expérience de lecture à partir d'un savoir commun, d'une connivence. L'étalage de la culture légitime l'auteur du blog et invite le lecteur à adhérer au propos, par le biais de la citation qui a fonction de point commun, de trait d'union.

1 <http://www.phrase-swag.com/> :

2 Mathilde Labbé, « Copier-coller Baudelaire : fonctions de la citation littéraire sur les blogs », *Itinéraires*, 2010-2 | 2010, 147-153. Disponible sur: <<https://itineraires.revues.org/2057>>, consulté le 15 août 2016.

La référence au classique littéraire participe à la valorisation du blog et de son auteur. Dans *La Distinction*, Pierre Bourdieu décrit la pratique de la citation littéraire comme une « sorte de sommation à comparaître au titre de défenseur et de témoin qui est adressée à un auteur du passé sur la base d'une solidarité sociale déguisée en solidarité intellectuelle ». On voit bien comment cette solidarité, réelle ou imaginaire, participe à la construction de l'ethos du rédacteur : la citation vaut pour preuve d'un capital culturel suffisant et d'un goût littéraire classique, dont l'exhibition a d'autant plus d'importance que ces qualifications ne sont pas toujours explicitées par le contexte du blog amateur¹.

Le poème de Baudelaire a valeur d'universel et permet au rédacteur du blog de donner un écho plus ample aux sentiments qu'il cherche à exprimer. Mathilde Labbé évoque un « déplacement du je autobiographique » et un « lyrisme usurpé » pour caractériser cette place ambivalente de la citation, entre collage et hommage, emprunt et plagiat, construction et héroïsation de soi dans le miroir de l'autre baudelairien.

Dans *Le Point sur Robert*, Fabrice Luchini propose un spectacle qui peut sembler se rapprocher du scrapbooking. Le scrapbooking ou créacollage consiste en une édition manuelle d'un livre à partir de découpages et collages de textes et d'images. Luchini construit son solo à partir d'un montage et d'une promenade littéraire, de Paul Valéry à Roland Barthes. Les *Fragments d'un discours amoureux* de Barthes deviennent les fragments d'un autre discours amoureux, celui de l'acteur pour la langue, pour cette saisie de l'intime dans la langue. Le spectacle se présente comme une apologie de cette formidable capacité que la langue a de croquer des figures qu'on reconnaît. Cependant cette célébration de la langue passe parfois plus par une forme d'auto-glorification que par une mise en retrait.

La façon que Luchini a de se « mettre au service du texte » ne trouve pas son équivalence dans une neutralité ou un effacement de soi derrière la parole de l'autre. Le titre assume d'emblée une forme d'autoportrait, et joue avec malice du nom d'état civil de l'acteur, et de la figure d'un héros éponyme. Passant de Fabrice à Robert, on pourrait penser qu'on glisse vers l'intime ou la vérité de l'acteur. Comme si la sortie hors du pseudonyme impliquait un dire plus vrai. Pourtant, on réalise bien vite que Robert, comme Fabrice, ne peut se raconter qu'au travers des mots et la langue des autres, le recours au grand texte.

Le contrat autobiographique dès lors s'en trouve perturbé : il n'y a pas d'un côté les textes, de l'autre la biographie, les deux sont inextricablement mêlés, et la trajectoire littéraire se mêle à la trajectoire personnelle. Ceci est d'autant plus vrai que Luchini reprend à son compte, pour se dire, le motif de l'ascenseur social, du jeune coiffeur à l'acteur, et laisse entrevoir que c'est la découverte de la littérature qui a permis, selon la version ou le roman qu'il donne de sa vie, cette mobilité entre les classes sociales, du petit apprenti au

1 *Idem.*

bourgeois lettré. Dans *Le Point sur Robert*, c'est parler qui constitue apparemment la seule action. Parler de soi, et lire les auteurs. Les livres sont d'ailleurs présents sur le plateau, comme des personnages, des objets transitionnels, des restes ou des promesses, empilés sur la table à côté de l'acteur.



Le spectacle se présente comme une juxtaposition ou une circulation entre des textes, de Valéry à Barthes. L'intertextualité à l'œuvre esquisse un rapport vif, palpitant à la littérature, décomplexé. C'est sans doute cette pleine légitimité à entrer dans l'écoute et la réception de la langue, à se laisser cueillir par la délicatesse d'un rythme que souhaite délivrer Luchini. Si les transitions entre les différents textes peuvent s'apparenter à des respirations comiques et sembler faire basculer le spectacle du côté du one man show, elles ne s'y réduisent pas. En utilisant le moyen de la paraphrase faussement vulgaire ou banale pour raccorder le texte de Roland Barthes à des situations plus communes, quotidiennes et partagées par le public, Luchini ne fait pas que vulgariser ou faciliter l'entrée dans l'œuvre. Il prolonge en réalité ce qui existe déjà dans *Fragments d'un discours amoureux*, la transfiguration par le langage d'états (extra)-ordinaires comme l'attente, l'angoisse, la honte de l'autre, la déception... Cette attention au minime et cette mythologie du banal, du petit, de l'infraordinaire existent en germe chez Barthes, et Luchini ne fait que les extrapoler.

Alors l'attente, on l'a tous éprouvée hein, on connaît, sauf quand l'attente devient le lapin, alors là le lapin, c'est horrible. Mais l'attente. L'attente dans l'espoir, l'attente qui n'est pas encore un lapin, voilà... Ah l'attente qui devient un lapin, ça devient l'angoisse, c'est en attendant Godot, là c'est tout d'un coup *qu'est-ce-qu'on attend? Ben on attend Godot. Il t'a dit qu'il viendrait ? Mais oui il va venir. Quand ?...* Et c'est là qu'un des deux personnages dit : *si on se pendait ? Ça fait bander ?*, dit l'autre. *Oui. Bandons-nous tout de suite.* Ils arrivent devant un arbre et y'en a un qui dit *mais dis-donc si Gogo se pend Didi seul ! Il peut pas l'aider à monter. J'avais pas pensé à ça.* Et la réplique de Beckett est sublime : *Alors qu'est-ce-qu'on fait ?* Il répond, Vladimir : *ne faisons rien, c'est plus prudent.* L'attente avant de devenir un lapin, on l'a tous vécue, c'est sublime et ça s'appelle *Tumulte d'angoisse suscitée par l'attente de l'être aimé*¹.

1 Fabrice Luchini, *Le Point sur Robert op. cit.*

Il s'agit en fait de délivrer, en même temps qu'un texte, quasiment une méthode de lecture. N'hésitant pas à répéter certains morceaux, à frapper certaines occurrences, à dire en incise « j'adore cette phrase », Luchini se présente comme un acteur-lecteur qui vient partager à vue, sur scène, ce qui relève peut-être de l'expérience la plus intime et solitaire : la lecture silencieuse d'un texte, et la rencontre qui s'y noue. Ne craignant pas une certaine démagogie – celle du pédago-distayant, qui enseigne par le rire à la manière des Molière, La Bruyère, La Fontaine... –, Luchini intègre au sein du spectacle des fausses réactions de spectateurs, outrés, ennuyés ou déçus, qui s'attendaient à un one man show exclusivement comique et qui se retrouvent accablés de textes pesants, ardu. Cette construction du « mauvais spectateur » permet en fait à l'acteur de devancer une éventuelle lassitude du public en même temps qu'elle élabore en retour les contours d'un spectacle hors-normes, décalé, inattendu, voire irrecevable.

Plus encore qu'un montage de textes, le spectacle se présente comme l'entrée dans une certaine époque, largement romancée : les années 80, la nouvelle vague, le cinéma d'auteur, Truffaut, Godart, Rohmer, le cinéma populaire de Guitry, l'intelligentsia avec les Barthes, Deleuze, Foucault, le Collège de France, Julia Kristeva... L'anecdote autobiographique (sa rencontre avec Eric Rohmer, l'ascenseur social dont il a bénéficié, sa découverte de Barthes au collège de France et le petit papier fourré avec hâte et délice dans la poche, avec inscrit dessus le numéro de téléphone de l'intellectuel...) a toujours fonction de documenter et mythologiser un contexte social, une époque et elle excède la seule dimension personnelle.

L'hyper-lien à la mère et à la littérature

La mémoire impressionnante, presque malade de l'acteur dessine une constellation intime, on devine que cet égo ne s'est pas seulement constitué au contact des textes mais à l'aide des textes, en relation étroite avec eux. C'est alors à un rapport nouveau au savoir et à la culture que nous invite Fabrice Luchini, une connaissance acquise à l'arrachée, par l'adhésion émotive, la curiosité. Là où l'encyclopédiste, l'universitaire, prétendent faire le tour du savoir, l'autodidacte fait son miel des mots qu'il trouve, et dont il a besoin¹. Dans son récit autobiographique *Ça a débuté comme ça*, Luchini esquisse un rapport fragmentaire au savoir qui est le propre de l'amateur : « Le fragment, c'est le propre de l'obsessionnel, de l'autodidacte. [...] L'obsessionnel (et l'autodidacte) est extraordina-

1 « Les mots qu'on cherche finissent par nous trouver », Imre Kertész, *Être sans destin*.

rement limité. Sa culture a été acquise à la force du poignet. Mais il peut témoigner, parce que ce qu'il connaît, il le connaît en profondeur et ça l'habite. ».

Connaissance tronquée, coupée ras, le fragment vient, en urgence, combler un manque, résoudre une absence, solutionner une insatisfaction, absoudre d'un doute. Toutefois il ne s'agit sans doute pas d'être trop dupe du personnage créé a posteriori de l'autodidacte. Si Luchini aborde volontiers le continent de la littérature avec un œil et d'un pas primesautier, il n'en demeure pas moins qu'il crée en fait sans cesse des liens forts, puissants, sémillants et pertinents entre les textes. Se donne à voir alors une forme d'intelligence intuitive, sensible, comme le souligne l'étymologie du mot (*ligere:lier*).

C'est peut-être dans cette saillie d'une intelligence qu'on peut venir qualifier d'intuitive, d'angoissée et de résiliente tout à la fois que se loge la plus grande impudeur de Luchini. L'impudeur de laisser transparaître sa forme d'intellection : on devine que c'est de comprendre une phrase, la grammaire d'une phrase, qui lui permet de comprendre la chose, le sentiment. Se laisse voir ici une intelligence qui fonctionne par « figures » : c'est parce qu'il « reconnaît » que Luchini connaît. C'est parce qu'il « entend » (au sens fort) qu'il comprend.

L'acteur laisse apparaître, sous la boulimie des mots, la frénésie de dire, et une mémoire envahissante, à quel point il est un rescapé, et combien l'entente claire et puissante des textes l'a sauvé, qui laisse apparaître aussi sans-doute combien, au sein même de son ascension sociale, il n'a rien quitté de ses racines. On devine, près du lecteur, l'enfant angoissé, on devine que c'est pour apaiser cet enfant-là que le lecteur d'aujourd'hui est si tonitruant. Le psychanalyste Boris Cyrulnik qualifie la résilience à l'aide d'une métaphore navale : « l'art de naviguer entre les torrents ». On perçoit, sous l'appétit du texte, la faculté d'adaptation de Luchini, les petits ou plus majestueux arrangements avec l'angoisse, la gestion, jour après jour, de l'effroi de ce que c'est, vivre. C'est bien entendu le roman familial élaboré par Luchini lui-même qui invite à cette lecture de l'acteur par l'intime : évoquant son amour inconditionnel et immodéré, indicible, pour sa mère, son respect profond pour ses parents, il réactualise une certaine mythologie un rien républicaine de la réussite par la conjugaison de l'amour et de la culture. Si cette figuration de soi est sans doute à déconstruire, il n'empêche qu'elle informe la réception qu'on a de l'acteur.

Je quitte la condition d'histrion légèrement hystérique. J'accomplis une vocation, allez, j'ose un mot important, je réponds à l'intuition claudienne. [...] Le théâtre a été un miracle. Je souffrais de cette anxiété très grande qui faisait que je prenais beaucoup trop de place, que j'étais égo-centré et incroyablement narcissique. Je souffrais déjà existentiellement et je souffrais de ne pas être reconnu. Ça ne devait pas être tolérable et ce métier m'a permis de dire : « je ne suis pas fou, je ne suis donc pas fou,

je suis un homme qui essaye de maîtriser un geste. » Sinon je deviens fou. [...] J'avais un besoin immense d'être aimé et je m'effondrais dès qu'on ne m'aimait plus. Ce que m'a résumé mon psychanalyste dans une de ses plus grandes phrases. J'étais allongé sur le divan au moment de la crise d'angoisse. Je voulais qu'il parle, qu'il se manifeste et un jour dans la voix, j'ai entendu : « On pourrait résumer : avec toi, faut toujours crier *Allez les verts !* Moi, c'est pas mon boulot quand même. Il avait formulé que, pour les angoissés, il n'y a qu'une obsession, c'est *Allez les verts !* S'il n'y a pas *Allez les verts !*, c'est le chaos. Qu'est-ce qu'il reste de l'individu s'il n'y a plus l'encouragement de *Allez les verts* :: un boyau avec un rêve, comme dit Céline¹.

C'est peut-être paradoxalement la métaphore de la toile du web qui peut servir de modèle à l'intertextualité que Luchini dessine dans ses spectacles. Non pas la toile constituée par le rayonnement de points fixes mais une toile mouvante, qui se reconfigure sans cesse par le mouvement des usagers et dont la logique principale est celle de l'affinité. Le lien hypertexte est un concept originellement attribué à l'ingénieur américain, Vannevar Bush qui a été, dans les années 1945, un des pionniers d'Internet, au travers notamment de son article *As we may think* dans lequel il décrit et imagine un bureau virtuel capable de classer et relier les documents entre eux selon le degré de rapports qu'ils entretiennent les uns avec les autres.

C'est bien à une navigation par arborescence que nous invite à son tour Luchini, dans ce maillage des textes. Pourtant il convient de sortir l'hypertexte de sa dimension systématique, pour le comprendre plutôt par le rebond, le saut, la sérendipité, l'intuition, l'affinité. Luchini nous montre peut-être combien « l'intelligence collective² » nécessite en fait, pour être actualisée, vibrante, réelle, de se créer des chemins intimes dont la somme et le croisement concourent à maintenir et tresser un tissu de textes. Car dans l'hypertexte, c'est sans doute la notion de texte qui s'avère primordiale. Dans son ouvrage *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information* Yves Jeanneret rappelle combien notre lecture de l'hypertexte comme texte ouvert, dispersé, participatif, connecté, interactif, construit en écho une image erronée du texte anté-numérique qui serait plat, linéaire, solitaire, solipiste, et qui se donnerait à lire d'une traite, dans une lecture-autarcie cursive et suivie : « On lit que l'hypertexte est non linéaire alors que le texte est linéaire. Cette évidence est trompeuse. Le texte du livre se déploie dans les deux dimensions de la page et même dans les trois dimensions de l'objet³. »

S'il est clair qu'il serait anachronique, en tout cas peu pertinent, de qualifier le rapport de Luchini à la littérature d'hypertextuel, la notion d'hyperlien peut toutefois servir de

1 Fabrice Luchini, *Comédie française, ça a débuté comme ça...*, op. cit., p. 212.

2 Le concept d'intelligence collective a été élaboré par Pierre Levy dans son ouvrage *Cyberculture*. Il utilise notamment une comparaison avec l'organisation en groupe des fourmis pour servir de modèle à une intelligence distribuée et valorisée.

3 Yves Jeanneret, *Y-a-t-il (vraiment) des technologies de l'information*, Presses Universitaires du Septentrion, Les savoirs mieux, 2007.

métaphore. Un hyper-lien, un lien plus fort, trop fort, qui est celui de l'obsession, de la manie, de la passion. L'hyperlien disparaît presque sous l'intuition, l'évidence du clic, c'est la grâce ou la magie du fondu-enchaîné qui ne doit pas être compris dans une logique d'effacement ou d'atténuation des contours mais dans une logique un rien plus obsessionnelle et nécessaire : il fallait, c'était obligé, aller de ce point-ci à ce point-là, de ce texte-ci à ce texte-là.

Dans *Ça a débuté comme ça* Luchini relate sa découverte du *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline et narre le bouleversement intense qu'a causé la lecture du livre, au point que l'acteur a eu à cœur, dès les premières lignes, d'apprendre et mémoriser le texte. L'obsession n'est plus sclérosante, elle est ce qui guide et aiguille la curiosité future. C'est finalement la répétition, apparemment stérile, du même qui forge une découverte plus ample et intime. Parce qu'on a eu à cœur de percer un mystère, d'approfondir un certain point, parce que l'œuvre nous a tenu par là. Dans cette perspective, Internet, et la littérature ne sont plus des terra incognita vierges mais bien des espaces fortement territorialisés, que j'informe à partir de mon passé, de mon enfance, de mes habitudes, de mes réflexes, mes tendances, mes obsessions, mes incessantes requêtes.

Faisant mine, par l'hyperbole, de ne fixer sa passion célinienne que sur une seule petite assertion, *La tante à Bébert rentrait des commissions*, Luchini dévoile peut-être la part la plus intime de la lecture, quand une certaine phrase nous bouleverse sans qu'on sache exactement pourquoi – les mots, l'ordre des mots, le rythme, le point – et l'on demeure rivé et pensif, incapable de partager notre émotion, notre *à quel point*.

Ils ont classé Céline dans la catégorie des romanciers populaires, noirs, ingénieux peut-être mais un grand poète, non, il ne faut quand même pas exagérer ! Une phrase, une seule nous sépare. Elle me hante depuis des décennies parce qu'elle concentre en elle tout le génie de l'écrivain. Elle leur apparaît quelconque. Ils trouvent même que je dramatise. C'est une phrase du *Voyage*, l'installation du docteur Destouches en banlieue. *La tante à Bébert rentrait des commissions*¹.

Alors même que l'acteur se compare souvent à l'Alceste de Molière, le misanthrope solitaire, pessimiste, méfiant des hommes et de leur nature, il se livre pourtant à un partage bien délicat, celui de la lecture. Sans doute l'expérience de lecture rend-elle caduques les catégories de pudeur/impudeur, quand la langue de l'autre nous découvre.

L'homme est merveilleusement médiocre. Ah mais moi je suis pas du tout... y'a Alceste et Philinte hein. Je suis pour Philinte hein, Alceste est un crétin ennuyeux, je vais le jouer un jour ou l'autre Alceste, mais c'est Philinte l'intéressant, hé bien moi j'aimerais atteindre Philinte je prends tout doucement les hommes comme ils sont. j'accoutume mon âme à prendre ce qu'ils sont².

Dans *Alceste à bicyclette* réalisé par Philippe Le Guay et sorti en 2009 Fabrice Lu-

1 Fabrice Luchini, *Comédie française, ça a débuté comme ça...*, op. cit., p. 51.

2 Thierry Demaizière, *Robert Luchini dit « Fabrice »*, op. cit.

chini finit effectivement par interpréter la partition d'Aleste, dans un film qui joue du dispositif de la mise en abyme et des rapprochements entre le personnage à l'écran et le Fabrice Luchini réel (il a d'ailleurs co-écrit le scénario). Deux trames se superposent alors, celle de la fiction, et celle de la connivence avec un personnage réel public, dont on connaît les emportements, dont on reconnaît l'énergie singulière.

Le fils de ses parents

Dans le documentaire *Robert Luchini dit « Fabrice »*¹ paru en 2009 comme volet de la série *Empreintes* sur la 5, le réalisateur Thierry Demaizière choisit de construire le portrait de l'artiste en faisant retour à l'enfance. Luchini, lui, s'amuse de la situation « on fait un film sur moi », « oh merde, y'a eu un regard caméra là ! » tout en se laissant finalement guider vers des territoires de langues moins prolixes, qui confinent au silence.

Mon parti pris, c'est l'enfance. Deux éléments fondateurs l'ont marqué : le concert de James Brown en 1967 et la découverte de *Voyage au bout de la nuit* durant la même période. Je me suis concentré sur le Luchini comédien, plus que sur l'acteur de cinéma, le fils de marchand de légumes qui est venu en autodidacte au texte et au théâtre, avec notamment Philippe Labro, puis Eric Rohmer. C'est un héritier de Jovet.

Comment avez-vous contourné l'écueil de la logorrhée du personnage?

T. D. : C'est un Luchini basse tension que je montre : c'est ce que je voulais et ce qui l'intéressait. On le découvre plus calme, plus anxieux, plus angoissé aussi. Le tempo est lent, et il y a aussi des silences. C'est le ton qu'il a dans la vie. On sort de la caricature et de l'hystérie de la télévision, qui vient le chercher pour ça. À chaque fois d'ailleurs, il prend des risques et s'épuise. Il dit à un moment : « La télé abîme. »

Qu'apprend-on sur le Luchini intime?

T. D. : Il raconte toujours ses débuts dans le salon de coiffure. Cette fois, il fait une vraie description de ses parents et parle de l'amour immense, presque irracontable qu'il a pour eux, d'autant plus que tous deux sont morts récemment².

Le portrait documentaire s'amuse avec malice à placer et déplacer Fabrice de lieu en lieu, afin de recueillir une parole intime, spontanée, arrachée à la pression du tout-dire-vite du plateau télé : « Ce sont des moments de vie où Luchini interprète le réel. On l'a filmé dans un jeu de rôle, parfois en nudiste, puis en pêcheur ou encore en dépressif ». Les conditions de l'interview informent en retour les réponses et les confidences qu'il s'agit de capter. Dans ce documentaire, qui tient presque du road movie ou du voyage au bout de soi, le réalisateur joue de promener l'acteur d'un espace à l'autre, de Paris à New-York, d'une mer à l'autre, afin de saisir des instants de parole comme en promenade, plus distraits, moins volontaristes. Pressentant sans doute combien le regard de l'acteur est à ce

1 *Idem.*

2 Anne-Laure Fournier, « Robert Luchini dit « Fabrice », entretien avec le réalisateur », *France 5*, 11/2009. Disponible sur: <http://www.france5.fr/et-vous/France-5-et-vous/Les-programmes/Archives/LE-MAG-N-48-2009/articles/p-4495-Empreintes-Robert-Luchini-dit-Fabrice-htm>, consulté le 15 août 2016.

point singulier qu'il saura s'intéresser à un décor ou un lieu particulier, s'y fondre en l'inscrivant de sa perspicacité atypique.

Dans le cadre d'un projet de spectacle, intitulé *Interview*, le metteur en scène et journaliste Nicolas Truong a rencontré et questionné plusieurs journalistes sur leur pratique. Se prêtant à son tour au jeu de l'interview, Laure Adler s'est ainsi confiée sur sa pratique de journaliste et élabore le portrait d'une journaliste démunie, vulnérable, en contre plongée par rapport à la parole de l'autre, dans l'accueil silencieux et nu. Elle renverse alors le paradigme selon lequel ce serait à l'interviewé d'être en position de fragilité, d'abandon de soi.

LA-II y a des gens très mélancoliques, ou il y a des gens qui ne veulent pas répondre parce qu'ils n'ont pas dans leur tempérament, envie de répondre, ou l'habitude de répondre, parce que dans leur vie amoureuse, ou amicale, on leur pose peut-être jamais de questions...ou ils vivent dans une grande solitude... ceux-là on les repère assez vite, donc c'est vrai que c'est très intéressant de trouver la faille. Il y a des gens aussi qui répondent par oui ou par non, et il ya des intervieweurs qui se fatiguent très vite en se disant « quel mauvais caractère », moi ça m'intéresse et ça m'excite au plus haut point ! Et donc, si j'arrive à faire dire « oui, peut-être, etc », j'ai l'impression que c'est une grande victoire ! Mais moi, je ne suis jamais dans la maîtrise, jamais, jamais. Je ne le cherche pas, c'est comme ça : je trouve que interviewer quelqu'un c'est surtout ne pas avoir la maîtrise. C'est l'autre qui a la maîtrise sur l'intervieweur. Je trouve que l'intervieweur doit être dans l'abandon, et dans la nudité.

NT- C'est pour ça que tu prépares et oublies beaucoup, et que tu laisses venir ce qui te revient ?

LA- J'écoute. Moi je trouve que interviewer, c'est écouter. Savoir se taire. Pour moi, pour répondre à ta question, je pourrais dire : la meilleure des interview, c'est quand j'ai posé le moins de questions possible, et à la limite qu'on ne m'entende pas. Mais c'est très difficile.

NT- Qu'on t'oublie ?

LA- Oui. Par moment ça m'arrive, c'est une sensation physique... mais c'est beaucoup plus épuisant de savoir écouter, et à la fin d'un entretien être complètement épuisé parce qu'on a écouté activement quelqu'un que d'avoir à poser des questions dans une situation de joueur de tennis, chacun d'un côté du filet ! On est beaucoup plus épuisé mais c'est beaucoup plus intéressant, je trouve. En tout cas, beaucoup plus intéressant pour la personne qui, à l'autre bout, écoute ! Parce que moi, j'écoute celui qui écoute, en tout cas, c'est ça que j'essaie de faire. C'est pour ça que je me tais. Je suis à l'écoute de celui que par définition je ne connais pas, et qui écoute.

NT- Donc tu ne perds jamais de vue que c'est pour un auditeur, ou pour un spectateur ?

LA-Non, jamais. C'est lui, mon spectateur inconnu, lui il est dans le studio. Parce que très souvent, 99 % des fois, j'interviewe des gens en tête à tête, donc il y a deux micros, mais souvent dans le studio, je ne sais pas pourquoi, il y en a souvent trois, mais le troisième c'est l'auditeur ! Il n'est pas là, mais il est là !

LA-II y a ceux qui sont des parleurs de profession mais qui, quoiqu'ils disent s'aventurent dans le mouvement même de leur pensée au moment même où ils l'énoncent. Je parlerai de quelqu'un qui nous importe beaucoup, c'est Edgar Morin. Edgar Morin, je l'ai appelé le lendemain du 13 Novembre, le 14 Novembre au matin, je lui ai dit : est ce que tu viendrais parler ? Il m'a dit : j'ai écrit un article dans *Le Monde*, mais je ne sais pas s'ils vont tout passer, et puis je n'ai pas dormi de la nuit, je ne sais pas du tout quoi penser. Je lui ai dit : ben viens. Et là, il a parlé : il inventait ce qu'il disait. Ou par exemple quelqu'un qu'on interviewe plus beaucoup parce qu'il est aujourd'hui considéré comme mineur, mais je trouve que lui aussi il parle comme il pense : c'est Alain Tourraine. Il est dans des questionnements au moment même où ces questionnements surgissent au fur et à mesure qu'il parle. Ce sont des très beaux parleurs, mais des mécaniques comme ça, moi j'en redemande, parce que justement, il y a le questionnement à chaque carrefour de la parole ; à chaque ponctuation de la parole ça continue, le chemin continue. Ou il y a une autre personne, par exemple, qui est Mona Ozouf. Mona Ozouf, on lui pose une question assez banale, évidemment je pose des questions assez banales comme tout le monde, et puis tout à coup elle va faire surgir un souvenir de sa propre enfance ou de sa propre mémoire et hop ça va partir dans une dimension extraordinaire. Donc ça, c'est des gens qui savent très bien parler, mais qui savent si bien parler que la parole n'est pas pour eux un chemin qui va de A à Z mais que la parole est pour eux des sinuosités, des carrefours, des zigzags, des retours en arrière, voire

des labyrinthes qu'ils vont emprunter, parce que la pensée, par définition, elle, elle est accidentée.

Fabrice Luchini est bien un « parleur de profession ». Pourtant le documentaire choisit de présenter l'acteur par l'envers, et accueille son silence plus encore que son habituelle éloquence. Alors que le « blanc » qui est une absence de parole, une trouée dans la communication, un défaut dans la conversation, devrait disparaître au montage, Thierry Demaizière fait le choix de le conserver. La question « qu'est ce que vous avez de votre mère ? » est ainsi suivie d'un long temps de silence où l'acteur semble comme retourné en lui-même, son regard plongé vers des abîmes qu'il ne nous donne à voir qu'en les réservant, les retenant. Le plan dure 20 secondes, sur le visage de Luchini silencieux et s'éteint finalement dans la musique. S'ouvre ensuite un autre chapitre du film, intitulé, en écho, « Je ne parle pas de ma maman ». Si on connaît déjà l'amour très fort que le fils porte à sa mère, ici l'acteur semble s'absenter du film, les yeux rivés vers un inconnu qu'on ignore, il finit par détourner la tête de la caméra, comme pour se protéger dans le moment même de l'exposition.



L'essentiel de ma vie peut pas être dit puisque l'essentiel de ma vie c'est ma mère, et ça je ne le dirai à personne, ce qu'il s'est passé, et ce qu'il se passe encore avec elle, maintenant. Personne n'a à savoir, et personne n'a à creuser là-dessus. C'est même trop de dire ça. Parler de ma mère c'est parler... c'est le contraire de New-York. New-York c'est mon père, il aurait été content de me voir là. Maman elle aurait été très inquiète... Moi je parle pas de ma maman, je parle pas de ma mère, parce que là en parler c'est déjà la réduire, et c'est impossible, impossible. On peut pas définir l'amour, faut être Rimbaud. Alors moi je suis pas Rimbaud¹.

Le documentaire semble bien conscient de l'aspect un rien psychanalytique qui s'y donne à voir, interrogeant l'acteur sur ses souvenirs d'enfance, ses rapports à ses parents. Luchini fait d'ailleurs, avec pudeur, un trait d'esprit, comme si le fait de nommer ce qui se passe, et de le nommer de la façon la plus triviale et sommaire possible, dédramatisait la confidence, laissait moins l'acteur à découvert : « Donc on a parlé du père, maintenant maman... ». Il partage avec Zouc ce rire par-dessus l'angoisse, cet humour des combles, ce rire in extremis, des bords.

1 Thierry Demaizière, *Robert Luchini dit « Fabrice »*, op. cit.

L'acteur se rend perceptible au sein même des stratégies d'énonciation qui pourraient sembler des digues ou des barricades, et jusque dans l'humour. Ainsi il feint la surdité et se rit de répéter l'interrogation banale « Vous allez bien ? » comme si c'était la plus inconcevable des grossièretés, il fait mine de se choquer à devoir prononcer les mots « je suis heureux », il passe du propos sur lui-même   un très général « les occidentaux ». Le lazzi enracine en fait encore plus l'aveu qu'il est censé édulcorer. On n'en est plus au temps où l'on se confiait en tremblant, on a appris à se dire en riant, la douleur n'en est que plus accrochée, peut-être qu'alors on ne saurait plus faire sans.

Quelle est la question exacte ? : Vous allez bien ? Ben... j'arrive à un peu dormir. Je suis un détraqué. On est des d traqu s nerveusement, les occidentaux.  a pense,  a pense à plat,  a pense rien. Le cerveau est vide donc je me remplis de textes. Je suis pas du tout désespéré hein... / vous êtes capable de dire je suis heureux ?/Oh non, oh non./ Je suis malheureux ? / Oui./ Est-ce-qu'on peut dire que vous êtes maladivement anxieux ?/ Oui. Oui, je suis atteint de la maladie de l'anxiété. L'angoisse c'est une expérience hein, c'est pas des mots, C'est un état de douleur qui est insupportable. Comme Cioran qui dit c'est pas de mourir, c'est de naître qui est problématique. C'est vraiment de l'inconvénient d'être né. Y'a une phrase que j'adore de Cioran, c'est *Ne nous suicidons pas tout de suite il y a encore quelqu'un à décevoir*¹.

Mais en évoquant ses parents, c'est en fait encore une fois des textes et des auteurs que Luchini évoque, comme si la langue des écrivains et celle de l'enfance étaient décidément la même, nourrie par l'angoisse qui tiraille le ventre, dans la main qu'on tient ou qu'on l che, dans les jours de la semaine, les rues à traverser, le parler familial et celui qu'on entend autour de soi, et qu'on découvre et reconnaît dans les livres. On sent la littérature attachée aux racines de l'intime, le petit commerce familial, la mère, une certaine idée ou nostalgie de « la » France, les vacances, les gelatti, dormir dans la voiture, la caisse dans la boutique, la place pour les billets et la place pour les pièces jaunes et blanches, les phrases de l'enfance, toutes faites et pourtant incroyablement signifiantes, émouvantes dans leur petitesse, leur allure sommaire, qui tiennent en elles, fulgurantes, toute une enfance.

Mon père il avait des proverbes : *y'a ceux qui mangent et ceux qui regardent*. Y'a une haine là ! Y'a pas de pitié pour les pauvres chez les pauvres ! C'est pour ça que j'ai adoré Céline, le voyage au bout de la nuit.[...] Ma mère a pensé au salon de coiffure, elle a eu le génie de se dire : intempéries, coiffure protection, hiver dedans , fruits et légumes dehors, mais gerc es, mains dans pommes de terre, mains avec les ongles noirs, réel ça, c'est pas du Zola² !

Le portrait vidéo se clôt sur une séquence intitulée « Je ne me trouve pas légitime ». Fabrice Luchini déjeune dans le domaine du chef cuisiner Edouard Loubet On devine l'en-

1 *Idem.*

2 *Idem.*

droit luxueux. Fabrice Luchini, attablé avec son ami, se confie une dernière fois à la caméra, il raconte la façon dont ses parents lui faisaient travailler ses textes. Cette fois, la confiance est pleinement livrée, comme en témoigne l'adresse « tu sais », comme si Luchini remerciait ici le réalisateur de lui donner l'espace de rendre hommage à ses parents, récemment morts, depuis la place qu'il occupe désormais : un grand acteur qui *passse à table*, dans un domaine qui n'est pas le sien, mais au milieu duquel il se tient.

Mon père...j'ai pas envie d'être émouvant... je déteste ça... il me faisait travailler [il pleure et s'arrête] attends... je venais avec le texte de Molière, et mes parents me faisaient travailler... des gens qui avaient pas le certificat d'études ! L'un après l'autre, l'un à côté de l'autre. Je revois les moments où je venais déjeuner le midi, et mon père disait : *alors*. Et il écoutait Molière et je disais *qu'est-ce donc qu'avez-vous laissez-moi je vous prie mais encore dites-moi quelle bizarrerie...* il me faisait travailler mes textes, ma mère elle me faisait travailler mes textes... beaucoup d'années... je les ai eus longtemps tu sais... beaucoup d'années, beaucoup d'années¹...

Le documentaire joue de mener à trois occasions Luchini sur une plage naturiste, comme une invitation tacite à se dévoiler, lui. L'acteur se livre alors avec brio à un exercice d'ethnologie bien singulière, élaborant des fausses déductions et des faux portraits à partir de la façon dont les gens se comportent sur la plage. Bien moins scientifique sans doute qu'un Jean-Claude Kaufman dans sa *Sociologie des seins nus sur la plage*², le regard de Luchini, en plus d'être celui d'un homme, est celui d'un parleur, d'un raconteur qui commente ce qu'il voit, de loin, et qui décrypte cette scène en la transformant en un plan large qui livrerait des informations intimes sur les personnages, qu'il s'agirait de débusquer ou d'inventer.

S'improvisant narrateur d'une scène qu'il regarde en voyeur, de loin, c'est par le recours outré, débridé, incontinent, aux mots que Luchini parvient à mettre du liant, et peut-être du corps. C'est à cet endroit du verbiage que Luchini s'avère finalement sans doute plus Philinte qu'Alceste, car s'il dit ne pas aimer les gens, il apprécie pourtant encore les mots pour les décrire, s'il dit ne pas croire en l'humain, il n'a de cesse, à grandes logorhées, de chercher à s'approcher de son mystère, de sa faille, de chercher l'extraordinaire dans l'ordinaire. C'est un parleur assurément, avant d'être un acteur, et on devine le bagout qui a dû faire parfois office d'auto-encouragement face à la timidité, à l'illégitimité.

Si le rapport à la parole semble maladif, excessif, la verbomanie de Luchini s'avère l'endroit par lequel l'acteur fend finalement son narcissisme blessé, excède son discours autocentré, dans ce plaisir qu'il prend, par les mots, à décrire et dire les autres. Par la lalo-

1 *Idem*.

2 Jean-Claude Kaufman, *Corps de femmes, regards d'hommes : sociologie des seins nus*, Pocket, 1998.

manie, l'acteur parvient à se hisser hors de la mégalomanie, échangeant, certes, une manie pour une autre !

L'époque est folle. Elle a un énorme tatouage au-dessus du cul. Chaque seconde est une mythologie pour faire croire qu'il y a une réponse énorme sur la libido.[...]

Moi je fais partie de la bourgeoisie puisque j'ai accédé à une nouvelle classe sociale. La bourgeoisie elle est là, et puis bon si j'avais un amour absolu du prolétariat, ben je vais à Palavas hein. Tu sais, un jour on dira : nous savons comment dans les années 2000 la bourgeoisie plutôt de droite avec un peu de gauche de temps en temps, voilà comment elle vivait. Je suis Claude Levis Strauss tu vois, ethnologue. Lui il a décidé d'enlever le tee-shirt, bon là y'a une décision, mais tu vois tout est mystérieux, pourquoi cet homme tout a coup a décidé, une déglingue totale, il enlève le tee-shirt à ce moment là. T'as vu comment les mecs suivent, sans aucune détermination, d'ailleurs personne ne suit là, ils ne savent plus ce qu'il faut faire, enfin bon il va à droite là, hyper déprimé. Tu vois c'est un bourge mais il a l'air totalement déprimé, il sait plus ce qu'il faut faire, s'arrêter ou ne pas s'arrêter. Tu vois, lui il s'arrête, eux pas : y'a rupture avec le groupe. Tu vois là il a une espèce de gros moment... y'a révolte, c'est à dire il ne veut plus rien. Il ne veut plus qu'on lui parle, il en peut plus de sa meuf qui parle, L'autre est plus en forme, il adhère. Mais lui il en a marre, il est en super dépression. D'ailleurs l'acte de désinhibition d'enlever le tee-shirt était déjà le premier symptôme d'une déglingue. Il est étonnant le torse nu, hein. C'est comme moi, c'est 24 lexo le matin, et il prend 4 somnifères stillnox, regarde il se tient plus debout, regarde c'est la déglingue. Bon aller on s'arrache, hein, moi ça me déprime la plage. [...]

Je n'ai aucune grille d'interprétation de ce qui se passe. Lui est un excentrique radical. Bizarre. Son fils, qui pourrait être à poils a un slip de bain, la femme est habillée en plus d'un slip de bain avec un voile vert, et lui est tout seul avec aucun sentiment d'obscénité. Alors là c'est le contraire du dépressif d'hier, il affirme absolument sa singularité, c'est à dire que lui il a enlevé le slip de bain, les deux enfants ont la bite devant eux, y'a sa femme qui a sa bite devant elle, et lui il est ravi ! Alors, interprétation : lui est un énorme narcissique qui est fou de sa bite, et en face des gens très sobres qui rééquilibrent sa folie narcissique en s'habillant énormément¹.

Du manuscrit au palimpseste

Dans son autoportrait *Ça a débuté comme ça*, Fabrice Luchini se figure en « manuscrit envoyé à un éditeur qui ne l'édite pas », comme un diamant brut, non taillé, rejeté parce que trop baroque, irrégulier.

Je ne pensais pas un jour écrire un livre, mais j'ai longtemps été, moi-même, comme un manuscrit envoyé à un éditeur qui ne l'édite pas. Roland Barthes disait qu'il avait peur quand il recevait un manuscrit parce que, expliquait-il, qu'est-ce qu'un manuscrit sinon un paquet de désir ? De 1969 avec ma tête de coiffeur non sexué à 1985 où j'étais un acteur au parcours indiscernable, je suis comme un manuscrit envoyé à un éditeur qui ne l'éditerait pas. [...] Durant ces années, je suis comme une sorte de manuscrit, un condensé d'énergie qui terrorise. Il faut comprendre que celui qui n'est pas édité n'est pas policé, celui qui n'est pas reconnu est inquiétant, anxiogène².

Peut-être y-a-t-il dans tout art impudique une trace de ce manuscrit, de ce premier roman de soi frustré, prometteur sans être abouti, et de ce trop à dire, de ce désir fou de prouver, un souvenir de ce soi intranquille, un reste d'adolescence, la ferveur des premières fois, encore tremblantes, et la rage ou l'enthousiasme de l'enfin !

1 Thierry Demaizière, *Robert Luchini dit « Fabrice »*, op. cit.

2 Fabrice Luchini, *Comédie française, ça a débuté comme ça...*, op. cit., p. 203.

Fabrice Luchini porte à la scène et dans les médias une figure double : simultanément star et fan. Son processus d'auto-starification est paradoxal en cela que le héros qu'il met en scène et que les spectateurs admirent est en premier lieu lui-même un fan, un adorateur des textes de Céline, un admirateur de la poésie, un amateur des lettres.

Le fan, plus encore qu'il n'admire ou n'aime, met en scène cette admiration et cet amour. La façon que le « je » impudique a d'aimer, de se lier, semble le conduire vers une forme de fanatisme, qui peut s'avérer être l'horizon de ces figures amoureuses-prédatrices. Comme si le « je » impudique déportait et répétait sur la figure de l'Autre la façon dont il aimerait, lui, être aimé, comme s'il cherchait à montrer l'exemple : regarde, je te montre, c'est comme ça que je veux que tu m'aimes, autrement, autrement je ne saurais pas le supporter.

Fanfictions : écrire/engloutir l'autre

Le rapport qu'entretient le fan avec son icône est un rapport documentaire, dans l'acception la plus affective du terme. Le fan n'est pas satisfait, rassasié de l'image seule, il désire les coulisses. Au delà de la connotation volontiers péjorative qu'on lui associe souvent, il me semble qu'une lecture plus bienveillante peut être faite de ce terme, fan. Être fan. Le fan agrège autour de la star des documents, qui sont autant de signes de présence. Un pèlerinage un rien obsessionnel construit alors, à rebours, un être documenté, un document-icône. Mais cet appareil documentaire a lieu dans la vie même du fan, et s'inscrit dans un réseau d'affinités, dans une généalogie choisie qui témoigne d'accointances quasi spirituelles.

Le corps-fan rencontre le corps-star à différentes périodes de son existence, et un parallèle d'itinéraire volontiers mystique se met en place. Se dessine alors, en même temps que l'admiration, une forme de nostalgie de soi-même. La star solidarise le fan avec une certaine temporalité d'existence. Le fan ne fait pas alors qu'exagérer un rapport de spectateur. Il déplace le spectacle au sein même de son histoire personnelle. Le temps spectacle est absorbé dans la temporalité, plus large, de l'existence, et s'y dépose comme témoin ou repère : le corps d'avant le mythe, le corps d'après. Le fan se situe en dehors du dilemme pudeur/impudeur car le butin engrangé ici ne relève plus de la trouvaille voyeuse.

Dans *Les Stars*, Edgar Morin analyse la construction de la star comme star, dans l'alliage qu'elle produit entre des héros qu'elle incarne et qui lui confèrent son aura, et la magnétisation « sympathique » qu'elle doit générer pour le public.

L'optimum de l'identification s'établit à un certain équilibre de réalisme et d'idéalisation ; il faut [...] que les personnages participent par quelque côté à l'humanité quotidienne, mais il faut aussi que l'imaginaire s'élève à quelques paliers au-dessus de la vie quotidienne, que les personnages vivent avec plus d'intensité [...] que le commun des mortels [...] il faut enfin que les héros soient doués de qualités éminemment sympathiques¹.

Edgar Morin note combien doit demeurer « l'image amoureuse », qui fixe la star comme star, éternelle, par-delà le temps, les rides, les jours :

Un jour les rides et les bouffissures, sans cesse réduites par les instituts de beauté, seront ineffaçables. La star livrera son ultime combat, à la suite duquel elle devra se résoudre à cesser d'être amoureuse, c'est à dire d'être jeune, belle, c'est à dire d'être star. Ou bien elle s'éclipsera. Dans ce dernier cas, elle vieillira en silence, en cachette, mais son image restera jeune. Garbo dissimule ses traits, et, sous les lunettes noires, sous le col relevé, transparait son visage éternel de divine.

1 Edgar Morin, *Les Stars*, Seuil, 1972.

A cette construction de la sur-vedette répondrait la dévotion du fan. Edgar Morin emploie la métaphore religieuse du culte, pour caractériser cette adoration autarcique dans laquelle se plonge le fan, rivé vers son icône, qui ne reçoit pas de bénéfice tangible à sa prosternation, mais qui vient chercher sous les traits de l'étoile un guide initiatique, une figure qui comble ses propres frustrations et déceptions.

De qui le fan cherche-il à se rendre le sosie : de l'icône ou d'un lui-même dont il a la mélancolie ? Loin d'être passif, le fan doit d'abord se manifester, se créer et se signifier comme fan, ainsi que l'a rappelé Philippe Le Guern :

Être fan n'est pas un donné immédiat: il résulte d'une série d'apprentissages des bonnes manières de se comporter, de l'ajustement progressif à des normes elles-mêmes plus ou moins stables, par lesquelles le fan peut s'identifier et peut être identifié comme tel¹.

Je choisis ici d'analyser, à l'aide du roman *Le corps plein d'un rêve* de Claudine Galéa, la posture-fan comme étant essentiellement liée à la mélancolie, au corps de soi, et comme étant, déjà, en fait, une manière de se rendre artiste, dans le sillage et l'ombre de qui on admire.

Fan de l'autre, nostalgie de soi

L'obsession-fan est quasi archéologique, identitaire. Le fan est à l'affût de ce qui viendra conforter ou affermir une intuition, l'intuition d'un secret partagé, d'une même partance, d'un endroit de corps similaire. L'entreprise documentaire, qui vient agglutiner témoignages, images d'archives, interviews, autour du corps agit comme une force narrative. Ce discours raconte, plus encore que la star, l'histoire d'un pas de deux. L'acteur dit « impudique » autorise cette intrusion documentaire. Il sait, lui, que toutes les traces qu'il laisse sont des marqueurs qui ne viennent pas amoindrir l'œuvre en tant qu'objet autonome, mais la compléter. L'acteur impudique appelle le regard impudique. Lorsqu'Angélica Liddell déclare en interview qu'elle hait sa mère, malade mentale, plus que quiconque au monde, cette révélation ne fait pas qu'apporter un éclairage sur le spectacle *Todo el cielo sobre la tierra*, elle le fonde dans une histoire de haine. L'impudeur est ailleurs. Le document n'est plus un objet déclaré comme tel, il se constitue dans le regard et l'obsession, et éclaire simultanément l'objet dont il témoigne et son acquéreur.

Le fan essaye alors de satisfaire une nostalgie. Ou plutôt, essaye de retrouver un certain état nostalgique du corps. Comme la poésie quelquefois est en elle-même nostalgie de la poésie, comme époque et genre littéraire. La nostalgie du fan est une nostalgie corpo-

1 Philippe Le Guern, « En être ou pas : le fan-club de la série Le Prisonnier » dans : Philippe Le Guern (dir.), *Les cultures médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

relle, il lui faut retrouver, plus encore que le bonheur, la nostalgie du bonheur. Le fan sait, lui, que la nostalgie n'est jamais manqué mais présence. Quand le bonheur même demande au corps de seulement se souvenir. Les moments de grâce agissent comme des souvenirs, ce à quoi on pourra revenir, pour ressentir encore, et reconnaître. Quand l'instant ne peut se manifester que sous cette forme. L'impudeur n'est pas mesurable car elle se situe dans la temporalité, infinie, de l'attente. On n'en a jamais fini d'être fan, on n'a jamais fait entièrement le tour de l'autre, jamais épuisé totalement son être.

Un « je » plein d'un rêve

Dans le livre jeunesse *Le Corps plein d'un rêve*, Claudine Galéa relate son itinéraire de fan, en partant de son propre corps. L'histoire-fan se fonde dans l'histoire de corps, dans les amaigrissements et prises de poids successifs, dans la découverte pour le corps, de sa possibilité de jouer avec sa forme. L'icône Patti Smith sert alors d'étalon pour le corps, de mesure.

Une après-midi, sur la Côte Bleue, je l'ai entendue chanter et elle m'est entrée dans le corps, à l'endroit exact où le corps est tout, les sens, les émotions, l'intelligence, l'esprit, tout. La grâce d'une voix m'a traversée une après-midi de l'année 1976 au bord de la mer. Elles me sont entrées dans le corps, la femme, l'artiste, l'inclassable, la rebelle.¹

Car elle n'est plus cette fragile androgyne, elle a pris des kilos, elle mange, elle bouffe, elle se goinfre, elle s'abîme, elle s'avilit. En quelques mois, la fille fine délicate légère gracieuse disparaît. Elle brise sa porcelaine et bétonne. Les sensations, les sentiments. Vingt kilos de plus, taille 44, seins triplés, cuisses gélatineuses, joues de bébé, ventre d'accouchée. Pendant ce temps-là, de l'autre côté de l'océan, Patti épouse Fred Sonic Smith à Détroit. Patti a trouvé cet amour qu'elle cherchait, depuis toujours, depuis qu'elle a recopié, adolescente, cette phrase de Rimbaud, *La vraie vie est absente*. [...] Que s'était-il passé en cinq ans, les cinq années où une fille devient femme, où les adolescentes hurlent à la face du monde : JE VEUX VIVRE MÀ VIE².

Le sociologue Gabriel Segré, dans son ouvrage *Sociologie des nouveaux cultes contemporains* cherche à établir une catégorisation de l'être-fan, depuis l'amateur, l'obsédé, jusqu'au fan dévoué, en adoration. Il rapporte des pratiques de fans, et notamment celle qui consiste à se documenter, à diriger l'ensemble de son quotidien vers le fait d'emmagasiner de nouvelles informations, à se rapprocher de la star par un savoir-sur elle.

Le savoir extra-artistique, comme les connaissances sur l'œuvre, se développe de façon individuelle – via les lectures d'ouvrages et d'articles, la vision d'émissions ou de documentaires, l'examen de différents matériaux biographiques – et de façon collective – au moyen d'échanges, de discussions³.

1 Claudine Galea, *Le Corps plein d'un rêve*, Rouergue, La Brune, 2011.

2 *Ibid.*

3 Gabriel Segré, *Fan de... : Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Armand Colin, 2014.

Voir tout de l'autre, être comme l'autre

Claudine Galea, dans une accumulation débordante, raconte son obsession Patti. Il s'agit de tout lire, voir, écouter. Le temps de l'obsession gagne et empiète sur le temps quotidien. La star focalise les jours et les heures, et si l'on ne s'en sortait pas un jour et par hasard, on pourrait penser que vivre même ne peut servir qu'à ça, adorer et s'enivrer de la figure admirée.

Pendant six mois, je n'écoute plus qu'elle, je lis toutes les paroles de toutes les chansons, tous les poèmes, le livre sur les photographies de Robert Mapplethorpe, son premier ami et premier amour, les catalogues d'exposition, les biographies non autorisées en anglais, les articles sur internet, ce qu'elle a écrit sur son site, le grand entretien donné aux *Inrockuptibles* en 1996 lors de la sortie de *Gone again*, le cahier spécial que le journal lui consacre alors, avec le témoignage de Lenny Kaye, son guitariste, avec des photos, des dessins de Patti Smith, et l'annonce du double Live, « Patti Smith and friends » que je me procure aussi. Tout comme je me suis procuré la couverture de *Rock and Flock* d'octobre 1978, et comme un an plus tard, en 2008, au moment de son exposition à la Fondation Cartier, je garderai les articles des principaux journaux. Je fais tout comme les fans. Suis-je une fan ? Ou bien y a-t-il autre chose, de plus intime, indicible ? Mais les fans ont tous une liaison secrète¹.

Gabriel Sergé évoque l'étrange lien qui unit la star et le fan. On pourrait peut-être parler alors de « résilience quand le lien est non pas tant rompu que signifié, réinvesti.

Être fan et s'investir dans la passion est également intimement lié à son histoire propre, à son passé, sa jeunesse. La part de nostalgie dans le développement de la passion et la continuation de celle-ci est souvent importante. [...] La productivité sémiotique consiste à produire du sens. Les fans peuvent ainsi élaborer leurs propres significations de l'œuvre et de ses différents objets (chansons, textes, films...) quittant le statut de récepteur pour celui de coproducteur de sens².

Pour Claudine Galéa, ce sera l'écriture. Se croisent alors deux trajectoires, celle de la fan, et celle de l'écrivain, l'artiste à son tour. Comme s'il fallait être une auteure, pour raconter à quel point on a été fan. Comme si de cette rencontre avec la figure-artiste découlerait nécessairement un parcours d'artiste. Pour un jour peut-être être aimée aussi fort.

En 2006, l'adolescente mutique est devenue écrivain.

Lorsque France Culture lui propose de participer à une série radiophonique intitulée « Les icônes du rock », et lui demande sur qui elle a envie d'écrire, elle dit : Patti, Patti Smith.

Il n'y a pas de définition à empathie, ni dans le Littré, ni dans le Trésor de la Langue Française, ni dans le dictionnaire de l'Académie. Mais j'ai trouvé un long article dans l'encyclopédie en ligne, Wikipedia : l'empathie implique un processus de recul intellectuel qui vise la compréhension des états émotionnels des autres, tandis que la sympathie comporte une dimension affective. L'empathie repose sur une capacité d'imagination, la sympathie repose d'avantage sur la proximité affective, une sorte de contagion émotionnelle avec celui ou celle qui en est l'objet.

J'ai pensé que la création littéraire était exactement à ce carrefour de sympathie et d'empathie, de proximité et d'écart, d'affect et d'intellect, de contagion et d'imagination, d'émotion et de réflexion³.

L'étreinte Claudine-Patti se poursuit, jusqu'à la fusion. Au sein de l'écriture, les pronoms rêvent de s'échanger. Comme si pour s'affranchir de la tutelle, il fallait l'animer,

1 Claudine Galea, *Le Corps plein d'un rêve*, op. cit.

2 Gabriel Segré, *Fan de... : Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, op. cit.

3 Claudine Galea, *Le Corps plein d'un rêve*, op. cit.

donner voix à celle qu'on a tant écoutée : « Au début, en 2007, quand je travaille pour la radio, je ne veux pas dire *Je*, je veux *parler-elle*. » En étant incorporée dans la pratique d'écriture, en étant même sujet de l'écriture, thème, la figure Patti retrouve paradoxalement sa juste place. L'absorption est langagière, elle figure, elle sera une figure dans la vie de Claudine, au côté d'autres, le premier amour, la première déception. Elle entre dans le monde mental, le déclenche sans l'accaparer. Comme on s'empare de son histoire, comme on redistribue cartes et rôles :

L'origine est là, une histoire de voix et de corps.

Les mots arrivent après. Les enfants savent cela. Les nourrissons le savent. Dans le ventre de la mère, les bébés savent. La voix et le corps sont premiers. C'est là que tout commence.

Avant toute raison, c'est là que tout résonne.

C'est une histoire de voix, de corps et d'enfance. C'est ce que je cherche avec les livres. Où et comment ça a commencé, le sentiment d'être vivante¹.

Claudine Galéa dans *Le Corps plein d'un rêve*, pour écrire, en fait, une autobiographie masquée, rentrée, évoque son rapport à l'icône au travers des tribulations de son corps. Corps virtuel, aimé, auréolé de gloire. Corps, également, d'identifications toujours précaires, il faut se forcer et tricher. On cherche un livre comme une robe, celui dans lequel on pourra être belle. Trouver, sous les catégories, sa classification intime, entre goûts et couleurs.

Les écrits des fanfictions sont, à leur tour, *pleins d'un rêve*. Éminemment tournés vers le corps, ces récits « fill the gap » de l'œuvre certes mais aussi ceux de cette temporalité charnière de l'adolescence et du moi, la remettant sans cesse à jour, comme on actualise une page web.

Dans *S'écrire mode d'emploi: Vécu mis en fiction, mais jamais inventé*, l'auteure Chloé Delaume dit vouloir créer de « l'autofiction génétiquement modifiée ». C'est alors sa pratique d'écriture et de réécriture de fanfictions autour du personnage de Buffy qui lui permet de créer cette « recette inédite où le Je est à une sauce qu'ignorait le palais », et cette forme « d'autofiction interactive ». Une « autofiction dont le lecteur serait le héros ».

Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction. Je le dis, le redis, sans cesse partout l'affirme. Je m'écris dans des livres, des textes, des pièces sonores. J'ai décidé de devenir personnage de fiction quand j'ai réalisé que j'en étais déjà un. A cette différence près que je ne m'écrivais pas. D'autres s'en occupaient. Personnage secondaire d'une fiction familiale et figurante passive de la fiction collective. J'ai choisi l'écriture pour me réapproprier mon corps, mes faits et gestes, et mon identité. S'écrire mode d'emploi, début.[...] Je tente de créer de l'autofiction génétiquement modifiée. Faire un objet hybride, qui écrirait le Je en lui faisant incarner le plus de strates possible. Auteur, narrateur directif, personnage, lecteur. Une forme d'autofiction interactive, qui se jouerait sur et à plusieurs niveaux. Expérience romanesque : 09,2007. *La nuit je suis Buffy Summers*. Aspect : un livre-jeu, un livre dont vous êtes le héros. A la lecture, une autofiction dont vous êtes le héros. Dans la pâte :

1 *Ibid.*

550 g. de fanfiction¹.

Virtuel, réel, faire tomber le mur, à l'instar des héros passe-murailles de Rowling, à King Cross.

C'est donc à ces écrits de fans qu'il va s'agir de s'intéresser désormais, en s'interrogeant : n'y-a-t-il pas, dans la fanfiction, une forme d'autofiction ? En se focalisant sur la figure de Hermione Granger, ces écrits adolescents semblent en effet se livrer à une perspective double : parler d'eux-mêmes, de leur difficulté à grandir, à trouver leur place, leur corps ; et pervertir la sage Hermione Granger, menant la jeune fille loin de sa pudeur d'origine, ainsi que le rappelle Sébastien François dans son article *Les fanfictions, nouveau lieu d'expression de soi pour la jeunesse* :

En septembre 2007, un site comme www.fanfiction.net rassemblait, toutes langues confondues, plus de 300000 potterfictions – à savoir les récits inspirés de la franchise Harry Potter – pouvant aller de une à plusieurs centaines de pages chacune. Un tel phénomène n'a pas manqué de susciter périodiquement l'intérêt des médias tant parce qu'il s'agit d'une activité qui flirte avec l'illégalité, les auteurs de fanfictions violant plus ou moins le droit de la propriété intellectuelle par leurs écrits, que parce qu'il donne lieu aussi à une part non négligeable de textes à caractère violent et/ou pornographique ; proches de la schizophrénie².

Il s'agira d'envisager en effet la posture du « fan » comme étant une sorte de comble de l'adresse excédée que font advenir ces « je » de l'impudeur. Si le fan paraît être celui qui regarde celui qui veut être vu, il faudra ici inverser la proposition, et de regarder le fan se regarder lui-même, dans un regard porté sur l'autre. Toutefois, mon enjeu sera moins de dresser un portrait type du fan cannibale, que d'envisager le cannibalisme-fan dans les textes eux-mêmes. En quoi ces textes appliquent-ils une torsion textuelle/sexuelle au personnage de Hermione, jusqu'à en faire une « badgirl » ? Ces fanfictions revisitent la dévo(ra)tion-fan de l'intérieur, en brûlant l'icône même qu'elles célèbrent. Il s'agit, par l'écriture, de rendre hommage en même temps que d'asséner saccage. Comme si, pour être au plus près de la star, il fallait non seulement la réécrire, mais aussi la détruire. L'oeuvre de J.K. Rowling est avalée, bouleversée, torturée.

Miss Granger 2.0, fanfictions et perversion d'une tête de classe

Dans les fanfictions, les fans d'Harry Potter prolongent et réinventent la série best-seller de J.K. Rowling. Comme récits « de seconde main », qui gravitent autour de l'oeuvre,

1 Chloé Delaume, *S'écrire mode d'emploi: Vécu mis en fiction, mais jamais inventé*, Publie. Net, 2008.

2 Sébastien François, « Les fanfictions, nouveau lieu d'expression de soi pour la jeunesse ? », *Agora débats/jeunesses* 4/2007 (N° 46) , p. 58-68, disponible sur : <www.cairn.info/revue-agora-debats-jeunesses-2007-4-page-58.htm>, consulté le 15 août 2016.

qui viennent après elle comme autant de petits membres fantômes, les fanfictions n'ont pas à réinvestir à chaque fois le contexte par l'imaginaire, celui-ci est un préalable, copyright de l'auteure, elles peuvent alors se focaliser sur des trajectoires de personnages. Il s'agira ici d'analyser un type particulier de fanfictions, celles consacrées au personnage de Hermione Granger. Les fanfictions sont renommées des « Dramiones » lorsqu'elles narrent une romance entre Drago Malefoy et Hermione. Le couple Severus-Hermione amène souvent ces fictions à passer du côté du « slash » – scènes à caractère sexuel –, du « femslash » lorsque le couple en question concerne Hermione- McGonagall. Sébastien François rappelle que ces explorations pornographiques participent d'une forme d'expression de soi :

Les caractéristiques sociologiques des auteurs vont à l'encontre des discours caricaturaux sur le phénomène : les récits à contenu homosexuel, pornographique ou violent ne peuvent être attribués à quelques individus à l'esprit mal tourné, supposés adultes d'ailleurs, qui pollueraient cette pratique ; au contraire, ces textes, également écrits par des jeunes filles, font pleinement partie du terrain qu'il reste encore à défricher. Cette pratique juvénile des fanfictions, même si elle demeure restreinte, contraint finalement le chercheur à ne pas adopter un regard légitimiste sur l'écriture amateur, au sens où il est tentant d'y voir chaque fois une forme dégradée du champ littéraire établi. Il est en revanche plus pertinent d'essayer d'intégrer ces textes dans la vie quotidienne de ceux qui les écrivent.

Le personnage de Hermione, dans les œuvres originales est décrit par l'auteure comme une « miss je sais tout », première de classe, toujours prête à lever le doigt en cours, qui réussit ses examens avec 120% de bonnes réponses... Les fanfictions proposent, elles, bien souvent, une inversion totale du personnage, qui passe du statut d'excellente élève à celui de mauvaise fille.

La métamorphose du personnage, devenu mythe à déconstruire, est souvent inaugurée par une transformation physique. Le personnage de la mauvaise fille génère en effet un horizon de lecture, un arsenal de signes à endosser. Les fanfictions jouissent alors de faire advenir la figure-limite, la figure de l'impossible de l'œuvre. Écrit du « what else », du « what if », la fanfiction fait alors office d'œuvre-tampon, cherche à « fill the gaps¹ ».

Fanfiction, écriture du fantasme

Si la fanfiction est un genre issu de la « frustration », elle donne aussi à lire un certain imaginaire corporel. Le personnage de Hermione se trouve alors fondu dans le corps de l'actrice qui a porté le rôle à l'écran, Emma Watson. Son itinéraire de comédienne est narré par les fans, dont les discours forment une nasse documentaire autour du corps, de la jeune première à la tête d'affiche, Emma Watson devient elle aussi une mauvaise fille, et

1 Sheenagh Pugh, *The Democratic genre*, Seren, Bridgend (Pays de Galles), 2005, p. 47.

une grande actrice :

L'ère de la jolie et intello Hermione Granger dans la saga Harry Potter est bel et bien terminée. La pétillante Emma Watson le prouve avec force dans *The Bling Ring*, de Sofia Coppola. Rebelle, sexy, diablement sulfureuse, Emma Watson est la vedette de ce premier trailer qui introduit CE fameux gang d'adolescents qui, en 2008 et 2009, commit une série de cambriolages chez des célébrités de Los Angeles. Pour Emma Watson, *The Bling Ring* pourrait briser l'image de fille sage de la saga britannique¹.

Les critiques saluent ainsi la métamorphose de la jeune actrice, qu'on a vue évoluer de film en film, en même temps que le personnage, puisque les sorties des œuvres cinématographiques cherchaient à imiter le temps réel. Le contrat était celui, presque, du documentaire : montrer des corps qui grandissent, réellement, année après année, pas à pas. Le cycle Harry Potter clos, le parcours de Emma Watson semble se confondre avec celui de Hermione dans les fanfictions : il faudrait « briser l'image de fille sage ».

Tout se passe en effet comme si le personnage de « l'intello miss je sais tout » appelait fantasmatiquement cette torsion qu'on viendrait lui appliquer. L'espace de la fanfiction territoire des écritures amateurs est propice à ces explorations fantasmatiques du « et si... » : et si le personnage d'Hermione n'en conservait plus que le nom ? Les auteurs avertissent d'ailleurs leur lectorat « le caractère de Hermione est changé », selon le principe du OOC (Out Of Character) : « "OOC" est un sigle qui veut dire "Out Of Character" et qui s'applique à un personnage dont le comportement et le caractère sont très éloignés de ceux qu'il a dans l'œuvre de base.² » Certains lecteurs ou « usagers » des fanfictions se plaignent d'ailleurs de cette révolution (ou évolution?) imposée au personnage originel. On peut ainsi lire sur les forums, qui prolongent l'espace de la fanfiction et en signent l'aspect résolument communautaire et conversationnel :

-Pour une fois qu'un Dramione n'est pas basé sur le "En rentrant à Poudlard cette année-là, Hermione avait beaucoup changé et s'était métamorphosée en diablesse sexy avide de séduction. Bien sûr qui va remarquer ce changement? Le Prince des Serpentards, Drago Malefoy !

-J'avoue, j'aime pas trop qu'on change le caractère d'Hermione.

-Ah troooop. Dès qu'un Dramione commence comme ça, je l'arrête tout de suite. Pour moi une Hermione doit rester naturelle, jolie mais simple, et toujours la tête dans les – livres. Pas avide de garçon, en mini-jupe et décolleté avec maquillage³ !

S'opère alors, au sein de ces écrits d'écran une volte face à l'intérieur du genre, de la « fille coincée sage » à la « meuf libérée ». Tout se passe comme si le personnage d'Her-

1 « The Bling Ring : Emma Watson diablement sexy et rebelle dans la bande-annonce », 08/03/2013, disponible sur : <<http://www.purepeople.com/>>, consulté le 15 août 2016.

2 *Le Lexique des fanfictions*, disponible sur <<http://etude.fanfiction.free.fr/lexique.php>>, consulté le 15 août 2016.

3 Forum de discussion adolescent, la conversation est inaugurée par *Houlala42* qui invite ses pairs à mettre en commun leurs lectures: « Bonjour, vous connaissez les fan-fictions sur Drago et Hermione, vous en connaissez des biens? Partageons :) », disponible sur : <http://forum.ados.fr/cine/Harry-Potter/dramione-sujet_97_1.htm>, consulté le 15 août 2016.

mione n'était complet, comble, que dès lors qu'elle avait manifesté, en acte, ce qui demeurerait en possible dans les livres (son caractère volontiers rebelle, qui s'exprime par exemple dans la force avec laquelle elle s'engage dans la lutte pour la libération des elfes de maison...), ses réparties cinglantes, son intelligence vivace et frondeuse.

Le personnage de Rowling, forgé d'ellipses, se trouve alors sur-signifié dans les écrits de fan fictions et cette défragmentation du personnage satisfait peut-être aussi, en retour, notre instinct de lecteur, qui veut voir l'envers. Instinct de lecteur qui rejoint peut-être aussi une forme de « machisme » : il faudrait faire « sortir » la délurée qui se cache dans le corps trop sage, faire éclater et libérer le corps corseté de la petite Hermione.

L'inversion proposée par les fanfictions, le double négatif, anti héroïne, se fait avec, en filigrane et sous texte permanent, la mémoire de Hermione Miss je sais tout décrit par J.K. Rowling. Les fanfictions déplient et démultiplient l'espace du livre et creusent des ombres au personnage de Hermione. Le personnage ainsi épaissi, palimpseste, se répercute de fanfiction en fanfiction. Se pose alors la question du personnage, de la figure et de sa constance. Écrit de la variation, qui joue sur l'écart, la fanfiction évide ou tord le personnage, jusqu'à la limite. L'onomastique réinventée sur la toile (Hermy, dray, mionne...) joue de ce pli qu'on applique à la figure, en la tirant vers une forme de familiarité. On surnomme, on renomme, on rejoue. Jusqu'à passer de la fanfiction à l'autofiction, quand le modèle n'est plus qu'un support, un prétexte, et l'œuvre un paratexte, une protubérance-texte.

Hermione s'émancipant des règles et de son corps policé, s'émancipe alors aussi de l'univers de sa créatrice et auteure, univers pudique destiné, au départ en tout cas, à un jeune public. Les fanfictions sont volontiers plus « trash », les « rating » servant précisément à avertir le lecteur de la tranche d'âge recommandée pour la lecture. Hermione se drogue, « baise », se scarifie.

Le récit perd aussi quelquefois son empreinte magique, reléguée au second plan, comme décor d'une intrigue amoureuse. Chez Rowling, l'amour est force régénératrice et salvatrice, l'amour transfigure. Cette force-amour est récupérée par les fanfictions, mais sur un mode un rien plus anecdotique. Jouant à unir les contraires, à réaliser l'impossible ou le tabou du livre, les fan fictions jouent et jouissent de faire s'unir la gentille Hermione et le cruel Drago. Le couple ainsi artificiellement formé répond à nos imaginaires du bien et du mal, enfin torsadés. Drago s'apparente alors au « badboy » qui prend en charge le corps sage de Hermione, la confronte à ses désirs et instincts. La jouissance d'écrire vient alors de ce droit qu'on prend sur l'œuvre, sur ses non-dits, et sur l'alliance des contraires,

des pôles attraction-répulsion. Si Rowling avait tenu à forger l'alliance du bien et du mal dans le personnage de Harry, héros rongé et accablé par une cicatrice qui signe son lien avec Voldemort, les fanfictions jouent elles aussi de croiser bien et mal, pour former un nouveau manichéisme : les Dramions font se rencontrer Serpentard et Gryffondor, le pire et la meilleure. Être une mauvaise fille s'apparente alors pour Hermione à emprunter pour un temps les attributs normalement réservés aux Serpentard. Comme une « divergente », pour reprendre le titre de la saga en vogue de Verónica Roth, Hermione a besoin de « passer » pour Serpentard afin d'endosser le costume de la mauvaise fille. La badgirl attitude se confond avec la magie noire, la puissance maléfique, catalysée dans Voldemort. Être une mauvaise fille revient à s'aventurer dans les forces sombres qui traversent l'œuvre, les courants noirs qui irriguent la saga. En témoignent les nombreuses fanfictions qui choisissent de faire de Hermione la fille cachée de Voldemort. La mauvaise fille se trouve alors affublée du mauvais père, du pire des pères, devenir une mauvaise fille serait alors assumer sa filiation, s'accabler, par le corps, de cet héritage tabou.

En tant que mauvaise fille, élément perturbateur, elle remet en question l'ordre établi, et la séparation entre les différentes maisons. Comme agent du désordre, elle questionne le système même qui soutient l'œuvre, sa logique. Mauvaise fille, Hermione l'est alors aussi vis à vis de J.K. Rowling, ses échappées dans la « forêt interdite » des désirs et des petites délinquances, l'attirent loin de son auteure, sur les routes de traverse. Espace du jeu, la fanfiction tire son plaisir de cette atteinte portée à l'œuvre. Elle devient alors aussi, en tant que genre, mauvaise fille du livre originel.

Les fanfictions passent alors dans un autre registre, souvent plus familier, une écriture qui tente de rejoindre une forme d'oralité, l'impulsion du monologue intérieur, quand le corps parle. Dans la fanfiction *Envies séquestrées*, Hermione est littéralement en crise de nerfs. La narration externe s'éloigne alors pour faire place à une parole plus immédiate, plus de l'ordre du craché-vociféré. Le personnage semble vouloir se hisser hors de sa peau, briser l'enveloppe-corps et l'enveloppe-personnage. Comme un personnage en rébellion contre son auteure et sa caractérisation, qui pulvérise même la forme-récit. Cette crise du personnage se traduit alors par une conduite à risques, la « mauvaise fille » devenant alors la meilleure amie qu'on ne reconnaît plus.

J'ai envie de prendre une clope. Étonnant pour une personne qui n'y a jamais touché, non? Comment peut-on être addict d'une chose qu'on n'a jamais consommée?

- Tu ne sens pas uniquement la clope Hermione. Tes pupilles sont complètement dilatées. Hermione! Sois un peu sérieuse!

- NON! (Je crois que c'est à ce moment là que j'ai commencé à réveiller toute la tour en hurlant.)

JE T'INTERDIS DE ME DEMANDER D'ÊTRE SÉRIEUSE! JE L'AI ÉTÉ TOUTE MÀ VIE HARRY! LÀ MISS JE SAIS TOUT PLONGÉE DANS SES LIVRES, LÀ RABAT JOIE DE SERVICE, LÀ PINCE SEC DU RÈGLEMENT, C'EST MOI! JE VEUX VIVRE ET TOUT ÇÀ M'ENTRAVE! ON EST EN PLEINE GUERRE! VOLDEMORT EST DE RETOUR, JE SUIS UNE NÉE-MOL-DUE. JE SERAI LÀ PREMIÈRE À ÊTRE SACRIFIÉE SUR LEUR AUTEL! Alors je veux vivre de manière idiote, folle, aberrante, stupide. Je veux que mes poumons se gorgent de cochonneries, que mes synapses soient bouchées par la nicotine, que mes neurones s'abîment sous l'effet de la drogue. Mon foie! Pourri d'avoir trop consommé d'alcool! De toute façon, la guerre est là. De toute façon je finirai bien par mourir. Que ça soit de la main de mangemort, ou de la mienne qui met la cigarette dans ma bouche ou qui me tend un verre de whisky!

L'école, entre préservation et perversion d'un modèle

La saga Harry Potter s'apparente aussi à un long roman d'apprentissage et d'initiation. Les personnages naissent à l'orée de l'adolescence dans l'œuvre, et la quittent à l'aube de l'âge adulte. Entre temps, il y ont grandi et évolué. Poudlard, l'école des sorciers, n'est pas qu'un décor, elle devient agent de maturation des personnages. Au sein d'un monde en crise, cerné par les puissances noires, l'école est préservée, comme lieu de vie. C'est précisément ce cadre-école qu'affectionnent les jeunes auteurs de fanfictions, qui leur permet de rejouer leurs propres peurs, en les incarnant et les diffractant sur les sorciers.

Les figures adultes organisent la « descente aux enfers » de l'adolescente. Le système de points et de retenues vient encadrer l'élève dans son parcours tout au long des 7 années que dure la scolarité.

C'est ce même système, exagéré et « pervers » qui sert de décor aux fan fictions volontiers sexuelles qui fantasment des relations entre profs et élèves. Ainsi Hermione se retrouve en retenue après une énième impertinence avec Rogue, qui lui administre le martinet. La « mauvaise fille » recoupe alors la figure de la « vilaine fille » et appelle, en écho, celle du prof « sadique » qui fait de la correction une opération de séduction en la vidant de son sens éducatif. Comme dans cette scène, explicitement issue du registre sado masochiste :

-En retenue Miss Granger !! Nous allons résoudre votre mauvaise habitude de m'interrompre en cours une fois pour toutes.

-Oui professeur, dit-elle sagement.

Hermione se sentit trempée entre les cuisses. Elle était sûre qu'en se levant elle laisserait une flaque sur l'assise de la chaise. Le professeur agissait exactement comme il l'aurait fait en classe. Il jouait vraiment bien son rôle.

-Venez ici Miss Granger, et retournez-vous. Mettez vos mains derrière votre dos. ordonna-t-il d'une voix acérée.

Déglutissant, les yeux baissés, Hermione s'avança entre les rangs et rejoignit le bureau de Rogue, elle plaça ses mains dans son dos, Rogue la fit basculer, en travers de ses genoux. Soudainement, ses

1 OS [One Shot] de MlleGanou, *Envies Séquestrées*, 13/05/2011, disponible sur: < <http://dray-and-hermione.skyrock.com/3000570979-OS-de-MlleGanou-EnviesSequestrees.html>

mains furent tirées ensemble et liées assez serrées, mais pas trop. Le maître des Potions commença à la fesser ardemment, alternant ses coups d'une fesse à l'autre, ajustant le lieu d'impact pour que la couleur se répande équitablement. Thwack !Thwack !Thwack !Thwack !Thwack !Thwack !Thwack ! Hermione criait, rebondissait sur ses genoux, haletait, frémissait. La manière dont elle s'arquait était érotique et excitante. Elle aimait vraiment la douleur. Son cul avait viré au rose vif. Finalement, les yeux pleins de larmes, elle expira le mot de sûreté et Rogue cessa de la fesser. Elle frissonna sur ses genoux, les cuisses trempées. Il ramena la main sur sa peau blessée, et commença à la caresser doucement alors qu'elle sanglotait. Le maître des potions glissa sa main vers le bas, pour caresser légèrement ses lèvres intimes. Il effleura son clitoris et Hermione cria.
-Oh Merlin, c'est si bon, gémit-elle¹.

Cette érotisation de l'univers d'Harry Potter veut sans doute moins tirer l'œuvre vers la pornographie que poursuivre une forme de psycho-graphie. Il s'agit, par le biais du récit érotique, de poursuivre l'exploration psychologique du personnage de Hermione, de détailler l'aventure-adolescence.

La fanfiction érotique semble très souvent motivée par un commentaire de la construction du genre et de la sexualité telle qu'elle est représentée dans l'œuvre d'origine. C'est en partie ce qui distingue la "fan erotica" de l'ensemble ou presque de la pornographie qui circule dans notre culture : ce n'est pas du sexe anonyme. Les fans utilisent la sexualité comme moyen d'enquêter sur la psychologie des personnages et en tant que tel, l'érotisme est probablement le type de fanfiction qui commente de façon la plus claire le texte d'origine².

Roman d'éducation, la fanfiction devient roman de rééducation, lorsqu'il s'agit de corriger un comportement déviant. Dans ce cadre, c'est toute la communauté éducative qui se trouve engagée pour redresser le personnage de Hermione. Ainsi, bien souvent la crise du personnage se manifeste par des comportements malades (anorexie, automutilation). La mauvaise fille retourne alors le mal contre elle, son corps se fait le bouc émissaire d'un monde en crise, et c'est alors le personnage de Mme Pomfresh, l'infirmière, qui intervient :

-Miss Granger, qu'avez-vous sur les bras ?
-Quelques blessures en cours de soin aux créatures magiques.
-Vous savez que c'est faux, je sais que c'est faux, à quoi sert-il de mentir ? Ce que vous faites actuellement est grave. Vous mettez votre vie en danger³.

La crise du personnage

Dans *Harry Potter à l'École des Sorciers*, la première apparition d'Hermione construit d'emblée un personnage simultanément grinçant, pète-sec, crâneur et une jeune fille effrontée, prête à braver les règles, autodidacte et déterminée :

Elle avait d'épais cheveux bruns ébouriffés, de grandes dents et un ton autoritaire. [...]

1 *Professor Snape, Les Fanfics d'Aae*, disponible sur : <<http://aesalys.publications.over-blog.com/>>, consulté le 15 octobre 2015.

2 Henry Jenkins, *Fan fiction as critical commentary*, 27/09/2006, disponible sur : <http://henryjenkins.org/2006/09/fan_fiction_as_critical_commen.html>, consulté le 15 août 2016.

3 *Hermione Granger 2*, 24/06/2013, disponible sur : <<http://dramione—hp.skyrock.com/3170035379-Fanfiction-Hermione-Granger-2.html>>, consulté le 15 août 2016.

-C'est ça ce que tu appelles jeter un sort ? Dit la fille [à Ron]. Pas très brillant, comme résultat. Moi, j'ai essayé de jeter des sorts pour m'entraîner et chaque fois, ça a marché. Personne n'est sorcier dans ma famille, j'ai eu la surprise de ma vie en recevant ma lettre, mais j'étais tellement contente ! On m'a dit que c'était la meilleure école de sorcellerie. J'ai déjà appris par coeur tous les livres qui sont au programme, j'espère que ce sera suffisant pour débiter. Ah, au fait, je m'appelle Hermione Granger, et vous¹ ?

Elle avoue, dès cette entrée dans l'œuvre, et par la profération de son nom, son statut de « sang de bourbe » qui lui causera tant de railleries au cours de sa scolarité de la part du clan des Serpentard. Sang de bourbe, mauvaise fille, mi-moldue, mi-sorcière, le personnage est, dès sa première occurrence, défini par une filiation discordante, comme un vilain petite canard, sorcière parmi les moldus. Les fanfictions adolescentes trouvent dans cette filiation complexe un terreau d'exploration de leurs propres peurs et de leurs propres questionnements : que garde-t-on de nos ascendants, et que rejetons-nous ? La saga confronte en effet sans cesse ses héros à la recherche obsessionnelle de leurs origines, qui doivent trouver dans le miroir des autres, amis ou ennemis, des réponses à leurs énigmes, leurs complexes, leurs cicatrices intimes. L'école, comme espace de construction sociale, vient atténuer cette prééminence de l'hérédité et de la naissance, les élèves se choisissant là une nouvelle famille, et des substituts de parents.

Autofiction d'adolescence

Le temps adolescence qui sert de structure narrative à J.K. Rowling est propice à cette narration en crise, de crise. Être une mauvaise fille revient alors aussi à sortir de l'enfance, à se hisser hors de ce corps gauche, grandes dents et cheveux chiffons. Le corps se fait support et agent de la crise, c'est lui qui organise la dérive (anorexie, sexe non protégé, prise de drogue...). Devenir une mauvaise fille revient à expérimenter, par le corps, une mauvaise passade, une nouvelle image. Comme une identification avec son double négatif, et un jeu avec l'interdit, un contrat passé avec les eaux sombres de l'adolescence. Dans la fanfiction *La Vie est une chienne*, Hermione est atteinte d'un cancer, elle mourra d'ailleurs à la fin du récit. La tumeur se fait alors la métonymie de la crise interne et intime du personnage :

Pourtant, depuis son retour à Poudlard, Hermione sentait au fond d'elle un monstre enragé lui griffer les entrailles, n'aspirant qu'à sortir. Une bête qui remuait au fond de son estomac et lui criait qu'elle n'avait pas le temps pour les choses futiles et que seul le plaisir comptait. Comme un petit démon, confortablement installé sur son épaule, qui lui disait combien elle avait tort de se priver des bonnes choses. Elle voulait se sentir libre, sans foi ni loi².

1 J.K. Rowling, *Harry Potter à l'école des sorciers*, Gallimard jeunesse, 1998.

2 *La Vie est une chienne*, disponible sur: <<https://www.fanfiction.net/s/10818296/3/La-vie-est-une-chienne>>.

La jeune fille endosse alors, en même temps que le costume de mourante, les atours de la mauvaise fille, insolente, bravache. Le personnage originel se dissout dans la tumeur et laisse apparaître une figure taillée à la serpe, violente, dont les autres élèves sont les spectateurs ébahis :

-Granger, vous allez fermer votre petite bouche d'insolente et arrêter de perturber mon cours.

Hermione lui adressa un petit sourire en coin. Elle attrapa son sac d'une main ferme et y fourra son manuel et sa baguette. Elle fit passer l'une des lanières sur son épaule avec tant de désinvolture que Drago jura voir des étoiles briller dans les yeux des autres filles, puis elle se leva et se retrouva face à Rogue.

-Je ne le perturberai plus. Jamais.

Et sur ces mots, juste une phrase, tellement incongrue dans sa bouche, elle quitta la pièce, laissant derrière elle la traînée de son parfum entêtant¹

C'est par la souffrance endurée volontairement, que la jeune fille tente de reprendre corps, de refaire connaissance et reprendre possession de son corps malade, forcément traître, forcément autre. Ainsi, cette scène où la jeune fille se rend chez un tatoueur et l'implore qu'il lui tatoue « ce qu'il veut à l'endroit le plus douloureux » :

-Où le voulez-vous, ce tatouage, demanda-t-il d'une voix douce et profonde ?

-Quelle partie du corps est la plus douloureuse ?

Il sembla réfléchir un instant avant de répondre :

-Les côtes.

-Ce sera sur les côtes, alors.

Le tatoueur l'allongea sur la table et passa un doigt froid sur ses côtes saillantes.

-Ce que je veux, vous êtes sûre ?

-Absolument, répondit Hermione dans un souffle.

Alors l'artiste se mit à l'œuvre. L'aiguille s'enfonçait à vive allure dans la chair tendue d'Hermione mais celle-ci ne dit rien. elle avait besoin de cela pour se sentir vivante, plus l'aiguille pénétrait dans sa peau, et plus son cœur bondissait, à l'affût de l'adrénaline toujours plus puissante dans ses veines. Le tatoueur eut le bon goût de ne pas parler, il se concentra sur son œuvre durant une heure et demie. Pas une seule fois Hermione ne regarda ce qu'il était en train de faire. Elle ne savait pas pourquoi, mais elle éprouvait une confiance aveugle pour ce moldu à l'air généreux. Finalement, il redressa la tête et plongea ses yeux dans ceux, brillants, d'Hermione.

-C'est terminé.

Hermione se redressa et attrapa le miroir que le jeune homme lui tendait. Elle allait découvrir ce qui serait à jamais ancré sur sa peau pâle. Et quelle chose étrange de voir que, même sans un mot, l'artiste avait su retranscrire ses émotions. Sur les côtes endolories d'Hermione trônait fièrement un arbre de vie. Ses racines s'entremêlaient, tandis que ses branches, nues, donnaient l'impression de se balancer dans le vent. Au bout de l'une d'entre elles, une petite feuille, la seule que l'artiste avait pris soin de tendre en vert, bourgeonnait timidement².

La jeune élève est souvent l'instigatrice, et l'initiatrice consciente de sa métamorphose « ils vont voir, ils vont regretter l'Hermione d'avant ». Au sein de ce processus, elle prend modèle sur des jeunes élèves, plus effrontées qu'elle, qu'elle imite. Comme un avatar, elle règle ou dérègle son comportement en fonction d'une image avec laquelle elle

consultée le 15 août 2016.

1 *Idem.*

2 *Idem.*

cherche à coïncider, le temps d'une crise.

Entre imitation, incarnation et performance, la jeune héroïne endosse le rôle de la *Lolita dévergondée* en manque de repères, avec un rien d'excès, comme une actrice débutante qui surjouerait sa partition en empruntant les codes d'une féminité mordante, si l'on en croit les réactions de ses meilleurs amis, outrés de la virevolte du personnage. Plus Mer-teuil que Volanges, entre King Kong et Kate Moss¹, la Hermione des fan fiction joue et dé-cline une identité de genre un rien caricaturale et aliénante. Comme si le personnage fémi-nin ne pouvait, à l'inverse du héros masculin, accéder au statut d'héroïne que sous ces traits de *badass*, hypersexualisé. C'est peut-être alors la notion même d'héroïsme qui s'en trouve questionnée : qu'est-ce qui fait de nous des héros ?

Les « actes performatifs » ou « gender acts » décrits par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* semblent ici échouer, fonctionner à vide. La « répétition stylisée d'actes » ne débouche pas sur un « accomplissement performatif », ne dessine pas une chorégraphie sensée de « gestes illocutoires » : « En tant que stratégie de survie, le genre est une perfor-mance qui peut clairement être sanctionnée par des punitions. Mal performer son genre dé-clenche un ensemble de punitions directes ou indirectes ². ». Cet écart entre un jeu invisible, transparent, (quand le genre semble « coller au corps ») et la transformation par trop cari-caturale et outrancière d'Hermione conduit le personnage à essayer une forme de réproba-tion sociale, dont les inquiétudes de ses meilleurs amis sont la manifestation la plus sen-sible. Hermione, malgré tous ses efforts d'actrice, ne sera jamais totalement une mauvaise fille, comme si, cette fois, la magie-métamorphose ne pouvait pas opérer entièrement.

Comme pour contrer ou parer à cette distanciation, les fanfictions adoptent souvent une parole « en je », un point de vue interne, une focalisation de l'intime. S'extrayant de la narration initiale proposée par J.K. Rowling, ces monologues intérieurs sont autant de ten-tatives, pour toucher au corps, être au plus près du personnage de Hermione. Comme si le temps de la crise, de la mauvaise fille, engageait et nécessitait une parole de l'intérieur, et s'accommodait mal d'un narrateur embarrassant.

L'attitude de Hermione dans les fanfictions se révèle souvent symptomatique d'un mal-être, dont l'aveu permet finalement à la jeune fille de retrouver ses atours de tête de classe. La forêt interdite des désirs ainsi traversée ne laissera peut-être qu'une trace, des lu-

1 Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2006.

2 Judith Butler, *Performative acts and gender constitution : an essay in Phenomenology and feminist Theory* (traduit de l'américain par Pierre Lauret et paru dans *Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre. Outre-scène n°9*).

nettes cassées, qu'on répare rapidement *Reparo, reparo...* Ces écrits rédigés par des jeunes fans, témoignent d'un point de vue sur la déchéance, assez normatif d'ailleurs puisqu'à la dégringolade correspond bien souvent en contrepoint la scène de rédemption, la jeune fille « sauvée » retrouve alors son groupe d'amis, ses anciennes habitudes, sa « vraie » personnalité. Ce « retour » vers la normalité fait alors de la « badgirl attitude » un accident de parcours, non pas une identité stable, mais une identité d'emprunt, qu'on endosse le temps d'une crise carnavalesque.

L'extrême catégorisation et indexation des fanfictions tendent à faire rentrer ces types d'écrits dans une forme nouvelle de lecture : on vient chercher, à l'aide de mots clés, son endroit précis de lecture, on vient chercher une certaine identification précise, détaillée, on veut lire un certain type d'itinéraire de personnage, on vient reconnaître, plus que découvrir.

Ces fanfictions soulèvent alors une interrogation plus large : comment fait-on pour faire grandir un personnage, pour grandir?comment s'écrit le long geste de grandir ? Comment écrire la résilience, la force constructive de l'expérience ?

De l'autofiction à l'autofanfiction ?

Tout « je » impudique ne cherche-t-il pas, dans un mouvement double, à « fill the gap » de soi, et à en creuser d'autres, à générer ses propres mystères, ne va-t-il pas jusqu'à figurer lui-même ses propres ellipses ? Et dans une forme d'eros de soi, à être pour lui-même sa propre star, et son meilleur fan, plus encore que son spectateur-lecteur ? Christine Angot qui s'auto-écrit une lettre d'amour, Luchini qui se perçoit simultanément comme un lecteur et comme un manuscrit, Guillaume Dustan qui s'auto-taxe de « Génie-Divin », Angélica Liddell qui souhaite qu'on l'aime pour sa « façon de manger le riz ». Les autofictions de ces « je » impudiques semblent trahir une forme d'autofanfiction, comme si les mots qu'ils écrivaient visaient moins à dire leur moi, qu'à figurer l'autre dont ils pourraient se laisser aimer.

Des figures amoureuses anthropophages et mélancoliques que sont Rébecca Chaillon, Emma Santos, Angélica Liddell aux crimes sadomasochistes de *Jerk* ; de l'enfance l'enfance absorbée de *Saga et Adischatz/Adieu* aux opérations d'assimilation textuelles de Luchini et des fanfictions, le « je » impudique semble se caractériser par la façon qu'il a de se lier. Mangeant l'autre, ou se laissant engloutir, croquant ou craquant, envahissant ou se dissolvant.

Quel « nous » peut advenir, alors, de ce « je-tu » où manque un écart ? Quel « nous » survient, de ce jeu entre toi et moi où le dispositif même de l'adresse est tronqué, déjà perversi : Liddell se figure en sainte pour mettre en place les conditions d'un dialogue où l'autre est absent, afin de rendre possible, dans l'énonciation, son monologue ; Jonathan Capdevielle se donne à lui-même la réplique, dans une virtuosité rare ; Rébecca Chaillon aime/mange l'autre ; Luchini se choisit des interlocuteurs morts, des voix à ranimer ; Emma Santos écrit pour ne pas « savoir qu'elle est seule », le fan engrange lentement son butin documentaire et le lien qu'il paraît créer avec son icône semble bien mélancolique, qui cherche moins à s'actualiser qu'à le renouer à lui-même... Un « nous » peut-il s'ériger, fragile et tremblant, en dehors ou à côté de ce « je-tu » manqué ?

TROISIEME PARTIE : L'ÉCHEC/RÉSILIENCE DU « NOUS »

De la « chambre à soi » à la chambre à nous

Dans son article *La Communication, l'autre, l'indicible : de l'entraide des malades*, Eric Gagnon rappelle combien la réalité du langage, sa pauvreté et son incapacité à dire l'expérience propre et réelle, quotidienne, de la maladie, viennent contredire, dans le cadre de la cure, le fantasme de guérison par la parole, dans la parole.

De Freud, l'Occident a hérité une attitude, presque un impératif : ne rien laisser dans l'ombre, savoir regarder les choses en face, surtout les plus douloureuses et les plus pénibles; savoir et dire ce qui nous hante pour nous en libérer, tout au moins nous libérer de son poids. La vérité comme catharsis. Mais ce n'est pas là simple affaire de thérapie. Toute une problématique de la parole, qui débord largement la psychothérapie, commande cette attitude : une parole dont le pouvoir de relation à l'autre et de réconciliation à soi-même est discrédité, et néanmoins jamais autant invoqué, une parole à laquelle on ne peut se fier, tant elle est inadéquate à dire la vérité, et souvent trompeuse, mais qui demeure le seul recours¹.

Il s'agit de tout de même trouver une parole par laquelle « puisse s'affirmer la singularité de chaque expérience, son caractère irréductible, voire indicible, tout en demeurant communicable. » Et c'est la parole d'entraide, qui s'arrache à la parole d'autorité, qui s'avère la plus à même d'un dire possible de soi à l'autre, quand dans un groupe et une fois la figure du médecin évincée, quelque chose d'une expérience peut se dire. Les conseils, réactions, échanges, interrogations des autres patients attestent d'une communication à nouveau possible. Est-ce-à dire que pour qu'un « nous » de la parole advienne, il lui faut s'enraciner dans une forme d'entre-soi ?

Comment penser un dire de l'ineffable qui n'efface ni ne ternisse la singularité, la vivacité propre de chaque expérience, et qui rende néanmoins son partage possible ?

Le dire de la maladie, et celui de l'enfance, pourraient sembler renvoyer le langage à sa faillite et sa grande impuissance à se faire objet et moyen d'un partage. Comment dire le corps-propre, raconter cette sensation-en-soi de la mort ? Comment rendre la senteur chérie d'une mère ? Dans le moment où la langue se confronte à ses limites, à un point aveugle entre le « je » et le « tu », à une aporie du « nous », comment parler ce non-dicible dans la langue même, et avec la même langue ? La littérature du témoignage a ainsi fait de l'indicible même son objet, comme le rappelle Luba Jurgenson dans son article *L'Indicible : outil d'analyse ou objet esthétique* :

1 Eric Gagnon, « La Communication, l'autre, l'indicible. De l'entraide des malades » *Anthropologie et Sociétés*, Volume 23, numéro 2, 1999, p. 61-78 disponible sur <<http://id.erudit.org/iderudit/015600ar>>, consulté le 15 août 2016.

Ce quelque chose qui ne peut pas se dire devient l'enjeu essentiel de l'acte esthétique et réclame de manière impérieuse à être dit. À travers l'indicible, le langage s'énonce au-delà de lui-même, vers cette zone d'obscurité que nous avons besoin de lui reconnaître; plus encore, que nous soupçonnons être ce qui secrètement le rend possible. Il est un vide fécond au sein du dire par lequel, aussi loin que nous allions, un toujours plus nous attend vers lequel nous sommes éternellement tendus¹.

Ces « je » impudiques entrent paradoxalement dans la langue de l'indicible avec une sorte de confiance. Langue pleine pour ce qui ne peut pas se dire ou dont la confiance sera de toute façon frustrante. Sans se résoudre à cet échec, mais conscients de l'aporie à laquelle ils se destinent tout de même, les artistes de l'impudeur inversent le regard de l'effroyable Méduse : si je ne peux pas te regarder, alors c'est toi qui vas me regarder !

Loin des langues blanches et du rêve d'une langue neutre pour un témoignage « digne », les langues de l'impudeur, qui se font jour dans la caméra de Jonathan Caouette, Yann Berlier, et Xavier Dolan se font « une joie » de partager l'impartageable : une forme d'exactitude de la nostalgie, l'amour-haine qu'ils portent à leurs mères. S'auto-filmer revient alors, pour ces réalisateurs du « je » à une forme de proprioception – sensibilité profonde : savoir, même sans voir, jusqu'où va notre corps, où il est. Une sensibilité à soi qui n'est plus seulement une réaction épidermique aux excitations du dehors, mais bien la découverte profonde du corps à lui-même, au mouvement pulsatile des organes.

Quand même ce qui est caché, derrière, dedans, nous est accessible. La caméra ou la paroi de l'écran n'est plus seulement une ancre, ni la présence un point définitif. Il s'agit désormais de retourner à la vie, à l'éternelle vibration du corps qui traverse les jours. Parce que le corps ne s'arrête finalement peut-être pas là où l'on le voit s'arrêter, mais cille encore derrière nous, dans nos pas, et dans nos traces. En témoignent ces nouvelles manières de (se) manifester : des chaussures posées à même le sol place de La République lors de la COP 21, une Gay Pride virtuelle en ligne...

L'artiste impudique n'est-il pas précisément celui qui permet de penser une positivité de l'indicible, de l'ineffable et de l'irreprésentable ? Son ambition de tout-partager, si elle est cernée de surdité, d'échec de la situation de communication, de malentendus, si elle se heurte à l'inévitable quiproquo qui guette toute prise de parole dès lors qu'un dire de l'intime cherche à se faire entendre, nous guide peut-être dans le même temps vers un autre mode d'écoute. Il s'agirait de sortir de la pression ou de l'obligation à faire dialogue, pour se laisser bercer, sans culpabilité, par le monologue de l'autre, qui nous ramène à notre propre monologue de lecteur, spectateur, téléspectateur. Cette pensée-en-nous, simultanée-

1 Luba Jurgenson, « L'Indicible : outil d'analyse ou objet esthétique », *Protée*, vol. 37, n° 2, 2009, p. 9-19. Disponible sur: <<http://www.erudit.org/revue/pr/2009/v37/n2/038451ar.pdf>>, consulté le 15 août 2016.

ment distraite et attentive, qui s'autorise dans la lecture et la réception à élaborer, secrétée dans le temps même de l'accueil de l'autre. Deux monologues qui avancent côte à côte¹.

Une cohabitation des monologues, et une colocation dans la « chambre à soi » qui devient une « chambre à nous ». Quand l'exhibition de soi invite en retour à une méditation de soi par l'autre, avec l'autre dans « la nuit de la lecture » telle que la désigne Arnaud Maisetti dans la définition sublime qu'il donne de cette parole singulière qu'est le monologue :

Cette nuit que fait se dresser ce locuteur dans la parole, devient immédiatement, par le seul fait de le lire, et d'être ainsi adressé par le texte, la nuit de la lecture, et de fait, le monde dans laquelle elle s'inscrit. Et de fait, cette nuit est cette articulation de ce dedans du texte au dehors qui nous enveloppe et l'un et l'autre. [...] Parole toute tissée dans le temps de sa profération, temps de la narration et temps raconté égal à zéro, un homme parle à un autre, dans l'ininterdiction fondamentale du monologique, mais c'est justement à un autre, confiant au silence de l'autre la parole, tandis que l'autre garde le silence (il garde le silence comme un berger son troupeau). Silence sur lequel s'appuie l'autre et qui relance sans cesse la parole. Monologue en cela, radicalité de la parole prononcée que partage tout monologue, geste vertical d'une puisée dans la langue, et horizontal de sa jetée. [...] À chaque époque revient ainsi la nécessité, la tâche même, d'inventer pour elle-même la langue qui saura le mieux nommer son temps, dévisager son propre reflet pour le traverser et rejoindre son histoire : en reprendre possession. Le monologue, ce serait le regard et le miroir. [...] Position d'écriture radicale, il est ce dispositif de narration qui spectacularise la solitude de la prise de parole, et une procédure qui convoque à son tribunal l'ensemble des forces de mise à demeure du monde. [...] Creuset de langues, traversée des genres, explosion de l'intérieur des vieilles catégories formelles, genre de tous les genres, telle pourrait être l'inquiétude du monologue qui outrepassa les déterminismes académiques, se constitue en roman, théâtre et poésie tout à la fois, c'est-à-dire dans le souci de n'être réduit à rien de cela – parole prise à cette violence de l'écriture en relation directe avec la parole quand on vient la parler dans sa bouche (Rimbaud), et qu'elle se constitue littéralement en monologue, se fondant sur la solitude pour élaborer de l'intérieur sa nécessité et son urgence².

« Regard et miroir », la caméra de Hervé Guibert semble faire à son tour de l'auto-documentaire *La Pudeur et l'impudeur* un long monologue, tout entier tendu entre patience et impatience. Enregistrement patient des gestes et des jours ; impatience de parler avec ses tantes, d'entendre sa mère ; accommodation patiente des chorégraphies et des figures que la maladie a imposées et imprimées au corps ; impatience de mourir.

- 1 Cette idée de deux monologues concomitants entre acteurs et public a notamment été développée par Joseph Danan dans sa conférence *Pour en finir avec le monologue*. Colloque *Entre monologue et dialogue*, Université Paris 3, 05/2016.
- 2 Arnaud Maisetti, « *Des monologues pour temps présent*. « Où en est la nuit, Monsieur? » », 10/09/2012. Disponible sur: < <http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article929>>, consulté le 15 août 2016.

Le « ou » de Hervé Guibert : « mourir à l'abri de mes parents »

Quand je disparaîtrai, j'aurai tout dit, je me serai acharné à réduire cette distance entre les vérités de l'expérience et de l'écriture¹.

Dans le documentaire *La Pudeur ou l'impudeur* (1992), Hervé Guibert auto-capte son quotidien avec le sida. Il s'agit d'un projet commandé par TF1 : Pascale Breugnot, la productrice des célèbres émissions de Reality shows (*Sexy folies*, *L'Amour en danger* et *Perdu de vue*) propose à Hervé Guibert, après l'avoir entendu sur le plateau d'Apostrophes, de réaliser un film pour TF1 : muni d'une caméra vidéo amateur et d'un pied, Guibert doit livrer aux spectateurs la réalité de sa maladie, le sida. Pascale Breugnot lui propose en ces termes : « un film dont vous seriez à la fois l'auteur et le sujet. » Guibert réagit : « La formule n'était pas mal choisie : à la limite je n'avais fait que cela, à part quelques incartades vers la fiction. » Effectivement, son œuvre littéraire, écrite au cours des années 1980-1990, peut s'assimiler à une pathographie, fortement marquée par sa séropositivité. Celle-ci, plus encore qu'un thème, sert d'impulsion à l'écriture. Dans ses écrits autobiographiques, Hervé Guibert ne manque pas pourtant de déjouer sans cesse le contrat de réalité, comme l'aveu qui inaugure le roman *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* et qui relève de l'impossible (avant la trithérapie) : « J'ai eu le sida pendant trois mois. »

La Pudeur ou l'impudeur interroge Hervé Guibert lorsqu'il capte au jour le jour les ravages provoqués sur son corps par le virus du VIH. Le corps se trouve documenté, au sens le plus intime du terme : comme on déplie sa hauteur sur une toise, pour mesurer, en scrutant le fil des jours dans la maigreur qui laisse voir de plus en plus saillante l'ossature. Y-a-t-il un partage possible de l'expérience de la mort ? L'écran peut-il être cette zone de peau à peau, d'échange ? Ce document enregistre au quotidien la dégradation de son corps et revêt une valeur testamentaire : Hervé Guibert tourne le film entre juin 1990 et mars 1991; il meurt le 21 décembre 1991. Cathérine Guéneau évoque une « mise en "je" du film » :

La subjectivité comme expression de soi, relayée dans ce cas précis, par la médiation d'une caméra. [...] Plus qu'un simple rapport quotidien à la maladie, HG touche au plus profond de la dialectique

1 Antoine de Gaudemart, « Les Aveux permanents d'Hervé Guibert », *Libération*, 10/1988.

entre pulsion de vie et pulsion de mort – affrontement intense – et véritable mise en « je » du film¹.

Un exercice rude

Il faudra alors questionner le terme même d'impudeur, quand celle-ci prétend désigner l'exhibition de la maladie. Le titre enregistre-t-il une hésitation ? Doit-on la résoudre ou la laisser en l'état, sans ponctuation ou signe d'interrogation qui exigerait de nous une réponse, un choix, un avis, un jugement. S'il formule une interrogation, à qui s'adresse-t-elle ? Au téléspectateur ? À l'artiste lui-même dont le projet littéraire était d'« aller au bout du dévoilement de soi » ? Au média même du film ? La maladie est de toute façon une expérience d'impudeur et de découverte :

Bien avant la certitude de ma maladie sanctionnée par les analyses, j'ai senti mon sang tout à coup découvert, mis à nu, comme si un vêtement l'avait toujours protégé sans que j'en aie conscience. Il me fallait vivre désormais avec ce sang dénudé, exposé, à toute heure, dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant. est-ce que ça se voit dans les yeux?²

Arnaud Génon évoque, dans ce balancement-titre, deux modes d'être du corps, deux images du corps. Entre pudeur et impudeur, le corps guibertien vient figurer, « inédit », entre aveu flamboyant et sortie spectrale :

Lorsque l'on évoque le corps de l'auteur, qui nourrit et dévore en même temps la totalité de son œuvre, deux images m'interpellent particulièrement. Celle, tout d'abord, dans *La Mort propagande*, premier recueil de textes de l'écrivain, d'un corps monstrueux au sens où il se donne à voir, s'exhibe en toute impudeur, dans toute l'excentricité d'une recherche effrénée de plaisir. Un corps de jouissance, un corps à jouir. Exposé, appelé à être filmé, montré. À cette première figuration se substitue progressivement celle d'un corps amaigri, amoindri, souffrant, malade, qui n'est autre que le corps sidéen de l'auteur. Il s'expose dans un ensemble de postures qui le révèlent tout autant qu'elles le cachent, le dissimulent par l'intermédiaire de différents dispositifs autofictionnels : le je qui s'affirme est celui-là même qui se fond, se dissémine dans ses propres fictions de soi. Le corps guibertien, après s'être « outrageusement » affirmé, est alors amené à disparaître, à l'image de la dernière scène de son film, *La Pudeur ou l'Impudeur*, où il finit par quitter « la scène », fantomatique. La pudeur et l'impudeur ne constitueront en fait que deux modalités permettant la construction d'une image inédite du corps³.

Guibert n'entre pas dans la démarche proposée par la productrice sans réticence. Dans *Le Protocole compassionnel*, il accompagne par l'écriture la réalisation du documentaire et laisse entrevoir la rudesse de l'exercice de l'auto-exposition. Il confie d'ailleurs à sa sœur tourner « un des documentaires les plus bizarres qui soient » :

Avec le masseur, j'ai commencé à expérimenter la vidéo. Je ne me fais plus photographier depuis deux ans, et je ne me suis jamais laissé prendre nu. [...] Là, je suis nu entre les mains du masseur et je filme. La nudité est devenue autre chose, elle est asexuelle, le sexe n'a désormais pas plus de valeur

1 Catherine Guéneau, « Mise en "je" du film », *Cahier Louis-Lumière*, n°8, 07/ 2011.

2 Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur*, TF1 Pascale Breugnot, 1992, 62 min.

3 Arnaud Génon, « Du corps monstrueux au fantôme du corps : pudeur et impudeur comme modalités de construction d'un corps politique chez Hervé Guibert », *@analyses*, Vol. 8, n° 2 Printemps-été 2013.

qu'un doigt, ou les cheveux. J'ai cherché un bon angle en posant le caméscope sur son pied, j'ai appuyé sur le bouton rouge, vérifié qu'il y avait bien « record » dans le viseur et suis allé m'étendre à plat ventre sur la table de massage, la tête tournée vers la bibliothèque donc cachée à l'objectif. À peine ai-je commencé cette expérience que je pense : de toute façon je suis libre de tout détruire, tout effacer, tout ça m'appartient, je n'ai rien signé avec la productrice, elle ne possède même pas un mot écrit de ma main concernant notre projet [...]. Le masseur effleure mon dos, le pétrit, attaque la zone contractée par la position assise de l'écriture. S'il vient de l'autre côté de la table pour être plus à sa main, il se présente de dos à la caméra, pensai-je, et peut-être me cache-t-il, peut-être, pensai-je encore, l'effet de cache est-il intéressant à l'image. [...] Il ne faut pas oublier la caméra, d'ailleurs ce n'est guère possible, mais il faut jouer à l'oublier. Au travail du masseur et à notre labeur commun se superpose, ou se sous-perpose le travail du film en train de se tourner, et dont nous sommes indéniablement les deux acteurs, des acteurs amateurs pleins de génie¹.

Diction soucieuse, gestes précautionneux, l'artiste, pour s'enregistrer intégralement, doit également enregistrer son refus d'être filmé, sa lassitude. Corps décadre, et plans de solitude, la caméra suit le patient, l'écrivain, l'amant, sans toutefois disjoindre ces trois figures.

Figurer le temps

Guibert entre dans une nouvelle chambre, le média film, avec les mêmes matériaux qu'au long de sa vie, le corps et l'écrit. À l'intérieur du documentaire, une hésitation se fait jour entre deux genres de performances, deux jeux d'acteur. L'enregistrement patient des gestes et des tactiques du corps contre et avec le VIH, et son double, la performance-événement, le suicide qui, comme prise de risque, voudrait trouer la bande, créer une béance au sein même du film, un tour de magie à la digitaline. La dernière phrase du film donne une clé pour appréhender le film :

Il faut déjà avoir vécu les choses une première fois avant de pouvoir les filmer en vidéo. Sinon on ne les comprend pas, on ne les vit pas. La vidéo absorbe tout de suite et bêtement cette vie pas vécue. Mais elle peut aussi faire le lien entre photo, écriture et cinéma. Avec la vidéo on s'approche d'un autre instant, un instant nouveau, avec comme en superposition dans un fondu-enchaîné purement mental le souvenir du premier instant. Alors l'instant présent a aussi la richesse du passé.²

La caméra, sans cette tendresse imprimée au geste même de filmer, serait ce mauvais buvard, trop magique, trop immédiat, pour ne pas être angoissant. La captation devient alors, bien plus qu'un simple recensement des gestes et des heures, une entreprise alchimique, elle est ce qui permettra, plus tard, au corps, de se souvenir, ce qui donnera accès à une forme de reconnaissance, de nostalgie.

Il s'agira de s'interroger sur la place qu'occupe le verbe dans ce documentaire épi-

1 Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, Folio, 1993. (p. 115-116)

2 Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur*, op. cit.

dermique. Si la madeleine suffit à Proust pour convoquer les mots des mémoires lointaines, chez Guibert, ce sont précisément les mots qui sont vecteurs des souvenirs, dans une amnésie inversée. La maladie a atteint le corps, les organes, elle rend douloureuses les actions les plus quotidiennes. La voix demeure claire, qui accompagne les rites médicaux. Comme si l'espace du livre devait, à son tour, être enduré, traversé, déplié. Le témoignage ici réclame l'image, c'est qu'il faut, cette fois, pour se rendre attentif à la voix, voir le corps. La voix off n'est pas celle de la parole livresque, c'est la voix de l'ami, celui qui, sans sauver, aura, tout de même, été là.

De l'intertextualité comme amitié

L'écriture autobiographique de Guibert implique l'homosexualité, comme thème, au cœur de l'œuvre. Mais il s'agit aussi d'entendre, au cœur même du dire autobiographique, un certain usage particulier de l'intertextualité. L'homosexualité, en plus d'appartenir à la vie privée de Guibert, court dans la relation aux mots et aux livres des autres. L'écriture se crée des interlocuteurs privilégiés, des frères rêvés, des correspondances secrètes et des proximités singulières. Clément Froehlicher évoque une « intertextualité mise en scène » :

Si Arnaud Genon a montré l'imprégnation subtile du texte guibertien par Michel Foucault et Roland Barthes, l'occurrence intertextuelle la plus manifeste de l'œuvre de Guibert demeure la convocation de Thomas Bernhard au début de la « trilogie du sida ». L'influence est revendiquée dès le début d'À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, sur le mode de la fascination. Guibert, dépossédé du destin de son texte en tant qu'il en constitue le sujet menacé par la maladie, se voit inexorablement envahi par un « diable », « T.B. »¹.

Il y a impudeur parce que soudain, parler de soi et parler d'art revient, presque, au même. Il y a pudeur car pour parler de soi, on en vient à parler d'art, de sa famille littéraire. Une de ces sœurs du dire de soi sera Zouc, que Guibert interviewe et dont l'entretien donne lieu au livre *Zouc par Zouc*. La littérature, vivier des mots, prend corps, comme une prosopopée, on fait parler, par la face, les morts ou les absents, les frères des pays lointains.

L'écrivain Mathieu Lindon, autre impudique, a poussé l'intertextualité jusqu'à adresser à Guibert un « récit critique » posthume dans son roman « autobiobibliographique » *Je vous écris* (où intervient aussi la figure de Christine Angot). L'intertextualité devient pour Mathieu Lindon une « aventure » auprès de figures d'écrivains qui « font

1 Clément Froehlicher, « Thomas Bernhard dans À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie ou l'intertextualité mise en scène », Dossier Hervé Guibert, *@nalyse*, vol. 7 n°2, 2012.

écrire ». Il revient sur le pectus escavatum de Guibert, comme si siégeait là son irréductible singularité, son premier secret. Un secret dont il a été privé, qu'on lui a dévoilé comme relevant du secret, de la singularité, dans le moment même où, déjà, on avouait à sa place :

Ce qui crève les yeux dans *Mes parents*, c'est qu'Hervé Guibert a « un creux dans la poitrine » que les autres garçons n'ont pas. Ce sera son secret qu'on lui aura fait remarquer. « Je ne me souviens plus du garçon mais ils ont coupé ma vie en deux ». Son père prétend que c'est un héritage, que lui aussi l'a eu et qu'il s'est comblé au fil du temps, mais le narrateur n'est pas dupe¹.

Ce sont les mots, écrits, les traces littéraires qui permettent aujourd'hui de se référer à cette époque, les années 80, comme à un souvenir vécu, une *atmosphère*. L'histoire, fictionnalisée, fantasmée, du dire de l'homosexualité crée déjà ici sa nostalgie, quand être homosexuel impliquait, imaginativement, d'être *spécial*, d'entretenir avec les mots mêmes un rapport particulier. En quoi l'homosexualité enregistrée, racontée renouvelle-t-elle le genre même de l'autobiographie, en lui adjoignant une forme singulière de performativité ?

« En moi tous les genres sont tombés² » écrit Pascal Quignard : lors du retour à l'écriture, après une maladie, l'auteur réalise qu'il ne peut écrire que par montage de genre, sans distinction, mêlant, comme dans *Vie secrète* journal intime, fragments, essais. Le corps qui revient des abîmes ne peut sans doute qu'en passer par la mise en abyme, l'intertextualité inconsciente, pour continuer à dire, pour s'exprimer, libéré du corset des formes. C'est à ces rêves, ces échos qu'il faut prêter attention, quand *tous les matins du monde* le corps se dresse, solitaire mais étrangement plein, radieux et irradié d'influences, lié et en liens, miséreux et superbe. *La Pudeur ou l'impudeur* se présente à son tour comme un documentaire hors-genre, entre écriture et vidéo.

Dans son article *Le sépulcre de merde ou le travail de la déjection chez Hervé Guibert*, Catherine Mavrikakis compare la déjection fécale à une pratique de soi et évoque un journal-chié. Il s'agirait, dans l'écriture de la défécation, de trouver une vérité de soi, hors de toute pudeur, et d'assigner, surtout, un rythme à l'écriture, de la réinscrire dans l'échelle de la journée, du jour après jour.

La scatologie peut soutenir un processus de mise à nu de l'artiste qui aurait tout à voir avec la volonté de montrer, de dire l'intime sans pudeur afin d'aller au bout d'un dévoilement ou encore de brouiller perversément les codes de celui-ci pour faire valoir une impossible « extimité ». [...] En effet, dans une performance de soi où s'exhibe ce qui est d'habitude invisible ou non-montrable, la nudité comme vérité ne donne plus à lire une confession de l'être, mais devient au contraire opaque, indéchiffrable. À quelle vérité du moi nous convie l'intérieur d'un conduit du corps de l'artiste, voire un étron ? Le voyeur est renvoyé à un aveuglement et la représentation floue du moi donne à lire l'impossibilité

1 Mathieu Lindon, *Je vous écris*, p. O.L., 2004.

2 Pascal Quignard, *Dernier royaume II, Sur le jadis*, Folio, 2005.

d'une nudité exacerbée, hors des codes d'un « naturel » convenu et composé. L'extimité comme esthétique ou encore comme éthique de la transparence révèle l'impossibilité de représenter. Le journal d'Hervé Guibert, paru en 2002, de façon posthume, dix ans après la mort de l'écrivain, mangé par le sida, porte en lui des réflexions sur la merde, sur l'évacuation des selles dans son lien le plus obsessionnel à l'écriture, à l'art et à la vérité sur soi. Guibert persistera, envers et contre tout, à penser la merde comme processus de dévoilement de soi. Le contenu excrémental du texte pose la question de savoir produire chaque jour un petit quelque chose, de chier des mots. L'écriture et la merde participeront de cette industrie journalière, authentique de soi, par l'expulsion du toxique, par la déjection anale de l'être¹.

La beauté et l'âpreté

Pascale Breugnot insiste sur un point qui me semble tout à fait respectable et pertinent : la beauté de Hervé Guibert.

Du point de vue d'une personne qui travaille avec le grand public, je pensais que venant de quelqu'un de cet âge et d'une grande beauté, les images et les propos qu'il tiendrait seraient vus et entendus avec beaucoup d'attention, qu'il serait formidable d'alléger le récit de choses aussi dures par la beauté de son visage, qu'il rendrait l'information accessible et que les gens le verraient plus facilement.²

Il est vrai que la beauté de Hervé Guibert aide à soutenir les images souvent âpres qu'il montre. Sans-doute y-a-t-il des personnes qui sont si belles qu'on dirait qu'elles ne seront jamais impudiques. On pardonne sans-doute avec moins d'indulgence l'impudeur des gens quand ils sont laids. Comme si la beauté du visage de Guibert, nous tenait en respect, nous empêchait de juger sa démarche : ses yeux bleus, la jeunesse, l'harmonie, et la délicatesse de ses traits fins, son nez aquilin, son front haut, sa beauté « classique ». Le film est tout entier rythmé par la voix si particulière de Hervé Guibert : monocorde, lisse, presque blanche, atone, traînante. Une voix étonnamment calme et sereine, obstinée à rester sur une même ligne. Sa façon si singulière d'articuler les mots : une diction soucieuse.



Hervé Guibert

Le montage est effectué, post-mortem, par Maureen Mazureck. Le film alterne

- 1 Catherine Mavrikakis, « Le sépulcre de merde ou le travail de la déjection chez Hervé Guibert », *ETC*, n° 94, 2011-2012, p. 30-32., disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/65176ac>>, consulté le 15 août 2016.
- 2 Pascale Breugnot, *Le Quotidien de Paris*, 30 Janvier 1992.

entre scènes d'intérieur, scènes médicales, et rares scènes d'extérieur. Plusieurs gestes rythment le film : les gestes quotidiens qu'Hervé Guibert effectue avec difficulté dans son appartement (s'habiller, se déshabiller, aller aux toilettes, se brosser les dents, prendre ses médicaments, faire un peu de « sport »...), les gestes médicaux effectués par un tiers (massages, palpations, stéthoscope, interventions chirurgicales...), les gestes rituels de l'écrivain (carnets, machine à écrire, lecture...). Plusieurs relations : les relations téléphoniques (une qui ouvre le film dans laquelle Hervé Guibert donne des nouvelles de ses analyses, un coup de fil pour négocier un achat de droits, un dernier coup de fil pour annoncer la mort de Tante Suzanne). Une relation épistolaire : une amie religieuse qui voudrait bien prier pour lui à condition qu'il renonce à ses « penchants ». Les relations médicales : une doctoresse, un masseur, des chirurgiens. Des relations familiales : ses deux grandes-tantes Louise et Suzanne, toutes les deux très âgées et dont une meurt dans le temps du film. Une scène entre Hervé Guibert et sa mère, ils évoquent le droit ou non de se suicider. Son père est absent, seulement évoqué deux fois. Le film propose quelques images qui s'arrachent à la routine pesante du corps ralenti et de l'univers rétréci : un groupe d'enfants, des coureurs, des vues aériennes... Enfin, une scène semble à part : la digitaline et les verres tournés à l'aveugle, le suicide manqué.

Les gestes fantômes

Le tournage a lieu dans son environnement familial : son appartement. Et, à l'intérieur de celui-ci, dans les lieux les plus intimes : sa chambre à coucher, sa salle de bain, ses toilettes. La caméra le suit dans l'univers hospitalier, lors de rendez-vous médicaux mais aussi lors de traitements plus ou moins lourds qu'il doit subir (prises de sang, biopsie...).



Hervé Guibert se filme lui-même, ce qui aboutit quelquefois à des cadrages étranges. Mais son corps lui-même est un corps *décastré*, hors-champ, trop grand et trop maigre à la fois. La nudité de Hervé Guibert ne le fragilise pas. C'est une nudité habituelle, médicale. On devine qu'il a dû maintes fois se dévêtir devant des médecins, pour des examens. C'est peut-être cette aisance qu'il a à se montrer nu qui retire à la nudité toute impudeur. Son corps efflanqué abrite sa solitude avant d'accueillir notre regard. De sa nudité, Guibert dit qu'elle est d'ordre « documentaire » et non pas impudique : « Ma nudité dans la vidéo est d'un ordre pictural et documentaire, pas exhibitionniste¹. » C'est ce que rappelle Guéneau dans son article *Auto-fiction(s) du réel : La Pudeur ou l'Impudeur d'Hervé Guibert* :

« Le dévoilement de soi » va se faire littéralement, crûment, par la mise à nu de ce corps qu'on peut dévoiler sans pudeur parce qu'il n'a justement plus rien d'érotique ou de sexuel, un corps livré au médical, à la froideur clinique, surexposé sous les lumières trop vives du champ opératoire ou bien encore noyé sous des lumières jaunâtres de salles d'attente d'hôpitaux, un corps qui n'aura bientôt plus d'autre identité que celle du sida².

Dans ce dispositif d'auto-filmage, Guibert peut emporter sa caméra légère partout, filmer des scènes sans les préméditer. La caméra s'intègre au quotidien, aux mouvements laborieux d'un malade. On l'imagine, seul dans son appartement, en train de se déplacer afin de poser sa caméra pour se filmer dans son fauteuil. Et ces gestes fantômes (pour reprendre le titre de l'essai consacré à la photographie de Hervé Guibert, *L'Image fantôme*) qui n'apparaissent pas dans le film sont pourtant terriblement proches. On en vient à espérer que la caméra se fasse plus légère pour son bras malingre. On le visualise en train de prendre le temps d'installer sa caméra, avant de courir avec urgence aux toilettes. C'est toute cette présence empreinte de solitude, un brin dérisoire, qui apparaît aussi, sans figu-

1 Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, Gallimard, Coll Blanche, 2001.

2 Catherine Guéneau, « Auto-fiction(s) du réel : La Pudeur ou l'Impudeur d'Hervé Guibert », Dossier Hervé Guibert, *@nalysse*, vol. 7 n°2, 2012.

rer, dans le film. Les ratés du tournage, impossibles à rendre à l'écran, figurent alors dans les livres, qui viennent dire et faire voir ce que le film n'a pas montré :

Quand je vérifie dans le viseur que ça tourne correctement, je m'aperçois que je n'ai rien enregistré, il n'y a pas inscrit Record. Encore une fois, j'ai commis une image fantôme, celle de Suzanne dénudée qui me disait ces mots d'amour extraordinaires¹.

Il y a dans cette caméra subjective, en même temps qu'une inévitable maladresse, une esquivance du voyeurisme : Hervé Guibert s'auto-filme, sans tiers qui réifierait son corps malade.

Des habitudes à la performance

On suit Guibert dans ses gestes intimes, ses petits gestes de survie : une séquence où son corps maigre frappe des poings contre l'écran de la caméra, dans une gymnastique battue d'avance, une *minable* lutte. Il faut pourtant réveiller les muscles qui ont perdu chair, qui ont fondu dans la maladie. Une séquence où on le voit se faire masser.

Le plaisir semble si loin, la maladie qui ravage le corps a pris toute la place. Mais on en voit encore la tentative, l'espoir ou le souvenir : Guibert se débat calmement devant nos yeux pour retrouver les sensations du corps anesthésié : si ses gestes sont pesés, c'est qu'il essaye, il se sonde : est-ce que ça me fait du bien? Quand il mange face à la caméra un œuf à la coque ou un yaourt, on regarde, en même temps que lui, si ça l'apaise, même si on perçoit aussi que cette nourriture ingérée finira dans une crise de diarrhée, dont on entendra seulement la bande-son. Ces sons qui, plus encore que l'image peut-être, racontent la mort, la dégradation des organes : les selles liquides. Cette pulsion de bien-être passe par les mots, quand le corps ne peut plus suivre, quand il a trop mal pour pouvoir ressentir encore. L'écriture sert d'expérience, et de mélancolie : ce que ça faisait le soleil sur la peau, le vent sur la sueur.

Hervé Guibert, dans ce documentaire, parvient effectivement à filmer des habitudes. Avant même que les scènes soient répétées, on devine sous les gestes une régularité quotidienne. On soupçonne que Hervé Guibert a testé plusieurs manières de sortir du lit, avant de trouver la plus fluide pour son corps affaibli. On sent que, pour lui, s'habiller est un acte excessivement coûteux en énergie et fastidieux, chaque matin. On sait que sur les toilettes il a, à chaque fois, cette position : coudes sur les genoux, afin sans doute d'adoucir les douleurs intestinales et de reposer le poids de la tête. Ce n'est plus simplement les ravages de la maladie qu'on contemple. On a en fait accès, bien plus, aux petites solutions

1 Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, op. cit., p. 120.

que Guibert a adoptées contre – ou avec – le sida. Ainsi le kiné rebaptise malicieusement ses contorsions pour se hisser de la position allongée à la posture assise la « méthode Guibert ».

Dans le film, un seul geste ressort de la lente chorégraphie quotidienne : il s'agit du suicide, ou du simulacre du suicide, que Hervé Guibert effectue en face de la caméra. Il ferme les yeux et de ses mains fait tourner deux verres d'eau dont l'un contient de la digitaline. Il se saisit de l'un des verres et en boit l'intégralité : si c'est celui qui contient la digitaline, il meurt. Hervé Guibert, dans un de ses livres, *La Mort propagande*, a d'ailleurs consigné, comme une préméditation, ce geste :

À l'issue de cette série d'expressions, l'ultime travestissement, l'ultime maquillage, la mort. On la bâillonne, on la censure, on tente de la noyer dans le désinfectant, de l'étouffer dans la glace. Moi, je 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. Ne pas laisser perdre cette source de spectaculaire immédiat, viscéral. Me donner la mort sur une scène, devant les caméras. Donner ce spectacle extrême, excessif de mon corps, dans ma mort. En choisir les termes, le déroulement, les accessoires.

Hervé Guibert est assis à une table. Il verse de l'eau dans deux verres et, dans l'un d'eux, ajoute à l'aide d'une pipette de nombreuses gouttes de digitaline. Il ferme les yeux et avec ses deux mains mélange les verres. Sa voix, en off, commente : « 70 gouttes à dose mortelle, deux verres que je fais tourner les yeux fermés. Combien de temps ça prendra pour que mon cœur cesse de battre, à quoi penserai-je, à qui?¹ ». Il se saisit d'un verre, le boit à petites gorgées, en entier. On perçoit ici que c'est le seul geste peut-être, depuis le début du film, qui est fait pour la première fois. La caméra saisit non plus une routine médicalementeuse, mais un instant décisif, dangereux.

Un tour de magie triste, qu'on se joue à soi-même, un soir. C'est sans doute l'impudeur la plus extrême, que celle de se donner la mort en public. Il ne s'agit pas de savoir si la prise de risque est réelle, elle ne l'est pas, Guibert avoue avoir « triché », mais précisément, cette tricherie actualise d'autant plus l'aspect performatif ; et si on s'était trompé, si on avait mal triché ?

Guibert passe d'un geste *répété* à un geste vierge. Il se transforme en performer. Dans *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Joseph Danan énumère les éléments appartenant ou définissant le genre de la performance, cette « action réelle, sans mimésis » :

-La mise en jeu de l'artiste lui-même

1 Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur*, op. cit.

- La non séparation entre l'art et la vie (ou l'ébranlement de cette frontière)
- L'importance primordiale du corps
- L'unicité de l'événement, le rôle de l'imprévu, de l'incontrôlable, voire de l'improvisé ; en tout cas le caractère éphémère de la chose
- Le partage d'une expérience. [...] ¹.

La scène qui devrait être la plus intime, la plus solitaire, le suicide, devient en fait la première scène d'une performance. Le documentaire fait alors plus qu'enregistrer la vie de Hervé Guibert : il la modifie et joue avec :

Avant-hier (le temps de m'en remettre), j'ai mimé mon suicide devant la caméra. Voilà une prise que je ne saurais pas refaire, sauf pour de vrai. [...] Je ne savais pas avant la prise comment elle se déroulerait, ni combien de temps elle durerait. Je filmais le simulacre de mon suicide, inventant sur le champ, dans le champ, le coup de la roulette russe truquée avec les verres (j'avais un repère, invisible à l'image, qui les différenciait, mais peur en même temps d'un faux mouvement au moment de choisir le verre). Je suis sorti épuisé de cette expérience, et comme modifié. Je crois que filmer a changé mon rapport à l'idée du suicide, et que le film a opéré la transformation, peut-être comme une catharsis. ².

Cette performance manquée finira par s'actualiser véritablement : la veille de ses 36 ans, Hervé Guibert tente à nouveau de se suicider à l'aide de la même digitaline, il rate son suicide, et décédera quatorze jours plus tard, à l'hôpital.

Les tantes

La maladie fait récit, trahit forcément, quelque chose se voit et apparaît, qui n'aurait pas dû. Quelque chose se lit, des signes du corps comme trop ostentatoires, trop parlants, trop saillants. C'est bien cela que remarque Tante Louise : le corps malade est un corps de manigances.

GUIBERT -Oui. Alors, dis-moi, je voudrais qu'on parle un peu du sida ensemble.

LOUISE -J'veux bien.

GUIBERT -Qu'est-ce que c'est le sida? Tu sais ce que c'est?

LOUISE -Bah. C'est un microbe qui vous rend très, très malade et qui fait mourir certains.

GUIBERT -Oui.

LOUISE -Jusqu'à maintenant, on sauve très peu de malades du sida.

GUIBERT -Oui.

LOUISE -C'est ça, hein?

GUIBERT -Pourquoi on en sauve très peu?

LOUISE -Bah parce qu'on a pas encore trouvé le remède pour le tuer!

GUIBERT -Pour tuer ce microbe?

LOUISE -Bah oui, c'est ça qu'il faudrait! Parce qu'une fois qu'on l'aura, alors on va le nourrir? Non, ce qu'il faudrait c'est le tuer, qu'il disparaisse complètement! Mais un autre le remplacera.

GUIBERT -Qui te l'a appris, toi, que j'avais moi le sida?

LOUISE -Oh ben qu'on le supposait, pis que les précautions qu'tu prenais au début.

GUIBERT -Sur quoi?

LOUISE -Tu prenais des précautions pour quand tu mangeais, de pas laisser rien, tout ça, t'arranger pour qu'il reste rien, qu'on ne mange pas derrière toi, parce qu'au début ça avait été dit que c'était par la bouche, par la nourriture, par je ne sais pas quoi...pis après il a plus été question que de sexe.

1 Joseph Danan, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Actes Sud, coll. Apprendre, 2013.

2 Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, op. cit., p. 532.

GUIBERT -Tu t'es rendue compte de ça?
 LOUISE -Oh bah oui! Parce que moi, je débarrassais la table et je faisais la vaisselle, j'étais obligée de le voir!
 GUIBERT -T'avais peur de ça?
 LOUISE -Ah non!
 GUIBERT -Moi j'avais peur de ça.
 LOUISE -Ah oui, t'avais peur de l'avoir et d'la donner.
 GUIBERT -Et toi, tel que tu me vois, tel que tu me sens, tu m'sens très près de la mort?
 LOUISE -Non, pas du tout! Il faut qu'tu résistes! Il faut qu'tu résistes et que vous arriviez à vous guérir de cette maladie.
 GUIBERT -Mais tu crois que je vais m'en sortir?
 LOUISE -Bah, t'as l'air d'être en bonne situation!
 GUIBERT -Mieux que la dernière fois?
 LOUISE -Ah, beaucoup mieux!
 GUIBERT -Moralement aussi, beaucoup mieux?
 LOUISE -Oui! C'est ça surtout qu'il faut soigner, c'est le moral!
 GUIBERT -Oui¹...

Guibert, dans ses échanges avec sa tante Louise et sa tante Suzanne, ne s'arrête pas à leurs silences, leur fatigue, leurs difficultés d'élocution : il questionne sans relâche, il s'obstine, avec douceur et fermeté. Il répète après elles leurs réponses, reprend leurs mots, pour leur montrer qu'elles ont été entendues, mais que ce n'est pas encore fini, même si c'est l'heure du repas et qu'une aide-soignante nourrit la vieille dame. L'impression d'impudeur surgit alors non pas des dialogues mais des réactions de la tierce personne qui s'imisce dans la conversation, comme cette infirmière, visiblement gênée par les questions que Guibert inlassablement adresse à sa tante Suzanne :

GUIBERT -est-ce que tu penses qu'il faut se suicider quand on a très mal?
 SUZANNE -Non.
 GUIBERT -Non? Pourquoi?
 SUZANNE -Je sais pas. Mais faut pas le faire.
 GUIBERT -Faut pas se suicider?
 SUZANNE -Non.
 GUIBERT -Et pourquoi tu penses ça?... Tu sais pas?
 INFIRMIERE - Parce que c'est une chose interdite, et qu'on est pas sûr de réussir quand on l'essaye.
 GUIBERT -Et pourquoi il faut continuer de vivre?
 INFIRMIERE -Parce que c'est normal... et pour mourir un jour.
 GUIBERT -Mais toi Suzanne, t'as envie de vivre ou t'as envie de mourir?
 SUZANNE -Ça dépend des moments.²

Les parents

Le suicide prend la forme d'un dialogue, d'une série de questions que le corps adresse aux proches, c'est qu'il faut mourir comme déjà pardonné, pour ne pas que le suicide devienne une bêtise d'enfant, coupable. Le documentaire semble presque devenir le lieu de l'aveu impossible, celui du suicide. Aveu indicible, même pour celui qui a tant cherché, par l'écriture, à tout dévoiler.

1 Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur*, op. cit.

2 *Idem*.

GUIBERT -Et je t'ai toujours demandé, est-ce-qu'il faut se suicider, quand on est comme moi?
 MERE -Non. On n'a pas le droit. Même comme tu es, tu n'as pas le droit, je t'ai toujours dit qu'il fallait que tu luttas pour ceux qui étaient derrière toi. Même si toi tu ne dois pas guérir, tu dois le faire pour ceux qui sont derrière toi et qui pourront guérir parce que tu auras tenu et qu'on aura essayé de voir quelque chose et de guérir quelqu'un.
 GUIBERT -Mais si, par exemple, un jour t'apprenais que je me suis suicidé? Qu'est-ce que t'en penserais?
 MERE -Ah! Ça, je serais désolée! Je serais désolée, vraiment désolée! Non, ne fais pas ça!
 GUIBERT -Tu m'en voudrais?
 MERE -Non, je ne t'en voudrais pas parce que je sais ce que c'est que la souffrance, et que les opérations par où tu es passé, j'assume pas par toutes celles que tu passes mais enfin j'en ai passé quelques unes. C'est pas marrant. Mais enfin, il ne faut pas, on n'a pas le droit.¹

De l'image fantôme à l'image témoin, de l'incognito au récit de soi, à mots embarqués, la caméra vient capter, tendrement, ce qu'il y a peut-être de plus immature dans le corps : « Oui, il me faut bien l'avouer, et je crois que c'est le sort commun de tous les grands malades, même si c'est pitoyable et ridicule, après avoir tant rêvé à la mort, dorénavant, j'ai tellement envie de vivre². »

Le documentaire semble rejoindre le livre dans lequel la dédicace même paraît déplacée au sein même du titre *Mes parents*. Le corps malade fait affleurer le corps d'enfant. Le documentaire doit alors, sous prétexte de rendre compte de la chronologie d'un corps malade, contenir en fait le « bleeding childhood », l'enfance qui continue de saigner, et le manque d'enfance. C'est qu'il faut profiter de chaque faille, chaque maladie, pour écrire. Comme ce trou au torse, ce manque au torse, ce pectus escavatum, qui signe le corps de l'écrivain et qu'il fait régulièrement figurer dans ses œuvres, comme dans *La Mort Propagande* où le personnage, H.G., porte « un jabot en carton pour cacher le trou qu'il [a] au milieu de la poitrine³. »



Hervé Guibert.

- 1 *Idem.*
- 2 Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 190.
- 3 Hervé Guibert, *La Mort propagande*, Régine Desforges, 1977.

L'écriture, corps à corps

Dans *Le Protocole compassionnel*, Guibert rappelle combien ce qu'il appelle son « panoramique auchwitzien¹ » lui coûte :

Hier je voulais profiter de la fibro de jeudi matin pour la filmer, un seul gros plan sur mon visage avec le tuyau qui rentre dans la gorge. Aujourd'hui cette idée m'écœure.[...] Si je me décidais à faire le film commandé par la productrice bestiale, laquelle des deux fibroscopies devrais-je filmer ? La fibroscopie du film d'horreur, pourtant si commune, ou celle du salon bourgeois saturé de Valium ? Ma souffrance si photogénique ou son soulagement² ?

La pudeur ou l'impudeur, la souffrance si photogénique ou son soulagement, l'opérateur du choix, « ou », démissionne ici, battu en brèche par une vérité qui cherche à se dire, et qui a besoin, pour être énoncée, d'avancer masquée, parfois aussi en usant de mauvaise foi, en fiction de fiction. L'œuvre sera alors « barbare et délicate » comme il la qualifie. Guibert, comme « un scarabée retourné sur sa carapace et qui se démène pour se remettre sur ses pattes » lutte. Si on l'observait du dessus, on ne verrait rien, de ce corps qui bouge par millimètres, il faut filmer à corps d'homme – comme enfant on met ses mains en cornet devant sa bouche pour sentir sa propre buée.

Le corps malade est un corps d'écriture, de signes. Guibert écrit la maladie, comme il écrit les corps d'enfant, les heures du corps d'enfant. Lui dont les parents s'étaient, dit-il dans *Mes Parents*, « partagé la répartition de [s]on corps », se retrouve à 30 ans, seul responsable de son corps, ni parents ni amis pour endurer en lieu et place, pour lui sauver la vie.

Dans *Mes parents*, il reconstitue, sous forme d'une écriture patchwork, des fragments de l'enfance d'un petit garçon homosexuel, dans les années 60, et qui sera écrivain. Ce récit rétrospectif de l'enfance passe déjà par le corps.

J'ai déjà l'habitude, avec hardiesse, car ma mère s'occupe toujours dans une pièce voisine, d'ouvrir ma braguette pour caresser ma verge à quelque chose d'inhabituel : la toison moutonneuse d'un rouleau de peinture³.

On comprend que, depuis le début – depuis le personnage de la petite Isabella du premier roman, *La Mort propagande*, dont la culotte tombe sur les chaussettes, tant ses élastiques sont distendus, et qui fait exprès de s'empêtrer les pieds dedans pour sautiller à pieds joints – l'auteur cherche à saisir par l'écriture le temps du corps, ce que les jours font au corps, cette indistincte, et pourtant précise, fulgurante, mélancolie. Dans l'ouvrage *Mes parents* se niche déjà un premier récit maladif, celui de sa mère atteinte d'une tumeur au

1 *Ibid.*, p. 18.

2 *Ibid.*, p. 77.

3 Hervé Guibert, *Mes Parents*, Paris, Gallimard, Folio, 1994.

sein. L'écrivain mourra finalement avant elle.

L'écriture et l'aveu

Guibert a, tout au long de sa vie, tenu un journal, *Le Mausolée des amants*. C'est que la forme journal, l'écriture jour après jour, égrène le corps en même temps qu'elle le rassemble, le rapatrie. Parce que quelquefois la maladie doit se dire comme se répète toujours le même rituel de la météo, par petites phrases :

GUIBERT -Y'a une remontée des globules blancs

MASSEUR -Super.

GUIBERT -Des globules blancs, et des T4. Donc c'est important. J'étais très content.

MASSEUR -Vous savez... la fatigue, malgré tout, elle vient aussi du phénomène atmosphérique, faut pas se leurrer je crois que ça touche tout le monde...tous les gens sont complètement raplaplas...¹

L'écriture, comme performance chevillée au corps, appartient à la vie, aux jours et aux matins, elle héberge et se loge, les deux en même temps, comme une chambre au carré. L'aveu, simultanément compulsif et coupable, est celui du corps, de la sollicitation toujours immature, quand c'est la fièvre qui jouit d'elle-même, du front chaud et des diarrhées. De la fausse dédicace de *Mes parents*, « à personne » (puisqu'elle se trouve déjà en fait contenue dans le titre même), à la dédicace-titre « à l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie », le corps cherche, plus encore que son double, quelqu'un à qui offrir un cadeau-corps encombrant. Comme ce geste tendrement immature et romantique de Guibert adolescent qui laisse à ses parents, sur la table, « une enveloppe à n'ouvrir qu'à [sa] mort ». Il faut bien que l'écriture soit dédiée, adressée, afin d'être un mausolée plutôt que seulement une sépulture, la mort-monument.

Le sida, dans l'imaginaire social, ressemble de toute façon à la maladie des amis, la maladie trop généreuse. Quand l'aveu de la maladie, encore honteux, passe par l'aveu d'une amitié. Mais Guibert doit avouer, bien plus que sa séropositivité, sa culpabilité d'écrivain : « Il fallait que le malheur nous tombe dessus. Il le fallait, quelle horreur, pour que mon livre voie le jour » confie-t-il dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.

C'est peut-être ici que se loge l'ultime pudeur de l'auteur, et sa fiction la moins avouable : faire *comme si* son écriture avait valeur prophétique « il le fallait », pour ne pas s'avouer qu'on n'a pas eu le choix. La fiction, plutôt que le regret.

La dialectique du caché-montré traverse l'œuvre et semble se nicher dans les

1 Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur*, op. cit.

combles du corps d'enfant : « Mon souci principal, dans cette histoire, est de mourir à l'abri de mes parents¹ » écrit-il dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. « À l'abri ». La formule est ambiguë, et le vœu, qu'on peut entendre de deux façons : « caché de », mais aussi « protégé par ». La pudeur et l'impudeur. On dissimule l'aveu dans le livre censé l'abriter. La chambre même doit rester entrebâillée.

Que deviennent les images obscènes du corps souffrant, dès lors qu'elles sont travaillées, de l'intérieur, par leur disparition – de quelle manière le corps doit se tenir debout, logeant en lui sa mort prochaine ? Les spectacles-monstres du metteur en scène italien Romeo Castelluci semblent produire d'indécidables « déflagrations » – pour reprendre le terme employé par Chloé Larmet à propos des spectacles d'Angélica Liddell – oscillant entre pudeur et impudeur.

1 Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, Folio, 1993. (p. 16)

Roméo Castellucci : le corps du père, le corps du fils

Moi, j'ai besoin d'ombre, de nuit. Pour mieux brûler sur scène avec les acteurs. Être une torche vive. Et disparaître, m'effacer.¹

Le metteur en scène Roméo Castellucci, figure majeure en même temps qu'atypique du théâtre contemporain, travaille dans ses spectacles la puissance visuelle des corps en utilisant notamment des corps d'amateurs, de figurants qu'il choisit pour leur présence singulière, quelquefois même pathologique (les enfants sous verre dans *Inferno*, la jeune fille anorexique qui joue Cassius dans *Jules César*, l'Apollon manchot de *L'Orestie*, la tragédienne obèse de *L'Orestie...*). Dans *Les Castellucci*, qui appartient à la série des *Écritures de plateaux*, Bruno Tackels compare le travail de Roméo Castellucci et de la Societas Raffaello Sanzio à un « art de la peste », comme le « théâtre de la peste » d'Artaud entendait décimer les regards, bouleverser les passions, contaminer et régénérer les esprits. Bruno Tackels, dans son ambition de documenter le geste de l'écriture de plateau, s'est intéressé aux travaux de différents metteurs en scène tels que Ariane Mnouchkine, Pippo Del Bono, Rodrigo Garcia, Anatoli Vassiliev... Dans *Les Écritures de plateau (État des lieux)* Bruno Tackels note à quel point ces écritures scéniques, qui participent d'une mutation de la scène contemporaine, ont en commun d'interroger les catégories de l'obscène. Qu'on pense au corps difforme de Bobo, l'acteur fétiche de Pippo Del Bono qu'il a rencontré dans un institut psychiatrique ; au plateau bondé de nourriture de Rodrigo Garcia ; à l'alliage puissant entre intime et social dans les spectacles fresques d'Ariane Mnouchkine ; à la diction très charnelle, presque cruelle, des acteurs d'Anatoli Vassiliev ; ces écritures de plateaux convoquent un mode d'être qui questionne et, peut-être, déplace les frontières de la pudeur :

La règle de la scène, toujours, a été de définir les lois de l'obscène, de ce qui ne peut monter sur la scène sous aucun prétexte. Les critères varient nécessairement en fonction de l'espace et du temps, en fonction du lieu, des époques et de leur contexte. Il est en effet des événements trop brûlants, trop présents et donc trop douloureux pour être reconduits sur la scène et y être entendus tranquillement. [Il est] demandé aux tragédiens d'attendre un certain délai, une pleine génération, avant de porter un événement sur la scène. Comment annoncer les mauvaises nouvelles sur la scène sans heurter, sans blesser ceux qui viennent les entendre, sans faire plus de mal que le mal déjà fait ? [...] L'obscène se repère par une entrée en scène d'une matière trop brute, immédiatement issue de la vie réelle. Le comble de l'obscénité est incarné par le corps dérégulé, libre de tout code social, le corps dans sa dimension animale. L'obscène transgresse les formes esthétiques en vigueur, mais aussi, plus largement que les règles sociales, il amène sur la scène ce qui ne convient pas. D'où l'inquiétude que le pouvoir a toujours nourri à son égard, tant il sait que sa capacité de désordre peut se propager comme la peste. La modernité a toujours suscité ces frictions de l'obscène et de la scène, qui n'ont pas manqué de faire scandale, depuis le geste considéré comme fondateur de la mise en scène : les quartiers de bœuf, en-

1 Fabienne Pascaud, « Roméo Castellucci, "Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité" », *Télérama*, 07/07/2012, disponible sur : <http://www.telerama.fr/scenes/romeo-castellucci-au-theatre-l-interdit-c-est-la-realite.83898.php>, consulté le 15 août 2016.

tiers, sanguinolents, déplacés sur le plateau par André Antoine lors de la création des *Bouchers* de Fernand Ires. Cet esprit des origines se retrouve chez les écrivains de plateaux qui repoussent sans cesse la limite de ce qui peut monter sur la scène. Aucun interdit, ni éthique, ni esthétique, ni politique. Sur la scène, pas de morale, le respect d'une convenance pour elle-même, figée sur le mode du *parce que c'est comme ça*, tel est le principe qui nourrit donc l'écrivain de plateau, mais rien n'empêche jamais qu'elle prenne le pouvoir dans la salle.

Il est sans doute intéressant de constater que Bruno Tackels replace le geste obscène des écrivains de plateaux dans une généalogie qui va des chœurs grecs jusqu'à Artaud, alors même que l'obscénité est souvent considérée comme un fléau de l'époque contemporaine, et paraît jaillir proprement à nu, hors-sol, faire irruption et violence au sein d'une époque policée, comme si l'impudeur était toujours « nouvelle ».

Dans son article *Le Théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci*, Bénédicte Boisson évoque un « bestiaire humain » qui a pour vocation d'instiller sur la scène la « présence pure » chère au metteur en scène, qui fuit toute tentation psychologisante dans le jeu pour lui préférer l'événement et le miracle de l'être-là :

Avec la mise en scène de tels corps, Romeo Castellucci se heurte de front à ce qui fait l'essence même du théâtre : une tension entre la représentation et le réel qui se noue de manière forte autour du corps du comédien. Les corps blessés viennent souligner un phénomène récurrent mais plus ou moins bien dissimulé : sous le corps du personnage existe toujours celui du comédien, corps réel qui affleure sans cesse. C'est ce réel que Castellucci met volontairement en avant, et les spectateurs n'ont d'autre possibilité que d'en prendre acte. [...] L'ostentation du stigmate réalise la désolidarisation du corps et de la personne et fait apparaître sur la scène un acteur-objet, résumé à un corps, un acteur-figure qui pourrait rappeler la « Surmarionnette » de Craig si celui-ci ne se défiait pas autant du corps. [...] Le corps représente autre chose que le corps du personnage et devient signe d'une idée. Enfin, le créateur pense la scène comme un lieu à part et refuse à ses comédiens tout artifice lié à une quelconque technique de jeu. Leur corps s'avance donc seul en scène et ne trouve d'autre justification que d'être une présence pure et de s'exhiber dans un espace particulier qui le contraint. Il retrouve une dimension symbolique perdue et peut susciter chez les spectateurs une véritable expérience¹.

Le metteur en scène mêle impudeur de fond et pudeur formelle, même si la dichotomie est ici très volontariste. Dans *Purgatorio*, la scène de l'acte pédophile du père sur l'enfant a lieu hors champ, les spectateurs n'ont accès à la scène que par des voix-off, des pleurs et des halètements. Le fils et le père reviennent ensuite sur la scène, le fils prend le bras de son père « *c'est fini, c'est fini, papa* ». La scène affronte, par l'esthétisation, des thèmes dérangeants. La puissance et la rigueur visuelles et auditives des spectacles de Romeo Castellucci prennent alors le relais ou le contre-pied des thèmes abordés : lorsque Romeo Castellucci dans *Inferno* arrive sur l'immense plateau du Palais des Papes en Avignon

1 Bénédicte Boisson, « Le Théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », *L'Annuaire théâtral* : revue québécoise d'études théâtrales, n° 37, 2005, p. 183-196. Disponible sur : <<https://www.erudit.org/revue/annuaire/2005/v/n37/041602ar>>, consulté le 15 août 2016.

pour s'offrir comme proie à de vrais chiens, juste après avoir décliné son identité « *Je m'appelle Roméo Castellucci* », l'assaut prend la forme d'une chorégraphie chronométrée de la cruauté : un accessoiriste apporte à Roméo Castellucci une combinaison renforcée qu'il enfle tandis que sept maîtres-chiens conduisent sur scène sept bergers allemands qui vont, un par un, attaquer l'artiste avant de se voir rappelés par les dresseurs.

La sensation d'hyperréalisme se dispute avec la sensation de plateau-nu et antique, l'humain se partage avec le mythique et laisse peut-être penser que le spectacle s'élabore avant tout en nous, se loge dans notre seule rétine plus encore que sur la scène. Comment convoquer l'imagination plus encore que l'image ? Comment formuler l'idée sans pour autant la représenter de visu ? Romeo Castellucci compare ses spectacles à des « édifices mentaux » et souhaite déclencher chez le spectateur une « commotion sensorielle ». Quand Artaud entend « en finir avec le jugement de dieu », Castellucci, lui, veut « en finir avec la représentation ». Faire voir, sans montrer.

Un théâtre du Fort-Da?

Le terrible est ritualisé chez Roméo Castellucci, et tire sa force du rituel même. Dans *The Four Seasons Restaurant* (2012), dix femmes réunies en communauté (Secte? Armée secrète? Terroristes? Écolières?) entrent sur scène les unes après les autres et se coupent la langue. Geste inaugural des actrices, cette mutilation pourrait être insoutenable si elle ne s'avérait pas le premier mouvement d'un cérémonial cruel. La bouche redevenue béance, grotte à cris, laisse transparaître les tréfonds du corps, tout ce qu'il y a en nous de gorges, de muqueuses, de rouge.

Le spectacle appartient au cycle du *Voile noir du Pasteur*, inspiré par un conte de Nathaniel Hawthorne : un pasteur couvre un jour son visage d'un voile noir et ce jusqu'à sa mort, afin d'expier ses fautes passées. Quant au titre du spectacle, *The Four Seasons Restaurant*, il fait référence au nom du restaurant dans lequel le peintre Mark Rothko a refusé d'exposer ses œuvres, considérant la clientèle du lieu trop apprêtée. Le spectacle est donc marqué par une double absence, celle du visage et celle de l'œuvre.

-La force de l'image est-elle donc au cœur de vos problématiques actuelles ?

-C'est un sujet qui a traversé tous mes spectacles. Mais aujourd'hui, c'est vraiment ce thème qui m'importe : cet attachement que nous avons pour l'image plus que pour les réalités qu'elle peut représenter. Notre visage est une image de nous-mêmes qui nous échappe, mais qui n'échappe jamais à ceux qui nous entourent. Étrangement, dans une sorte de retournement des choses, en cachant son visage, le pasteur devient une hyper-icône, une hyper-image. En effaçant son visage, en le dissimulant aux yeux des autres, il les oblige à ne parler que de ce visage absent, de la même façon que, en retirant ses toiles, Rothko nous oblige à les voir différemment. [...] Les images n'intéressent que les hommes,

pas les animaux, qui sont attirés, eux, par les objets. L'image naît à partir de l'invention du miroir.¹

Castellucci compare le travail d'apparition-disparition de l'acteur aux statues de Giacometti : « Quand on les regarde, [elles] sont en train de brûler. Contre la figure dans la figure. Les sculptures de Giacometti se rapprochent beaucoup de ce que je reconnais être la structure de l'acteur² ». Figures qui se défigurent ou s'infigurent et se consomment dans le moment même de leur exhibition. Les spectacles de Roméo Castellucci sont traversés par la dialectique de la révélation et du dévoilement. Si le théâtre de Castellucci repose en grande partie sur la puissance visuelle et sonore des tableaux (le metteur en scène est plasticien et fasciné par la peinture, qui demeure une source d'inspiration forte), ceux-ci sont toujours instables, mis en doute, à la limite de la disparition. Comme l'explosion au début de *The four seasons restaurant* qui éventre la scène : désormais tout sera indicible et indé-

Dans le spectacle « je » voudrais que, pas à pas, les actrices disparaissent. Tout doit disparaître, le langage, l'artiste, le corps et même l'image de fin. Je voudrais ouvrir avec le son des trous noirs enregistré par la Nasa. Un son qui fait très peur, et que j'accompagnerai de projections d'informations techniques sur comment ils font pour l'obtenir. Après cela, on peut entrer dans un autre trou, la caverne qui est la poésie.³



The Four Seasons Restaurant, Roméo Castellucci

Ce caractère labile est manifeste dans le final du spectacle *The Four Seasons Restaurant* : des tableaux fragiles et périssables apparaissent et disparaissent dans un jeu de rideau, de ventilateurs et de feuilles mortes. Dans un fondu-enchaîné, les tableaux passent de

- 1 Roméo Castellucci, entretien avec Jean-François Perrier, disponible sur : <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/The-Four-Seasons-Restaurant/ensavoirplus/idcontent/29558>>, consulté le 15 août 2016.
- 2 Roméo Castellucci, cité par Maude B. Lafrance, « Quand le réel entre en scène, la figure de l'enfant chez Castellucci », *Jeu Revue de théâtre*, n°142, disponible sur : <<http://www.revuejeu.org/revue/142/article/quand-le-reel-entre-en-scene-la-figure-de-l-enfant-chez-castellucci>>, consulté le 15 août 2016.
- 3 René Solis, « Roméo Castellucci, "Tout doit disparaître" », *Libération*, 05/07/2012, disponible sur : <http://next.liberation.fr/theatre/2012/07/05/romeo-castellucci-tout-doit-disparaitre_831406>, consulté le 15 août 2015.

l'un à l'autre, troublés, éphémères et incertains, comme cette tenture qui dévoile fugacement un cheval mort avant de l'engloutir de nouveau.

Le texte à l'écran : une présence invisible

Si Roméo Castellucci est un écrivain de plateau, c'est aussi, peut-être, et sans pléonasme, parce que l'écriture figure dans ses spectacles, comme geste scénique. L'écriture de plateau devient une écriture au plateau, à vue. C'est sans doute l'utilisation poétique qu'il fait des écrans et des sous-titres qui l'intronise comme un grand écrivain de plateau. La parole retranscrite, véritablement présente sur le plateau acquiert tout à coup la même intensité qu'une voix muette. C'est particulièrement le cas lors du final du spectacle *The Four seasons restaurant* quand, sur la musique de Scott Gibbons, sur ces voix aiguës d'opéra que viennent doubler des cris, un texte est projeté sur un écran en hauteur avant-scène et qu'apparaît sous formes de bribes, une supplication, des débris de prières :

je...
je... je...
je t'en supplie
ne me quitte pas
ne me quitte pas¹.

Cette façon que le texte a de se livrer, avec réticence, lui donne l'apparence d'un grand corps noir sur fond blanc. Le choix retenu de la scription plutôt que celui de la diction permet de donner à cette parole nue la trace du silence et du blanc, du manque ou de l'épuisement dont elle est issue et auquel elle s'arrache. Le rythme même du défilement, qui reproduit le geste d'écriture mais l'anonymise, en dérobe l'origine, confère à l'écrit un degré impressionnant de présence, une manifestation sans provenance. Comme une dernière signature stupéfiante d'autant plus présente qu'elle est désincarnée, surgie du grand trou noir chaotique qui avait ouvert le spectacle. Des mots montent de ce grand fracas pareil à la Genèse ou à l'Apocalypse, avec la force radieuse et nue d'une bouche sans corps, obscène, solitaire, arrachée. Roméo Castellucci parle de la « forme absolue » de la vie et de la poésie :

La poésie n'exclut pas la présence, elle la crée, n'ébauchant des mondes intelligibles, des langues, que pour les simplifier jusqu'à y voir comme naître, sur son lit humble de paille, une forme absolue, celle cette fois de la vie².

La forme du texte-projeté est d'ordinaire dévolue aux sous-titres. Mais ici, la forme sous-titre n'est pas la dégradation d'un langage premier dont elle serait l'ombre. Le texte

1 Roméo Castellucci, *The Four Seasons Restaurant*

2 Yves Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, Folio, Folio Essais, 1999.

projeté, s'il est traduction, est traduction d'un langage silencieux, pur, invisible à l'œil nu. Dans la forme projetée, c'est toute la force du mot qui est restituée, son état d'alerte, de supplique. Comme si toute phrase était cruciale, s'avérait porter en elle un message d'avertissement, une prophétie. Le fracas immense secoue le début du spectacle *The Four seasons restaurant*, comme une réplique d'un ancien séisme, le bruit que le monde fait à naître, quand le premier mot doit jaillir.

C'est un tremblement plus intime qui irrigue le spectacle *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, quand c'est le corps d'un père qui s'écroule, dans le lent affaissement des jours. Après les quatre saisons et le sacre du printemps, c'est l'hiver du corps.

Sur le concept du visage du fils de Dieu : le corps, entre tendresse et misère

On retrouve cette puissance singulière de la parole dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu* (2011). L'impression de pudeur-violente, ou d'impudeur-maitrisée qui se dégage des spectacles de Roméo Castellucci advient certes par l'esthétique très nette des scénographies, par la puissance virtuose de la bande-son et des effets visuels, mais aussi par la rareté et la délicatesse de la parole qui semble fonctionner comme une manière de tact.

Dans son article *L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine*, Olivier Neveux évoque le théâtre de Romeo Castellucci comme étant un théâtre essentiellement « victimiste ». Faisant référence aux arguments développés notamment par les détracteurs d'Avignon 2005, Olivier Neveux tente de les dépasser tout en les questionnant. Et sans doute l'interrogation qu'il soulève s'avère-t-elle cruciale : « mais quels corps ? », qui permet de sortir de l'idée, stérile, d'un « théâtre de corps ». « théâtre du corps ». Toutefois s'il y a bien du « victimisme » chez Castellucci, il me semble précisément que c'est le texte, aussi infime soit-il, qui permet d'en sortir. Le corps dès lors n'est plus « chairs mortifiées » mais appartient bien à une ligne dramaturgique, plus ou moins « opaque » comme le souligne Olivier Neveux, mais qui autorise justement l'informe de prendre forme, la chair de devenir singulière. Le père dans *Sur le concept du visage du fils de Dieu* est bien un père, avant que d'être un corps.

Sans adhérer aux arguments de la « droite théâtrale », il est tout de même possible de ne pas s'associer au camp des « modernes », de ceux qui s'extasient, sans critiques, sur ce théâtre du corps (mais quels corps ? Et quelle situation endure le corps ?). Les artistes, à lire leurs commentateurs, saisiraient (enfin), sans échappatoire, le corps soumis au désastre et, dans une langue nouvelle, en matérialiseraient sur scène la violence et l'effroi. Et il est vrai que, de manière hégémonique, le corps, désormais, ne se caractérise plus que par la souffrance endurée. Son ultime singularité est d'être chairs

mortifiées. Une souffrance qui se suffit à elle-même, purement constatative, ou complaisamment entretenue, sans cause ni devenir : une réduction du corps pensé dès lors comme pur support exhibé de la condition (toujours) victimaire des sujets. Ce que l'un des créateurs, Roméo Castellucci, a même nommé le victimisme: « dans tous mes travaux existe une forme de l'être victime qui, cependant, très souvent est du victimisme. Souvent être une victime est un victimisme auto-recherché, parce que c'est la seule condition pour exister sur un plateau ». Un victimisme qu'il faut prendre au mot : une idéologie de la victime, lorsque le sujet, dans un monde insensé, souffre. Comme souvent chez Castellucci, le propos reste opaque. Il est vrai toutefois que, dans son théâtre, le plateau, de manière emblématique, est bel et bien le lieu de la victime. Une victime ici constitutive de l'art dramatique : elle en serait la condition, presque une donnée technique pour que le théâtre existe¹.

Le texte du spectacle est distribué à l'entrée du Théâtre de la ville, dans le programme :

Le fils : Papa ?

Le fils : Papa ?

Le fils : ça va Papa ?

Le père : ...

Le fils : comment vas-tu ce matin ? tu as bien dormi ? Qu'est-ce que tu regardes ? Qu'est-ce qu'il y a à la télé ?

Le père : ...les... les animaux

Le fils : Oh ! Un documentaire, c'est bien. C'est quoi ? Des pingouins ? Voilà, j'ai préparé tes « bons »...

Le fils : Quel cochon ! eh...eh...eh...

Le fils : Ok, papa. Je dois y aller. À plus tard

Le père : ...

Le fils : Qu'est-ce qu'il y a ? Tu ne te sens pas bien ?

Le père : Non, c'est que...

Le fils : Tu as fait ? Tu as fait ? Ok, c'est bon. Je vais changer ta couche, si tu as fait.

Le père : ...

Le fils : Eh, c'est pas grave. Papa. Viens ici, je vais te changer. Attends une minute. Je reviens tout de suite.

La scène montre un appartement : un lit et un canapé blancs, une table basse, un écran de télévision, une plante grasse, le sol est blanc. Une esthétique immaculée qui évoque un univers médical aseptisé et anonyme. Le vieil homme porte une robe de chambre par-dessus un sous-vêtement blanc. Son fils est en costume gris, toujours sur le départ. C'est cela, le drame : le fils doit partir au travail, il est partagé entre son portable, métonymie du monde extérieur, actif et productif, et son père, qui se fait dessus, et dont la temporalité n'est pas celle de la rentabilité mais celle de la patience et de la répétition des mêmes gestes – laver, essuyer, changer. En fond de scène, une toile immense, le visage du Christ. Il s'agit d'un cadrage resserré du tableau *Salvator Mundi* du peintre Antonello di Messina : Roméo Castellucci a rogné l'image originelle qui montre non seulement le vi-

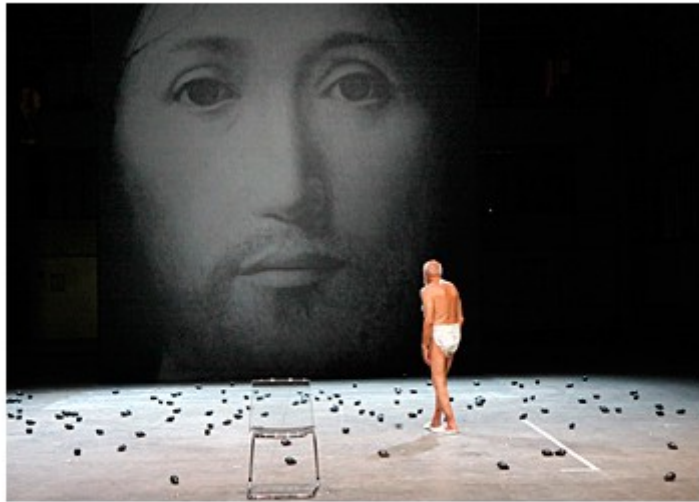
1 Olivier Neveux, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », *Actuel Marx* 1/2007, n° 41), p. 99-108, disponible sur : <www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-99.htm>, consulté le 15 août 2016.

sage mais aussi les mains du Christ pour ne garder que son visage, accusant l'impression d'un très-humain face à nous, dont le regard se plonge avec bienveillance et tendresse dans les yeux de qui le contemple. Cette présence muette – forcément, c'est un tableau, une « image », mais peut-être s'attend-on à ce que ce Christ là nous parle – dure tout le long du spectacle. A la fin la toile est maculée d'excréments, déchirée, barrée de cette phrase finale : « You are (not) my sheppard ». Le « not » entre parenthèse apparaît en transparence, s'extrait de l'absence et de la négation – la foi cernée par son double et sa condition : le doute.

Le père se vide plusieurs fois, impuissant à maîtriser son corps. Le fils le change, il utilise un linge blanc pour essuyer ses jambes sur lesquelles coulent des traces fécales. Le corps de l'acteur Gianni Piazzi est nu, son sexe est simplement recouvert d'un slip blanc, il marche à petit pas lents, son dos est courbé, la peau de son ventre est flasque.

Pourtant, il semble que Roméo Castellucci ne travaille pas exactement à l'endroit d'une exhibition du corps dont il est coutumier. Ici, le corps de l'acteur ne demande rien au spectateur, il est tout entier tourné vers son fils et vers le visage du Christ (à un moment, dos à nous, il prie, à genoux). Le spectacle comprenait d'ailleurs, dans sa première version, des enfants, qui venaient sur scène bombarder de projectiles mates la toile de fond de scène. Lors de sa reprise au théâtre de la ville, Roméo Castellucci supprime cette partie, laissant le duo à sa solitude, un îlot de tendresse filiale, commun à beaucoup. Ces gestes d'un fils envers son père sont tabous dans une époque toute empreinte de jeunisme, de représentations de corps forts, performants, fermes, dont tous les canons se doivent d'être maîtrisés : le poids, la puissance sexuelle, l'alimentation, la musculature... Gianni Piazzi semble ne jamais s'inquiéter des spectateurs, les paroles entre le père et le fils sont d'ailleurs dites en italien, à voix basse, sans se soucier de l'intelligibilité ou du volume. Il ne s'agit pourtant pas d'être voyeurs, mais de rejoindre peut-être le regard bienveillant et plein d'amour de ce Christ, « humain, trop humain », qui voit, qui sait. Ce n'est plus ici le Dieu de la Genèse, qui instille la pudeur par le regard de l'autre sur soi, et dont le regard omniscient voit tout.

Ici, si Dieu a un visage, c'est donc qu'il a un corps, lui aussi, et qu'il ne voit pas tout du grand spectacle du monde, mais qu'il en fait intimement partie.



Gianni Piazzi, *Sur le concept du visage de Dieu*, Roméo Castellucci

Il y a dans la maladie et dans la vieillesse une démission de la pudeur : c'était un privilège de bien-portant. Quand le corps n'est plus vigoureux, quand les tissus se relâchent, ce sont les contours du corps qui s'émeussent, le squelette qui s'affaisse, se ratatine, se courbe. Cette métamorphose est régressive : il y a certains gestes qu'on ne pourra plus faire, le bas de notre dos devient inaccessible pour la main ; on prévient la famille de laisser sonner le téléphone plusieurs fois pour qu'on ait le temps d'aller décrocher, on s'active lentement.

Vincent, jeune stagiaire en EPHAD, m'a rappelé, au cours d'un entretien réalisé avec lui, que la ligne entre pudeur et impudeur ne se situe pas tant dans la nudité/non nudité, mais dans le rapport qu'on entretient avec celle-ci, distinguant ainsi la « nudité qu'on voit » de « celle qu'on touche ».

V-La nudité « qu'on voit » reste assez commune, partout nous pouvons être confrontés à un corps (plus ou moins) dénudé, elle est donc plus simple à comprendre / appréhender. En revanche la nudité « qu'on touche » est plus rare (surtout hors relation intime), il y a souvent la crainte que la personne soignée se sente atteinte dans sa dignité. Une relation de dépendance oui, dégradante et/ou humiliante non. Ce sentiment d'humiliation est très subjectif, cela dépend de beaucoup de facteurs : degré de compréhension de la personne (Alzheimer...), habitude, relation avec le soignant (si la personne préfère une femme ou, a contrario, un homme pour la soigner par exemple). Je pense que le soignant ne doit pas avoir cette approche de l'aide intime. Par contre il doit la prendre en compte vis à vis du ressenti de la personne qu'il soigne et mettre tout en œuvre pour que le soigné ne perçoive pas cette aide

comme dégradante ou humiliante. [...] Il ne faut pas avoir peur de cela [les selles, l'urine, les odeurs]. Sinon le travail n'aurait plus d'intérêt. Une des premières règles à respecter est celle du respect de l'hygiène. On doit passer outre un éventuel rebut pour pouvoir garantir l'hygiène du patient (et donc prévenir certains risques). [...] Chacun possède sa propre perception de la pudeur. Certains patients refusaient qu'on leur touche les parties génitales, et peu importait le soignant (dans ce cas là, les résidents ne communiquaient souvent plus, il était donc difficile d'avoir une raison plus précise sur le refus que la seule gêne) D'autres se sentaient gênés selon le soignant (une femme ne voulait être aidée lors de sa douche que par une autre femme, éprouvant un sentiment de gêne sous le regard d'un homme)¹.

La maladie, un temps pour soi

Le fils rejoint finalement la temporalité du père, nettoie, lave, rassure, rit même. La pudeur doit disparaître, du moins on fait comme s'il n'était pas question d'elle, ne reste que la tendresse fatiguée d'un rire. Parfois un sursaut d'énervement, et puis à nouveau la douceur ferme, patiente, lasse parfois, submergée, mais déterminée. On défèque toujours au mauvais endroit, au mauvais moment, en s'excusant honteux de son propre corps : « Ce n'est pas grave Papa. » On devine encore, derrière l'amenuisement, la déchéance et la misère, les forces anciennes du vieil homme, et le père qu'il a été. Nu, fragile, devant son fils, démuni, il invite à penser un « après » de la pudeur, peut-être aussi un « après » de la paternité.

La nudité du père invite le fils, en retour, à ré-envisager son propre corps par le biais de celui, épuisé et indécent, de son père. Plus qu'un miroir futur, la vieillesse du père fonctionne presque comme une sagesse de conte, une parenthèse, une invitation, une permission ou une occasion que le père donne à son fils de mettre de côté son travail, la frénésie du dehors, du métier. Et c'est peut-être à cet endroit précis qu'il demeure un père. En lui intimant, sous couvert d'avoir besoin de lui, de se libérer de l'obligation de présence du monde, et en l'accompagnant vers un autre mode de présence, plus pleine, qui est celle de la compassion. Comme une dernière leçon, donnée avant de disparaître. Le fils enlève d'ailleurs finalement son veston: je suis là, je ne pars pas. Si le fils s'agace par moments, c'est bien à partir de sa position de fils, incapable de reconnaître son père, inquiet de le voir si faible. Un aide-soignant ne s'énervait pas.

Le fils : Oh, mais où est-ce que tu as mis tes mains, Papa. ? Non !...

Le père :...

Le fils : fais voir tes mains... c'est bon ... on va les laver.

Le père : Pardon...Je suis désolé... je suis désolé...

Le fils : Arrête de t'excuser. Ça m'énervé... allez Papa.

Le fils : c'est bon. Ça va...

Le fils : qu'est-ce qu'il y a Papa ? Tu te sens toujours pas bien ? tu as encore envie ?

Le père : non, c'est juste que...

1 Voir annexe « La nudité qu'on voit, celle qu'on touche »

Le fils : mais qu'est-ce que tu as mangé ?
Le père : pardon, je suis désolé...
Le fils : ne t'inquiète pas. Papa...lève-toi maintenant...
Le fils : Putain, Papa, t'arrives pas à te retenir ?
Le père : Désolé, je suis désolé ...
Le fils : s'il te plaît, arrête de t'excuser, Papa ! ça suffit maintenant
Le père : non, désolé.

Lorsque après s'être excusé, il faut encore s'excuser de s'être excusé.

La nudité du père, enfin, est aussi celle qu'on a face à Dieu, dans la prière et la supplication, quand démunis et épuisés, on s'en remet à l'autre, entièrement, quand c'est du divin, qu'on attend, en dernier lieu, la délivrance. Du corps du vieillard au corps du nourrisson, c'est toute la vulnérabilité d'une chair pas encore ferme ou qui a définitivement cessé de l'être qui vient trouver place sur les scènes de Castellucci. Les corps abandonnés. Comme celui qui ouvre le spectacle *Go down, Moses*.

Go down, Moses, le corps et l'effroi

Je pense qu'un bon spectacle peut, doit faire resurgir la honte chez le spectateur. Regarder ce qui, d'une certaine manière, est interdit¹.

Dans le spectacle *Go down, Moses* (2014), Romeo Castellucci retravaille le matériau religieux de l'histoire de Moïse en redonnant toute sa vigueur au geste primitif : abandonner l'enfant. Le grand plateau du théâtre de la ville abrite alors un castelet terrible : une femme accouche dans des toilettes publiques. La scène dure de longues minutes, en silence.

Quand c'est du corps et du vivant qu'on doit lester en pleine ville. Quand on en arrive à cette certitude absurde, mais indubitable, qu'il faut laisser l'enfant et reprendre sa journée. Le corps n'est pas passé par l'administration médicale, on a accouché seule, dans des toilettes publiques ou entre deux draps fins d'une maison bourgeoise. Dans le geste désespéré, de faire tomber l'enfant de soi et de le cacher, c'est toute la réalité qu'on répudie, le corps qui naît n'est pas une autre existence, on ne comprend soudain même plus bien ce que la loi – soudain si extérieure au corps, au nôtre – a à faire là, on oublie, on dénie. Et peut-être, qui sait, qu'il sera trouvé et recueilli, peut-être qu'il survivra, peut-être qu'on ne remontera pas sa trace, pourquoi le voudrait-on, je n'ai pas fait d'acte, je n'ai pas tué. Accoucher seule dans des toilettes publiques, colmater et absorber le sang avec le pa-

1 Roméo Castellucci, entretien avec Jean-Louis Perrier, disponible sur : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Go-down-Moses/ensavoirplus/>, consulté le 15 août 2016.

pier toilette, pas assez épais, il faut en mettre plusieurs feuilles à la fois, et ça ne s'arrête pas. C'est l'effacement du corps, et tout à coup, on ne sait plus, si la bêtise c'est de saigner, de salir tellement les toilettes, ou d'accoucher au milieu du bruit des séchoirs à mains, qui, indifférents à la situation, se déclenchent dès qu'ils perçoivent présence, qui continuent leur travail de machine, sourds à ce qui se passe. Les cuisses sont inondées, le corps cassé en deux, secoué de vertiges, il faut s'appuyer à la cuvette. Le corps seul qui fait un geste incompréhensible, et le sang qui coule. Ce n'est pas de mourir qu'on craint, c'est de savoir s'il y aura assez de papier toilette, le rouleau semblait bien entamé.



Le petit corps qui geint encore dans le container, c'est l'image dans toute sa force, exorbitée, d'image, on ne veut pas sa-voir. On est hors monde et hors société, c'est la tragédie, au sous-sol d'un grand magasin, on a mis une pièce de cinquante centimes pour pouvoir entrer. On maudit le carrelage blanc et la porcelaine, on voudrait la terre, on se dit ça, que s'il y avait de la terre, ce serait comme si rien ne s'était passé. Mais l'ADN nous culpabilise, trace un destin jusqu'à nous. On pourrait aller jusqu'à se demander si la tragédie est encore possible, aujourd'hui. Dans des toilettes publiques, a lieu l'événement. Elle est venue jusqu'ici, pour accoucher : si c'est dans des toilettes publiques, alors le bébé ne sera pas vraiment à elle. Comme s'il fallait trouver un lieu sans nom, pour ne pas être la mère de cet enfant, pour que ce soit moins illégal, de l'abandonner. C'est cette sensation du corps à soi dont on peut pas faire ce qu'on veut, l'histoire de tous ces gestes qu'on ne nous laisse pas faire, et si l'on comprend bien la plupart du temps, il arrive comme ça des moments où on oublie jusqu'à la racine, on ne comprend plus, et c'est l'enfant en nous qui parle, farouche et vaniteux, ce corps est à moi, ce corps est à moi.

Castellucci retravaille l'émotion tragique, quand elle arrive au corps. De la scène inaugurale de l'accouchement au tableau final des empreintes préhistoriques et de la pre-

mière figuration de l'homme par l'homme, est convoquée l'histoire de la sauvagerie, de l'humain et de son corps. L'inscription de la main dans la grotte, qui fait exister la main, plus encore que la grotte. L'excription de l'enfant par le bas, dans une grotte moderne. La femme est seule, c'est le corps tout à coup, dans toute sa force, terrifiante, de preuve. Même mourir serait un problème, il resterait le corps, il resterait une trace, un papier administratif à remplir. C'est la friction entre mon corps propre, que je ressens avant tout comme chair, tumulte, et ce que l'écriture de la loi applique sur le corps, qui est cruelle – on a envie de se mordre, on réalise qu'on n'est pas seul à vivre.

Pendant que je regardais *Go Down Moses* m'est venue en mémoire le film *Quatre mois, trois semaines, deux jours* (2007) réalisé par Cristian Mungiu. Lorsque Gabita, la jeune fille enceinte et timide qui souhaite avorter, se déshabille devant le médecin, on voit à quel point la nudité fragilise l'actrice Laura Vasiliu, plus encore que le personnage. On la voit péniblement baisser sa culotte, se cachant le sexe avec la main, pour croire encore un peu à la pudeur. Avec la nudité, le film sort soudainement de la placidité quasi documentaire dont il faisait preuve jusque là : les images s'accélèrent pour aboutir finalement à la plus insoutenable : un plan assez long sur le fœtus qu'a expulsé Gabita, à même le carrelage froid de la petite salle de bains de la chambre d'hôtel. C'est sans doute dans cette persistance de la mémoire que se loge de la façon la plus intense et la plus intime la très singulière puissance des spectacles de Castelucci, dans cette façon qu'ils ont d'imprimer des pensées, de reconfigurer nos images, nos grottes intérieures.

Les enfants de leurs parents ?

Serge Doubrovsky avait enraciné le terme d'autofiction dans son œuvre *Le fils*. À leur tour, ces « je » impudiques semblent être, en premier lieu, les fils et les filles de leurs parents/figures de parents. Il s'agit peut-être moins de dire qu'ils ont créé de telle façon parce qu'ils entretenaient telle relation avec leurs parents que de chercher ce que l'art fait, au fils et à la fille qu'ils sont.

Peut-être faut-il alors chercher l'alter-ego non plus dans le double artistique que ces artistes de l'impudeur incarnent, mais dans l'enfant qu'ils se figurent être. Quand c'est pour créer comme ça, qu'on choisit d'être ce fils ou cette fille-là. C'est sans doute pour préserver à l'écran fougue, enthousiasme, passion coléreuse et fière de l'adolescence que Xavier Dolan choisit de s'incarner dans un fils, dans *J'ai tué ma mère*. C'est sans doute pour explorer ce que cela apporte à l'écriture que Christine Angot demeure dans un amour

impossible pour sa mère.

Hervé Guibert souhaite mourir à l'abri du regard de ses parents. Le fils de Roméo Castelluci réapprend les mots et les gestes de patience auprès du corps douloureux de son père.

Angélica Liddell crie sa haine pour sa mère et parle de son travail comme d'une « vengeance contre le ventre maternel¹ ». Fabrice Luchini ne pioche ses mots pour lui dire son amour que dans ceux de la poésie. Diam's lui dédie son « dernier câlin » et lui redit que « c'était bien, [qu'elle] étai[t] aussi bien sans père² ». Marina Abramovic semble conjurer le manque d'amour de sa mère dans un long don de soi, visage à nu et à blanc, sept heures par jour.

À défaut de pouvoir se lier à son père durant leur week end à Berlin, Guillaume Dustan découvre auprès de lui un quota de tact pour son écriture. Jonathan Capdevielle reproduit littéralement la voix paternelle pour retrouver son écoute, pour s'entendre lui écouté par son père.

Jusqu'aux fanfictions qui sont les mauvaises filles de l'oeuvre-mère, qui revisitent et perturbent le récit comme s'accidenterait ou se redessinerait le lien filial durant la crise d'adolescence.

Jonathan Caouette tient à regarder le réel comme sa mère le perçoit, passant d'un cinéma de la subjectivité à un cinéma de la subjectivité de l'autre. Yann Berlier lui confère la parole en lui donnant l'image et le temps. Le héros de Xavier Dolan lui crie son amour et revient sur sa déclaration en l'attribuant à l'ivresse, sans réaliser que c'est ce revirement qui fait laspus même, qui l'avoue déjà.

1 Angélica Liddell, citée par Fabienne Darge, *op. cit.*

2 Diam's, *Si c'était le dernier*, *op. cit.*

Il a tué sa mère

De même que les pages que j'écris en ce moment, les nuits que je passe à les écrire, tout cela est si vain, si pour rien. Je mourrai. Plus de je bientôt¹.

Dans son article *Qui fait les images ? Imagination de soi et du monde dans le cinéma contemporain*², Frédéric Nau met en relation le succès du cinéma autobiographique avec « la survalorisation de l'expression personnelle » contemporaine et s'interroge : « À l'exhibition pornographique de soi et à la vulgarisation universelle de l'intimité, comment échapper tout en se dévoilant ? » Comment en effet rendre partageable ce qui relève de l'archive privée, du souvenir familial ?

Prenant pour objet de leurs films l'histoire personnelle et complexe qui les lie à leurs mères, les réalisateurs Xavier Dolan (*J'ai tué ma mère*³, 2009) Jonathan Caouette (*Walk away Renée !*, 2012), Yann Berlier et Lola Cambourieux (*Panthère*, 2016) intiment à la caméra un mouvement bien singulier, qui est celui de la captation du privé, du for intérieur. Il s'agira ici de voir en quoi cet accueil de l'autobiographie dans le film bouleverse le geste de filmer, et celui de jouer. Qu'impose à la réalisation cette hospitalité de l'à soi ?

Un cri primal

J'ai tué ma mère est le premier long métrage du jeune réalisateur québécois Xavier Dolan et se présente comme une autofiction dans laquelle un adolescent, Hubert Minel, qui entretient des rapports conflictuels et houleux avec sa mère, navigue avec violence et passion dans les affres de l'adolescence. Les conditions mêmes du tournage du film contribuent à élaborer l'image d'un film qui a la vigueur et la nécessité d'un cri primal : le réalisateur aurait mis toutes ses économies dans ce premier long-métrage, aurait essuyé de nombreux refus, et le film n'aurait finalement abouti qu'à force de hargne et de détermination. Au cours d'un entretien, le réalisateur raconte la dimension cathartique et thérapeutique du scénario :

-Dans *Le Livre de ma mère*, Albert Cohen exprime ses regrets de ne pas avoir su apprécier correctement sa mère de son vivant. L'écriture de votre scénario est-elle partie de ce type d'émotions ?

-Le scénario n'est pas né par culpabilité, bien que ce sentiment soit omniprésent dans le film. J'ai écrit

1 Albert Cohen, *Le Livre de ma mère*, Gallimard, Folio, 1974.

2 Frédéric Nau, « Qui fait les images ? Imagination de soi et du monde dans *le cinéma contemporain* », *Les Cahiers du cinéma*.

3 *J'ai tué ma mère*, Xavier Dolan, Mifilifilms, 2009, 96 min.

ce texte par pur besoin d'évacuation, de catharsis. L'exercice thérapeutique terminé, il a dormi dans un tiroir pendant près de six mois. Après quoi une amie actrice l'a lu, et m'a envoyé un mail très élogieux, un panégyrique qui m'a fait contempler la chose d'un œil plus artistique, plus professionnel. Je me suis alors demandé si le film pouvait intéresser les gens malgré son extrême intimité. C'est là que tout a commencé. Mais je n'ai jamais écrit ce scénario pour apaiser ma conscience, ou pour faire amende honorable. Je suis d'accord, évidemment, avec le propos d'Albert Cohen (« Les fils ne savent pas que leurs mères sont mortelles »), et je le partage, mais le motif d'écriture n'est pas le même¹.

Habiter ses films

La relation entre amour et haine qui l'unit à sa mère sert de trame au film, depuis le fantasmatique matricide accompli à l'occasion d'un devoir en classe (Hubert fait croire à sa professeure que sa mère est décédée) jusqu'aux querelles intenses qui les opposent et qui donnent lieu à un envoi du jeune homme au pensionnat. Le réalisateur incarne dans le film le rôle principal, celui du fils, jetant déjà les bases de ce qui constitue désormais sa signature : un jeune génie baroque et ampoulé, qui développe dans ses films une forme de culte de la personnalité, agaçant ou impressionnant. Cette intrication très forte entre la personnalité envahissante du réalisateur et ses films est justement analysée par Alexandre Fontaine Rousseau dans son article *Culte de la personnalité Le cinéma de Xavier Dolan* :

Difficile de parler du cinéma de Xavier Dolan sans parler de Xavier Dolan lui-même, tant le personnage Xavier Dolan informe la réception des films de l'auteur. Xavier Dolan « le phénomène », depuis *J'ai tué ma mère*, fait l'objet d'une attention sans mesure dont l'envergure dépasse nettement celle de son cinéma. Ce personnage de jeune prodige soi-disant surdoué, prêt à conquérir le monde, a séduit la critique bien au-delà des frontières du Québec et il est impossible de nier que son œuvre est constamment interprétée à la lumière de cette mythologie. [...] Le mythe Xavier Dolan tolère mal la remise en question. Il la tolère mal parce qu'elle va à l'encontre de cette notion parfaitement frauduleuse de « génie » sur laquelle il repose. [...] Avec le génie, il n'y a plus d'influences possibles, plus d'histoire du cinéma. C'est le règne de la génération spontanée.²

Alexandre Fontaine Rousseau reproche au réalisateur de construire ses films comme des miroirs de lui-même, des odes à sa personnalité, et de n'édifier, sous couvert de parler d'amour, que des statues à son effigie, répliquées et diffractées sur le corps des autres acteurs.

Le génie ne supporte pas la comparaison. Il ne peut exister qu'en vase clos, totalement isolé du reste du monde. C'est la condition sine qua non de son existence. Mais le cinéma de Xavier Dolan souffre profondément de cette posture autarcique qu'il cultive si fièrement. Il en souffre parce qu'à force d'expulser l'autre de son cinéma, Dolan a fait de son œuvre une maison de miroirs où se reflètent à l'infini différentes déclinaisons de son personnage. Cela était particulièrement flagrant dans *Les Amours imaginaires*, où le triangle amoureux était littéralement composé de trois incarnations du même individu. Mais c'était à la limite moins problématique que dans *Mommy*, « grand film » sur l'A.M.O.U.R. et l'acceptation de l'autre dont les personnages n'aiment personne d'autre qu'eux-mêmes et leurs proches, qui ne sont, encore là, que des réflexions d'eux-mêmes dans un autre corps, ou plutôt – allons jusqu'au bout de ce raisonnement – de Xavier Dolan lui-même s'incarnant dans di-

1 « Entretien avec Xavier Dolan », propos recueillis par Marine Benezech, 12/07/2009, disponible sur : <<http://www.avoir-alire.com/entretien-avec-xavier-dolan>>, consulté le 15 août 2016.

2 Alexandre Fontaine Rousseau, « Culte de la personnalité : le cinéma de Xavier Dolan », *24 images*, Numéro 173, septembre 2015, p. 11-13, disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/78552ac>>, consulté le 15 août 2016.

vers protagonistes. Le cinéma de Dolan se revendique d'une certaine altérité. Mais comment peut-on accepter « l'autre », si personne d'autre que Dolan et ses alter ego n'existent à l'écran?

La colère pour autobiographie

Passant de *J'ai tué ma mère* à *Mommy* (2014), Xavier Dolan poursuit son exploration des rapports mère-fils, même si *Mommy* assume apparemment plus une fiction, celle d'un fils hyperactif et impulsif, Steve, et de sa mère monoparentale, débordée et combative, qui tente avec plus ou moins de réussite de gérer cette parentalité complexe. De Steve, Xavier Dolan dit qu'il est son personnage le plus autobiographique :

Il vient de moi, de la colère que je ressens, de mon sang chaud égyptien. J'étais un enfant hyperactif, un ado extrêmement violent. J'ai appris à me contrôler. Ma violence me fait peur. C'était compliqué pour moi d'aller à l'école, j'ai tout arrêté à 15 ans. Les expressions du visage de Steve, ses grimaces, ce sont les miennes. J'aurais aimé jouer ce rôle, mais c'est raté, je suis trop vieux.

Il est intéressant de constater que Xavier Dolan place la racine autobiographique dans un sentiment, une impulsion, celle de la colère. Et c'est en effet cette énergie colérique qui semble servir de soubassement à l'ensemble de ses films. Mais cette colère ne paraît pas menacer l'intégrité des films, au contraire, elle vient, comme un levain, gonfler et enthousiasmer le jeu, le passionner. Ainsi, dans *J'ai tué ma mère*, une des deux actrices fétiches de Xavier Dolan, Anne Dorval, qui interprète sa mère, livre une scène mémorable de crise de nerfs, qui devient un morceau de bravoure d'actrice. Au téléphone avec le directeur du pensionnat où se trouve son fils, celui-ci lui apprend que son adolescent a fugué, et lui conseille de donner à son fils une « présence masculine » afin de combler l'absence d'un père. Anne Dorval se lance alors avec frénésie dans un monologue enragé, que vient soutenir fortement le recours à l'argot québécois : son débit de parole s'accélère, elle semble parler et se recharger tout à la fois, l'indignation se nourrissant de la surenchère et du plaisir qu'on prend, tout à coup, à désarmer la pudeur, à se laisser s'emporter. Son petit pull rose à nœuds colore cette crise d'une ironie douce, tandis que son visage fulmine juste au-dessus. On assiste bien à une scène toute entière construite autour de la personnalité d'une comédienne, d'un tempérament, d'une humeur. On devine l'actrice libre au sein même de la prouesse technique qui consiste à maintenir sa furie et livrer sa tempête.



La caméra laisse voir une connivence entre le réalisateur et l'acteur, à cet endroit précis de l'impulsion, de l'élan et de la joie qu'il y a à entrer dans un jeu un rien poussif, à jucher haut sa fureur et son impétuosité, à dépasser la limite de la justesse. C'est bien une forme de jouissance que produisent les films de Dolan, la colère y est ronde, chaleureuse. Le jeu pourrait se comparer à une dégustation de soi-même, une forme d'attendrissement à interpréter ce qu'on est, dans ce qu'on a de plus risible, ce qu'on a de plus humain, dans nos solitudes, nos moments privés, ces moments où on joue à dire ce qu'on ne dira jamais, où on surjoue déjà sa solitude, où la conscience de soi n'absorbe pas le ridicule. Xavier Dolan, qui met en scène des histoires d'amitié, d'amour, de désirs gays, et des histoires familiales, propose surtout une nouvelle façon de faire du cinéma et de diriger les acteurs : le jeu laisse voir des natures, qui se savent généreuses dans leur surexposition même, qui perçoivent combien peut être tendre, fragile et expressive la comédie de soi. La caméra capte alors une forme de vérité, qui n'est plus celle du réalisme, mais qui est la vérité du corps : le soupir après les ébats, la façon dont on reprend sa respiration dans le fou rire, la manière dont on s'arrête dans sa colère, distrait, et l'entrain qu'on met pour y revenir, la façon dont on aime sa mère, et dont on l'accable... Le jeu ne consiste plus à incarner mais à bien à déplier son individualité, à déployer et exacerber son éloquence singulière, cette boule au ventre dont on sent qu'elle nous dirige, qu'elle est notre émotion originelle, la plus naturelle, moins dans une logique d'emploi que dans une logique de plaisir-de-soi, ce qu'on se figure être.

Jeu et crise

La situation dramatique de *J'ai tué ma mère*, qui dépeint, avec virulence et ardeur, les relations entre un fils et sa mère, permet aux acteurs d'être dans un jeu intensément

libre, débridé. Pour Xavier Dolan, qui s'auto-incarne, jouer revient alors à expulser une forme de lui-même intime, dont il a vraisemblablement appris à maîtriser le charme. C'est la représentation de lui-même en tant que fils, impatient, frondeur, nerveux, éreintant et simultanément empli d'un besoin d'amour, d'un constant souci d'être rassuré, qui donne au personnage sa couleur et au jeu son épaisseur autobiographique. Les acteurs peuvent, dans le cadre de cette autofiction, atteindre de faux sommets de jeu, et laisser libre cours aux disputes, aux rebellions, aux crises nerveuses.

On devine que « les scènes » entre mère et fils ne constituent pas de réelles acmés dramaturgiques, qu'elles ne feront pas basculer le film, elles s'intègrent en fait à la relation mère-fils, elles participent de ce lien houleux, et contribuent à le faire exister. Peut-être sans elles, le lien serait-il tout à fait rompu, la déchirure entérinée. Ce ne sont pas des points de rupture et c'est ce qui autorise non seulement leur répétition, et leur relative « inefficacité », mais également leur virulence. Ces disputes sont l'occasion, pour chacun des acteurs/personnages de soulager, dans les mots et le plaisir des mots, la joie de la pique plus ronde qu'acérbe, un trop-plein. Plus qu'il ne « liquide son œdipe », Xavier Dolan démontre en fait sans doute la force et le bien-fondé d'explorer son propre cinéma intérieur, et de se confronter à l'image de soi, même trafiquée. Car c'est bien afin de ne pas risquer de devenir le mari de sa mère, son compagnon, que Hubert en revient perpétuellement, puéril, immature, à la représentation de lui-même, teigneux, capricieux. Il lui faut demeurer le fils, même par l'excès, même dans le versant le plus exécrationnel et caricatural de l'ado en crise, afin de ne pas faire chavirer la fiction du côté de l'inceste. Il lui faut incarner cette partition, même surfaite ou exagérée, afin de rester dans le rôle du fils.



C'est ce plaisir, qu'on sent dans la langue (même si notre oreille française est sans doute plus encline à sur-signifier ce jeu avec le parler québécois) qui donne toute licence aux acteurs de jouer démesurément, sans craindre l'hystérie. Ces scènes de conflits mère-

filis se comportent en fait comme des échecs du film, des impuissances narratives : elles n'ont pas de réel impact sur la trame. Et c'est précisément parce que ces scènes ne sont pas performantes, performatives, percutantes, qu'elles deviennent viables et qu'on peut les traverser. La limite est atteinte lorsqu'Hubert assène impulsivement un coup à sa mère. Il réalise d'ailleurs immédiatement que ce geste-ci transgresse la trame habituelle, et semble vouloir rembobiner la scène, regrettant sitôt le coup porté, le geste commis, et s'excusant.

L'amour indéfectible de la mère, malgré les crises, la solitude, la lassitude, les errements, permet précisément à l'acteur ne pas être abandonné par le film, de s'enfoncer dans sa fiction d'adolescent problématique, de ne pas être éjecté, tiré vers un autre scénario. Le départ au pensionnat n'engendre pas de réelle bifurcation dramaturgique, le lien à la mère perdure, profond et cruel, comme dans cette scène où, sous l'emprise de stupéfiants, Hubert confie son amour à sa mère avant de revenir le lendemain sur ses propos et de les mettre sur le seul compte de la drogue.

Les écrans intimes

Le film assume, dès le titre, audacieux, *J'ai tué ma mère*, une dimension psychanalytique qui affecte le héros dans un roman d'apprentissage et de découverte de soi. La place manquante du père, qui n'apparaît que dans une scène, pour annoncer à Hubert son départ au pensionnat ; les figures de secondes mères (sa professeure Julie incarnée par Suzanne Clément, la mère de son petit ami Antonin...) qui font écho à la sienne. La distribution intègre les schémas psychanalytiques et le film, dans les cadrages et les postures de corps, tisse des liens entre les scènes qui mettent face à face Hubert et sa mère, et celles qui rassemblent Hubert et sa professeure comme le souligne Chantale Gingras dans son article *L'Aveuglement d'Oedipe : J'ai tué ma mère de Xavier Dolan* :

Hubert se fait aussi tout miel avec cette autre mère adoptive, sa professeure de français, Julie (Suzanne Clément), qui décide de le prendre sous son aile. À mi-chemin entre le rôle d'autorité que lui confère son statut et celui de confidente qu'elle acquiert, la jeune femme apparaît comme une figure maternelle équilibrée aux yeux d'Hubert. Il s'ouvre à elle, lui demande des services et, aussi, attend d'elle qu'elle fixe les limites qu'il est incapable de déterminer. Étrangement, même si ses rencontres avec elle comportent beaucoup de cette platitude qu'il reproche à sa mère [...] Hubert y revient naturellement et reste ouvert, même sympathique. Sans doute que, n'étant pas lié par le sang à cette autre figure maternelle, Hubert est plus volontiers enclin à la tolérer... voire à l'aimer¹.

Chantale Gingras remarque aussi que :

Les quelques scènes filmées en noir et blanc, tournées en secret par Hubert dans les toilettes de la

1 Chantale Gingras, « L'Aveuglement D'Œdipe: J'ai tué ma mère de Xavier Dolan », *Québec français*, Numéro 155, automne 2009, p. 100-102 *Littérature et sexualité : le livre mis à nu*, disponible sur: <<https://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1093575/1797ac.pdf>>, consulté le 15 août 2016.

maison (sorte d'isoloir où le Ça peut enfin s'exprimer), dans lesquelles il dit à la caméra ce qu'il pense réellement de sa mère, sont marquées par la dénégation¹.

En effet, il y a dans ces scènes tournées à l'abri de sa mère quelque chose, entre puérité et tendresse, qui rejoint la façon que Dolan a de filmer la solitude, dans ce qu'elle contient, déjà, de plus spectaculaire. Les dénégations, la mise en scène de soi, le noir et blanc, ne transforment pas ces moments privés des aveux, mais participent encore de la construction de soi propre à l'adolescence, quand le « je » se cherche, se sur-joue. Irvin Goffman, dans *La Présentation de soi* distingue entre la scène et les coulisses, les moments privés et les moments où l'on est vu. Xavier Dolan s'intéresse à son tour aux coulisses, à la solitude du moi mais la filme dans ce qu'elle trahit de mise en scène de soi, encore, accordant sans doute à ce jeu de soi-même une force positive, celle qui témoigne qu'on n'est pas encore las, que si on en fait trop, c'est précisément d'exister, et de vibrer de désir.

Un je insolent

C'est cette joie du jeu que déploie Xavier Dolan avec ses actrices favorites Anne Dorval et Suzanne Clément. De film en film, les deux actrices révèlent leur profil singulier, leur énergie brute. Le petit corps sans cesse affairé et survolté d'Anne Dorval, ses jambes courtes et la façon qu'elle a d'exploser, ses coups de colère, et ses fous rires. La grâce un rien gauche de Suzanne Clément, son menton un peu en avant, ses longs cils de biche et la manière qu'elle a de baisser le regard, sauvage, de tordre ses mains, sa sensualité d'enfant timide et ce corps de femme, aux formes généreuses. Dans ses films, le jeune Xavier Dolan semble travailler avec des comédiens dont il affectionne le jeu mais également sans doute « l'empreinte énergétique », pour reprendre l'expression de Georges Banu, et propose une façon neuve de filmer les corps, moins cinéma de la « spontanéité » que cinéma de l'individualité et du « kif-de-soi », si j'ose cette trivialité, qui laisse place à la formidable émotion des corps et des gens, à leur palette personnelle, leur infinie unicité.

L'amour ne se lasse pas des manies de l'autre, ni de ses impudeurs, l'amour s'intéresse aux variations, et s'attendrit du même. C'est sans doute alors aussi à cette forme d'amour-là que nous invite Xavier Dolan, en filigrane de son impudence et de son insolence.

L'amour qu'exige l'artiste impudique est certes un amour un rien totalitaire : on ne peut m'aimer qu'entier, pour m'aimer il faudra me prendre comme tel. On veut toujours être le premier à partir, le seul à revenir. Comme le personnage de Louis dans *Juste la fin du*

1 *Idem.*

monde, le récent film de Xavier Dolan. Le réalisateur instille, sous la trame autobiographique écrite par Jean-Luc Lagarce, ses obsessions : c'est au sein de la famille, des crises, de la tendresse, des non-dits et des mensonges qu'on est, en fait, le plus vivant. Quand on claque les portes pour être au plus près de soi. On sait, toujours, le personnage qu'on est, le personnage qu'on a, mais c'est précisément ce personnage qui fait qu'on peut apparaître, qu'on peut revenir, après douze ans de silence, de cartes postales elliptiques, et reconnaître, et être, encore, le fils aux trois mots, laconique. Louis, le fils talentueux, parti, n'a finalement sans doute pas réussi son départ. C'était un faux départ, mais la course est finie, et l'aveu de la mort imminente impossible : on veut parler, mais ce sont maintenant les autres, Antoine le frère, Martine la mère, qui ne veulent plus nous entendre. On fait son aveu silencieusement, alors, dans un corridor, entre deux portes battantes, à une belle sœur, qui le contient dans un sourire un rien crispé, à l'inconnue, qui a, dès le début, compris. On est revenu pour parler, pour se délivrer, pour mettre un point final, donner un sens, une cohésion, mais on réalise qu'on ne peut pas parler seul, qu'il faut encore que les autres acceptent de nous entendre. C'est peut-être ici qu'on réalise, violemment, que quelque chose a changé, qu'on ne fait plus vraiment partie de la famille : avant on pouvait parler sans penser, comme la mère qui répète à l'envi « les dimanches », qui conte et raconte, se répète, et qui le fait pour son plaisir. Mais voilà que lorsqu'on a préparé son aveu (et peut-être est-on parti, une fois, pour pouvoir revenir, pour avoir quelque chose à avouer), on s'aperçoit qu'il n'est plus temps. On est coupé, empêché, mal compris, interrompu, on crache finalement son aveu seul, aux toilettes, en vomissant, et c'est là qu'on est surpris. On est malade, on va mourir. Le spectateur des films de Xavier Dolan devine, chez le réalisateur, une façon d'être ému, l'image doit lécher l'émotion. Les effets, sur-effets ont bien vocation à rendre la pureté, la dureté d'une émotion, quand l'émotion est précise mais ne se laisse pas dire par les mots, lorsqu'elle tient dans une angoisse au ventre, lorsque c'est de lire un certain jour de la semaine, un certain nom de mois, qu'on est, violemment, ému. La caméra doit laisser parler cette émotion primale, qu'on ne sait pas caractériser, mais dont on sent qu'elle constitue ce qu'on sait dire, ce qu'on peut dire : être un fils, avoir une mère, partir, revenir.

Éloigne-toi maman !

À sa sortie, *J'ai tué ma mère* a été comparé à un autre film qui porte aussi sur les rapports entre un fils et sa mère, *Tarnation* (2003), réalisé par Jonathan Caouette. Par-delà les différences de styles, les critiques ont rapproché les deux longs-métrages, en cela qu'ils constitueraient des hymnes irrépissibles d'amour élevés aux mères. C'est ce que note par exemple Bruno Icher dans *Libération* :

Il y a dans *J'ai tué ma mère* une insolence bluffante derrière laquelle son auteur assume crânement ses choix: de la férocité provocatrice de cet Œdipe théâtral aux explosions hystériques et comiques, la parenté aveuglante avec le *Tarnation* de Caouette ou les trébuchements de ses bouffées narcissiques. L'intimité disloquée de ce couple tristounet dans l'ambiance polaire du Québec a en tout cas accouché d'un réalisateur qui mérite qu'on reste attentif à ses futures extravagances.

Jonathan Caouette occupe une place singulière dans le cinéma : à partir de ses onze ans, il filme ses proches, particulièrement sa mère atteinte de troubles de la personnalité. À ses trente et un ans, il réalise son premier long-métrage, un documentaire autobiographique, *Tarnation*, qui rassemble, en un montage explosif, fragmenté et psychédélique, des chutes d'archives familiales, des extraits audiovisuels, des messages téléphoniques, des photographies, des séquences télévisées et qui a pour héroïne sa mère, qu'il transforme en icône cinématographique détraquée et sublime, une Marilyn Monroe de chambre d'enfant et d'institut psychiatrique. On comprend que l'autofilmage a, dès l'enfance, servi de remédiation face aux défaillances mentales de sa mère, face à l'absence d'un cadre où grandir sereinement. Outil curatif, la caméra qui a saisi et suivi l'enfance, a sans doute créé du lien, dans une existence éclatée. C'est en tout cas la lecture qu'en fait Lise Gantheret dans son article *Tarnation, la vie en jeu*¹ : « La démarche de Jonathan Caouette consiste effectivement à répondre à la question *Qui suis-je?* par le biais de la performance et de la reconstitution filmique. »

Lambeaux autobiographiques

Le film dresse un portrait morcelé de sa mère, le montage pulvérisé reproduisant dans la forme les troubles mentaux qui ont atteint sa psyché et son ressenti du réel, et sert d'exutoire à une introspection brisée, déchirée. Charles-Stéphane Roy, dans son article *Tarnation : autocinéma année zéro* évoque un film crépitant qui se tient à la frontière entre « l'exercice de narcissisme juvénile, l'exploitation douteuse d'un drame familial [et] la simple urgence de raconter sa vie pour tenter de trouver son identité et sa santé men-

1 Lise Gantheret, « *Tarnation* ou la vie en jeu », disponible sur: <<http://sites.uclouvain.be/rec/index.php/rec/article/viewFile/7754/6763>>, consulté le 15 août 2016.

tale¹... »



Entre exploration et explosion

Dans sa thèse intitulée *Mises en « je » : autobiographie et film documentaire*, Juliette Goursat analyse la façon dont l'entreprise autobiographique reconfigure la pratique du documentaire, en cela qu'elle juxtapose « manières de voir et d'être » :

Échappant au narcissisme, ces films apparaîtront comme des champs de tensions fécondes, des laboratoires dans lesquels les cinéastes questionnent les pratiques du documentaire, bouleversent ses conventions, examinent leur vie et critiquent les institutions qui la sous-tendent, articulent manières de voir et d'être, et promeuvent un souci de soi et une forme d'ipséité (la fidélité à la parole donnée), à la recherche d'une transformation de soi et des autres.

Tarnation de Jonathan Caouette bouleverse effectivement les conventions et peut se lire comme un laboratoire de soi, en même temps que comme une exploration/explosion du matériau audiovisuel – jusqu'au motif du feu, que le réalisateur affectionne, qui altère la pellicule, et distille des lambeaux de disparition et de dégradation dans l'instant même de la pure présence. Alors que le documentaire exhibe sa dimension autobiographique – l'archive, cette chute de réel s'affirme comme une preuve, un témoignage –, le montage abolit

1 Charles-Stéphane Roy, « *Tarnation* : autocinéma année zéro », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 235, 2005, p. 38-39. Disponible sur : <https://www.erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1100016/48024ac.>>, consulté le 15 juillet 2016.

toute sensation de continuité, et se (dé)construit en fragmentation, par ruptures brusques, sauts, ellipses. Le matériau composite accentue cette impression de dispersion tandis que la narration, à la troisième personne, fait de cette histoire familiale intime particulièrement compliquée – Jonathan Caouette est placé dans des familles d'accueil, sa mère n'étant pas en mesure de s'occuper de lui, par lesquelles il est battu et violenté, avant d'être recueilli par ses grands parents – un conte de fée macabre :

Il était une fois dans un village du Texas, au début des années cinquante, un homme bon qui rencontre une femme bonne. Lui, Adolph, elle, Rosemary s'aiment et se marient. Ils ont une belle petite fille. Renée. Tout dans leur vie est lumineux, heureux et prometteur. Adolph a un commerce prospère, une petite épicerie familiale. À l'âge de onze ans, Renée est repérée par un célèbre photographe de New-York en visite dans ce village du Texas. Il fait de Renée un jeune mannequin réputé dans le coin. On la voit dans des émissions, des magazines de mode, et dans un fameux spot publicitaire. Quand Renée a douze ans, tout dans sa vie devient triste. Renée joue sur le toit de sa maison, fait une chute, atterrit sur ses pieds sans plier les genoux. Renée est paralysée pendant six mois. Rosemary et Adolph se demandent si la paralysie n'est pas dans sa tête. Un ami de la famille leur conseille de recourir à des électrochocs deux fois par semaine. Pendant son traitement Renée conserve sa beauté. Après sa guérison, quand elle sort, il lui semble que le soleil va la faire s'évaporer.

Dans son article *Une écriture thérapeutique originale. Tarnation de Jonathan Caouette ou le documentaire autobiographique protéiforme*, Marc Arino compare cette narration à des « incrustations textuelles (cartons ou superpositions du texte sur l'image) » qui « scandent le déroulement [du film] et qui soulignent, en empruntant les marques perverses du conte de fée, les différentes étapes de la vie familiale ». Le bandeau de texte vient raconter l'irracontable, par l'effet de distanciation propre à la forme du conte, qui poursuit peut-être le « syndrome de dépersonnalisation » dont dit souffrir le réalisateur et qu'il décrit à l'aide d'une métaphore optique, comme un cinéma duquel le corps s'arrache sans cesse, un réel en face duquel l'œil ne sait pas accommoder :

-Pourquoi avez-vous décidé d'utiliser une narration à la troisième personne dans la première partie du film plutôt que le « Je » en voix off?

-J'ai su avant même de monter le film que ce dont je disposais m'impliquait violemment et il a fallu me dissocier de tout cela, ne serait-ce que pour pouvoir travailler convenablement ce matériel et éviter toute complaisance. En m'adressant au spectateur à la troisième personne, le film pouvait également devenir une fable ou une allégorie et ainsi faciliter une interpellation avec le spectateur à travers la somme et la nature des informations et des émotions véhiculées¹.

-Vous affirmez souffrir d'un syndrome de « dépersonnalisation », Ce film fut-il une manière de vous réapproprier votre existence et de mettre de l'ordre dans votre vie, vos blessures et ultimement votre identité?

-Ce fut définitivement une libération personnelle que de raconter mon histoire, particulièrement depuis que j'ai structuré le film comme une réflexion sur ma jeunesse happée par la « dépersonnalisation », un état psychologique largement méconnu. Ce syndrome s'apparente au fait de porter des lu-

1 Charles-Stéphane Roy, « Entretien avec Jonathan Caouette », *Séquences : la revue de cinéma*, n° 235, 2005, p. 40-41. disponible sur:

<<https://www.erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1100016/48025ac>. >, consulté le 15 août 2016.

nettes ajustées selon une prescription erronée et de devoir excessivement faire travailler ses yeux. Les effets se sont affaiblis avec l'âge ou avec l'habitude; peu importe comment, c'est mieux ainsi (rires).

Les routes du continent moi

Avec *Walk away Renée*¹ ! (2012), Jonathan Caouette tourne une suite à *Tarnation*, dans un film qui a pour modèle le road-movie musical. *Tarnation* finissait sur cette phrase de Caouette, à propos de sa mère : « Elle est partout en moi, à l'intérieur de moi. » Le titre de ce second volet autobiographique, *Walk away Renée, Éloigne-toi Renée*, cherche alors peut-être à réaliser la séparation impossible, quand ce qu'on aimerait chasser (peut-être pour mieux le voir, mieux le discerner ou le comprendre) se trouve au-dedans de soi, « partout en soi ». Filmer sa mère, ou bien alors... filmer depuis sa mère, filmer comme sa mère voit. Passant de *Tarnation* à *Walk away Renée* !, Jonathan Caouette modifie angle de vue : il ne s'agit plus de filmer sa mère, mais de se filmer lui-même, et le monde, tels que sa mère les perçoit. Dans son article *Tarnation, la vie en jeu*, Lise Gantheret analyse la façon dont la caméra, ordinairement outil de distanciation, de séparation, devient l'instrument même qui accomplit, par l'image, la fusion à l'œuvre dans les rapports mère-fils :

La relation entre Caouette et sa mère serait en partie comparable à celle d'un enfant in utero qui ne connaît de la réalité que le réel de l'unité avec la mère. Cette homogénéité implique une difficile différenciation entre le dedans propre et le dehors maternel. D'un point de vue formel, les nombreux cadrages où mère et fils apparaissent indissociables, traduisent cet état de fait. L'usage d'images combinatoires figure le constat de cette fusion mais révèle en même temps un désir de séparation. Comment rejeter hors de soi cette part du parent sans se rejeter soi-même, ni le parent lui-même?

Il s'agirait donc de s'éloigner, de prendre du recul, ou du champ. De Houston, au Texas, où est hospitalisée sa mère, jusqu'à New York où Jonathan Caouette la ramène, le film raconte, en même temps que l'intime, l'histoire d'une imagerie américaine, qui informe déjà la façon dont on perçoit l'espace autour de soi : la traversée en camion U-Haul des routes infinies, le ciel immense au-dessus du toit, les motels, les stations-services, les enseignes lumineuses gigantesques, les parkings, la conduite de nuit, les « dinner »... Le duo mère-fils se double d'une mythologie des USA, depuis la location du célèbre camion U-haul et le film semble héberger, en plus des fragments épars et des archives intimes (selon le procédé du montage et du mash up déjà à l'œuvre dans *Tarnation*) qui interrompent et visitent le road-trip, des fragments fantômes de films, ceux de Gus Van Sant, une mémoire subliminale du rêve américain.

1 Jonathan Caouette, *Walk Away Renée*, 2012, 90 min.



Traversant les états de la Louisiane, du Mississippi, de la Nouvelle Orléans, la Virginie, le Maryland, le film dépeint aussi un territoire géographique, et se propose de délivrer, en quelques plans, et sans peur des stéréotypes, le tout d'un lieu, son ineffable mélancolie, le rêve qu'on s'en fait, le souvenir qu'on en a.

Un faux documentaire, un vrai film

Alors même que le film, selon le synopsis, pourrait passer pour un documentaire sur la maladie mentale, il ne cesse de basculer en fait dans un onirisme saccadé, déjanté. Ce n'est pas exactement le réel que la caméra vient traquer mais un réel filtré par le regard de Renée. C'est Renée, ce personnage forcément décalé, hors montage, démonté, hors sens, hors cadre, qui permet à la caméra de s'affranchir de la réalité : les chansons dans le camion, une balançoire, la fête foraine, les manèges, la grande roue... On comprend que cette mère qui n'en est pas une est la même qui guide le réalisateur vers une façon unique et hypersensible de filmer, de recueillir de la vie ce qu'elle peut offrir, hors espace réel, quand chaque moment est une fête, sinon autant mourir, autant s'arrêter, couper. Au sein même de *Walk away Renée*, Jonathan Caouette explicite son propos, par le biais d'une chute d'interview vidéo :

je veux qu'on sache que nous sommes tous différents, que les gens doivent avoir de l'empathie pour les malades mentaux, parce qu'il y a plusieurs dimensions. Les gens qui souffrent d'une maladie

mentale, je crois qu'ils sont dans un autre espace, et que cet autre espace existe vraiment¹.

Et c'est bien en effet l'espace mental de sa mère que parait visiter le film, un espace labile et obsessionnel tout à la fois. Dans le camion, la mère confie à son fils « je me sens presque perdue pour toujours », et lorsqu'il l'interroge « Où sommes-nous ? », elle répond « Nous sommes ici, là et partout ». Comment, dès lors, filmer la perte de soi, comment cadrer un soi qui se dit illimité ?

Le road trip avance, l'autobiographie recule

La citation de Einstein, placée en exergue du film, « la distinction entre passé, présent et futur n'est qu'une illusion persistante et têtue » renseigne autant sur la folie que sur la démarche autobiographique du réalisateur. Intégrant dans le road-trip des images d'archives, des photos d'enfance, des portraits, Caouette propose en même temps une histoire, par l'intime, de la caméra et de la captation des souvenirs. La forme du road-trip invite au regard rétrospectif, au bilan méditatif de soi, justifié et exacerbé dans le motif du déménagement (Renée déménage de Houston à New-York). La musique accompagne ce défilement de la vie, en images, une vie qui s'accomplit, et qu'on parcourt. La bande-son souligne avec douceur l'angoisse qui étreint, le temps qui passe, les visages qui changent, et nos propres fuites. Alors même que le road-trip se présente comme une forme qui avance, et l'autobiographie comme une forme qui recule, qui rembobine, le film expose ces deux temporalités, les fait s'entrechoquer. Ici, l'enfance et le soi ne peuvent pas se dire d'un fil, mais à coup de flashes, de micro-séquences furtives, de plans saccadés, de secousses, de spasmes ou de heurts. Le film se donne alors comme une ode paradoxale à la forme du road-movie. On devine que celui-ci sera mélancolique et dissonant, tant son duo détonne, et ponctué de galères (à commencer par la perte des médicaments de Renée, qui rend d'autant plus difficile la traversée, et qui pèse de plus en plus sur le film à mesure que le camion avance et que le temps passe).

Caouette jubile à mêler la forme du road-movie, qui se présente comme l'alliance quasi parfaite entre le temps et l'espace – l'espace avance en même temps que le temps – et le récit d'une enfance où les notions de temps et d'espace sont problématiques. À la citation inaugurale de Einstein, fait écho une émission radiophonique que fait figurer en voix off Jonathan Caouette : « le vieux concept de l'univers unique est remplacé par celui de multivers ». Dans la dernière partie du film, il recrée à l'image un Big Bang, prophétisant à

1 Jonathan Caouette, *Walk Away Renée*, 2012, 90 min.

tout docu-fiction une science-fiction de soi.

Un moi incrusté

Si le texte, dans *Walk away Renée*, apparaît toujours en bandeau défilant sur l'image, il ne tient plus de la forme conte de *Tarnation*, et adopte une narration faussement extradiégétique et omnisciente, qui joue en fait d'une forme de connivence avec le lecteur-spectateur, comme le montre cette première « incrustation textuelle », qui apparaît juste après le générique de début de *Walk away Renée* et qui se présente comme un résumé éclair de *Tarnation* ou une forme d'autosynthèse¹.

En 2004, Jonathan réalise un film sur son Imac, *Tarnation*. Le sujet : son enfance tumultueuse avec ses grands-parents, Adolph et Rosemary et sa mère Renée. Renée est née à Houston, Texas, de Rosemary et Adolph Davis. Elle est heureuse. Renée âgée de 12 ans jouait sur le toit de la maison. Elle est tombée et est restée paralysée pendant six mois. Rosemary et Adolph pensaient que Renée prolongeait sa paralysie. On leur a conseillé de lui faire un traitement par électrochocs deux fois par semaine pendant deux ans. Quand Renée s'est remise des traitements elle a commencé à souffrir d'une sévère psychose et a fait des séjours en hôpital psychiatrique. En 1972 Renée épouse Steve Caouette. Renée met Jonathan au monde. Steve la quitte avant la naissance. En 1977 Jonathan est placé dans une famille d'accueil. Renée subit d'autres traitements par électrochocs. En 1979 Rosemary et Adolph Davis adoptent Jonathan.

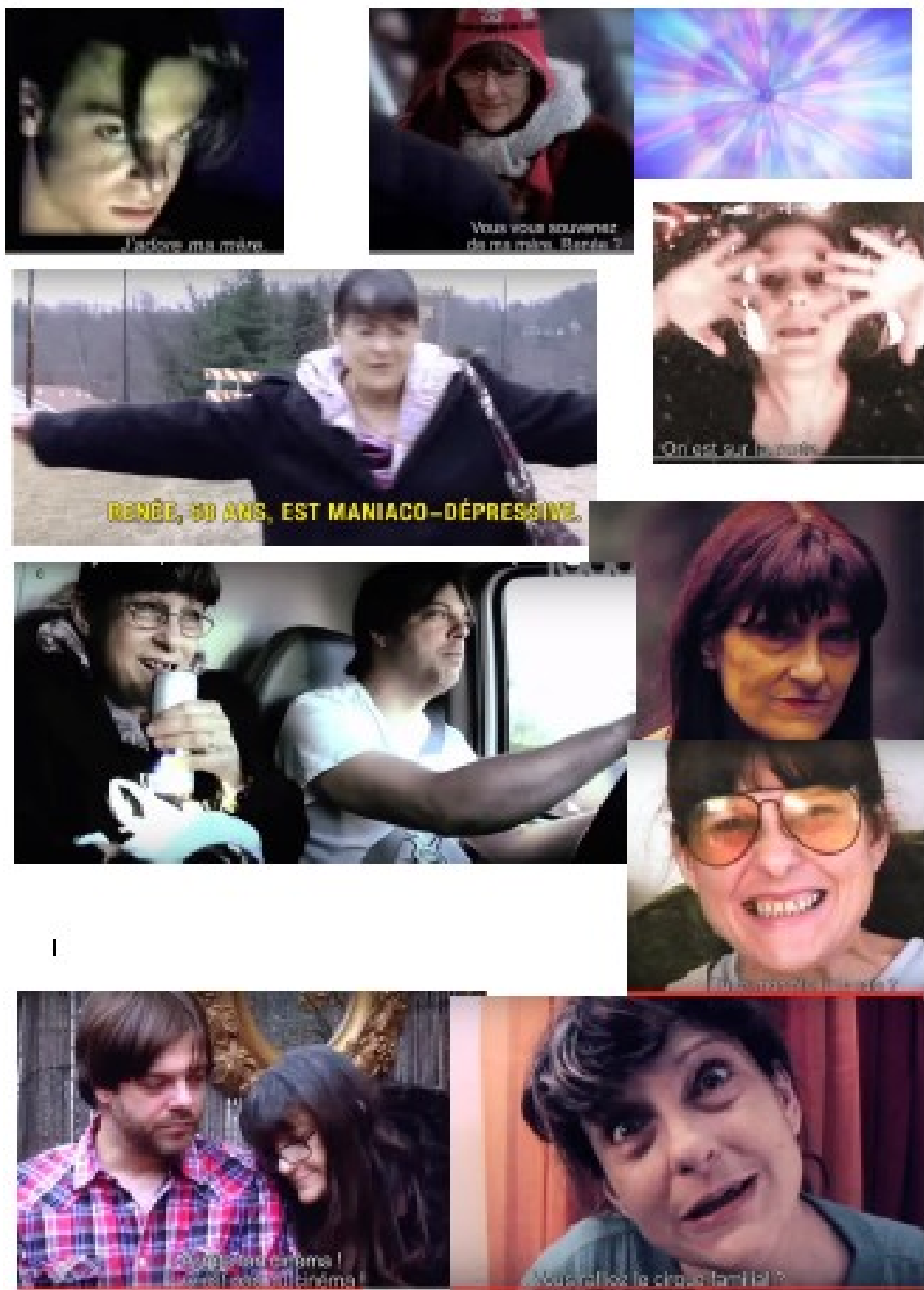
Le bandeau-texte résume une vie, des faits, des dates, sans parvenir à restituer l'indescriptible sensation de l'enfance, quand c'est le sentiment propre de sa jeunesse qu'on aimerait dire : un orage qui claque, le tonnerre, le corps qu'on a et la façon dont il s'enfonce au matelas, les images qui cachent d'autres images, si on les gratte dans le bon sens, les rêves, les voix ou les migraines qui lancent sous le crâne.

Mont(r)er

C'est alors du montage que surgit la tendresse. Le travail montage permet de glisser des failles dans le réel, à l'instar d'un Big Bang, et d'intimer une secousse, un fracas. Ainsi, Jonathan Caouette fait figurer au sein du film une séquence où il est filmé lors d'un festival de film. À cette occasion, dans un discours, il remercie sa mère : « je remercie ma mère Renée Leblanc qui n'a pas pu se joindre à nous ». Sur le plan suivant on voit Renée en train de sautiller comme une enfant sur un lit. Le montage cut permet de dévider une autre histoire que l'officielle. Il faut les images, parce que le réel sinon est juste glauque, occulte les différentes dimensions, aplatit tout, souligne seulement à quel point quelque

1 L'autosynthèse a été définie par Nicole Brenez comme une pratique qui consiste, pour un cinéaste à « récapituler son œuvre en reprenant des fragments de films antérieurs, souvent pour les inscrire dans un parcours autobiographique ». Nicole Brenez, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, Volume 13, numéro 1-2, automne 2002, p. 49-67, disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/007956ar>>, consulté le 15 août 2016.

chose est impossible, et ce réel-ci risque finalement de sonner étrangement faux. Filmant les années à New York avec Renée et son grand-père, devenu sénile, Jonathan Caouette aurait sans doute pu montrer l'impossible de cette cohabitation invivable, entre une mère psychotique et un grand-père malade. Pourtant, sous l'œil bienveillant de la caméra, l'appartement devient une bulle d'humour absurde et tendre, hors du monde, hors de la cruauté. Avec ces fous-là, on peut être à New York et pas à New-York : niché entre des comptines d'enfants, des charades, avec le son des mots, des poésies enfantines comme celle que gazouille Renée : « une fois j'ai vu un petit elfe là où les lys fleurissent. Pourquoi être si petit et n'avoir jamais grandi ai-je dit ? Il a froncé les sourcils et d'un œil il m'a bien regardé. Ma taille me va, m'a-t-il dit, comme la vôtre vous va. » Le grand-père, lui, tient un poupon dans ses bras et le berce avant de murmurer « la première fois que je l'ai vu, j'ai cru que c'était un vrai bébé. » Puis il s'adresse à la poupée : « mais tu es presque vivant, n'est-ce pas ? Le Seigneur a dû t'envoyer. ». Renée enfin se saisit du baigneur et appuie sur son ventre, il émet un gloussement, elle déclenche le petit mécanisme du jouet trois ou quatre fois. Plus tôt dans le film, elle avait dit à son fils qu'elle « a un bébé dans le ventre. »



Tes mille visages

Depuis la première apparition de Renée dans le film, qui semble jaillir du tumulte des nuages du générique, et où elle marchait dans la rue, au milieu de la foule, affublée d'un chapeau style péruvien rouge, clope au bec, un manteau fourrure usé et trop large sur son dos, une écharpe en laine épaisse, et édentée, jusqu'à la scène finale dans laquelle elle danse, avec un dentier qui lui redonne le sourire et la beauté qu'elle regrettait tant, Jona-

than Caouette a sans doute réconcilié sa mère avec son destin brisé, paralysé, avec le « il était une fois » que contient *Tarnation* : « À l'âge de onze ans, Renée est repérée par un célèbre photographe de New-York en visite dans ce village du Texas. Il fait de Renée un jeune mannequin réputé dans le coin. On la voit dans des émissions, des magazines de mode, et dans un fameux spot publicitaire. »

Intronisant sa mère star de ses films, il lui rend peut-être ce qu'elle lui a, à sa façon, donné : l'amour de l'image et du jeu dès lors qu'il font barrage à la cruauté, l'abject du réel. Les films plutôt que la vie, plutôt que juste la vie. La caméra, qui ne s'interpose pas simplement entre mère et fils, vient en fait, comme un point de rencontre, déplier une autre dimension, celle d'un dialogue à nouveau possible. Sans doute que la seule façon d'aimer cette mère était de la suivre dans sa réalité, tout en sachant en revenir, sans être écœuré du réel. Le film se termine sur une danse de Renée, souriante, radieuse, et sur un dernier pudique échange, « je t'aime », « je t'aime ».

À l'image, tout au long du film, Renée a pu paraître obscène, tant sa joie à être filmée semblait débordante, presque gênante. Son sourire retrouvé, sa joie est toujours là, mais ne me dérange plus. Comme si, enfin, in extremis, je la regardais comme j'aurais pu/dû la regarder depuis le début : une véritable actrice.



Lors d'une interview, Jonathan Caouette s'est exprimé sur sa volonté de « disparaître après avoir tout montré » : « Parfois, je voudrais être comme Lars Von Trier ou Terrence Malick et rester caché. Produire des films narratifs et plus aucune interview. Dispa-

raître après avoir tout montré¹. »

Avouant peut-être, dans son désir de faire des films narratifs, son désir aussi d'avoir (d'avoir eu) une autre vie.

1 Aurélie Champagne, « Jonathan Caouette, dernier flash-back avec sa mère "perdue" », *Nouvel Observateur*, 01/05/2012, disponible sur: <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2012/05/01/caouette-entre-paillettes-et-paperasse-pour-sa-mere-perdue-231713>, consulté le 15 août 2016.

Panthère ma mère...

Le court-métrage de Yann Berlier et Lola Cambourieux, *Panthère*¹, a été réalisé à l'occasion et dans le cadre du *48h Film Festival* de Montpellier édition 2015. Il a obtenu le prix spécial du jury. Le principe du concours est simple : les participants doivent réaliser un court-métrage sur un week-end. Trois contraintes sont prescrites. Pour l'édition 2015 : un personnage de frère ou de sœur nommé Serge ou Sophie Chartier, un objet, le saucisson, et une ligne de dialogue « compte sur moi je serai là ». Il s'agira ici de voir de quelle manière les conditions de tournage du film informent sa réception. Le film se présente comme un court docu-fiction, genre qu'affectionnent les réalisateurs, Yann Berlier et Lola Cambourieux : *9.3 0 de conduite*, leur premier documentaire, suit une année scolaire dans un collège d'Epinaux-sur-Seine où ils sont assistants d'éducation ; *Forum : Moi j'en peux plus ce soir les gens* a pour matériau de départ le fil d'une conversation adolescente sur un forum de discussions ; des jeunes internautes évoquent leur sentiment de mal-être et la vacuité de vivre. Le film est construit autour de la juxtaposition de séquences en plans fixes. Chaque séquence présente un acteur, filmé dans son environnement familial, qui oralise une partie de l'échange en ligne. Le film accole ainsi de petites capsules de solitude qui semblent, par le biais du film, s'adresser les unes aux autres.

Sur leur site, baptisé *Réalviscéralisme*, ils expliquent que la caméra leur sert d'outil pour fouiller, sonder et remuer le réel, la gadoue du réel :

On en cherche des choses, quand on filme. Et on en trouve, aussi, des trucs pas prévus, pas vu, pas préparés. Nous, c'est presque notre credo. On ramène la caméra que lorsqu'on comprend, souvent in extremis, que tout est là. C'est à dire, qu'il ne manque plus que la caméra pour fouiller les entrailles du réel. Voilà ce qu'on cherche : à y mettre les doigts².

Dans la famille, je demande la mère, le frère

Dans *Panthère*, le réalisateur, Yann Berlier, filme sa mère, atteinte de troubles psychiques, le temps d'un week-end. Le lien de parenté, réel, transparait dans les adresses directes que fait la mère à son fils, par-delà et en dépit de la caméra. Le frère de Yann Berlier apparaît dans le film, son nom est grimpé en Serge Chartier afin de répondre aux consignes du concours. Dès la première minute, la mère s'adresse au réalisateur et crée un lien fort

- 1 Yann Berlier, Lola Cambourieux, *Panthère*, court-métrage réalisé dans le cadre du 48h film festival de Montpellier en novembre 2015, 23 min.. Prix spécial du Jury. Disponible sur : <<http://yannberlier.wixsite.com/realvisceralisme/blank-cee>>, consulté le 15 août 2016.
- 2 « Réalviscéralisme, présentation », disponible sur: <<http://yannberlier.wixsite.com/realvisceralisme>>, consulté le 15 août 2016.

entre elle, son fils qui est invisible puisqu'il est en train de la filmer, et son autre fils absent de l'écran.

Un jour, tu m'as dit une phrase... qui m'a marquée... qui me marquera tout le temps... tu m'as dit « s'il te plaît maman, protège mon frère, moi j'en ai tellement vu que y'a plus rien, y'a plus rien qui peut me toucher. » Je m'en souviendrai toute ma vie¹.

Cette phrase dessine en creux le portrait d'un réalisateur rendu invulnérable, intouchable, qui en a « trop vu » et vient peut-être nous renseigner sur la démarche qu'il entreprend là, de filmer sa mère. Est-ce cette carapace d'indifférence qu'il s'est forgé qui le rend désormais capable de filmer sa mère, passant ainsi du « tellement vu » au « montrer » ? Le frère apparaît dans le film comme un double de Yann Berlier, un fils qui ne s'est pas encore échappé de cette mère malade, qui doit encore vivre et voir. Si l'on peut penser que l'entreprise du réalisateur de filmer sa mère constitue bien une forme de résilience, cette impression ne peut pas être totale et apaisante dans la mesure où le frère, lui, ne semble pas sorti d'affaires, et la question se pose effectivement pour le spectateur de savoir s'il est « protégé », s'il saura, comme le réalisateur, trouver les moyens de se construire dans un environnement familial qui, s'il est tendre et sincère, n'en est pas moins profondément inquiétant, dérangeant. Le frère apparaît en effet comme un adolescent laconique, muré dans son mutisme, qui sèche les cours à la fac, et semble s'être édifié, pour résister à cette mère invasive, une armure de silence. Ainsi une scène le montre en train d'avalier une assiette de pâtes d'une façon quasi robotique tandis que sa mère téléphone à ce qu'on devine être un amant, un partenaire d'un soir, devant lui, imposant à son fils une conversation qui devrait relever de sa seule sphère privée.

Ha, je sors de l'ordinaire, c'est déjà une bonne chose ! J'éveille votre curiosité ! Donc ça signifie quand même que quelque part vous avez envie de me rencontrer... Hé bien alors, vous me dites quand... j'aime bien ça moi, ne pas savoir, c'est ça que j'aime. Hé bien je vous souhaite une douce nuit, et pensez à demain, et faites marcher votre imagination, cette nuit..

La curiosité du spectateur, comme celle de l'homme au bout du fil, est attisée par cette mère étrange, qui « sort de l'ordinaire ». Si le frère n'apparaissait pas à l'écran, on pourrait penser que le film s'avère une sorte de happy end à une histoire familiale complexe, le point final d'une construction instable. Mais la présence du frère nous retire cette sensation que la caméra vient témoigner d'une résilience. Demeure un suspens, qui tient du réel : comment ce fils-là s'en sortira ? C'est d'ailleurs sur cette interrogation que se clôt le film. La mère se confie au frère du réalisateur, qui joue à la console, et qui a un casque sur les oreilles, qui ne l'entend peut-être pas. Elle vient lui dire son amour, aveugle à sa surdité

1 Yann Berlier, Lola Cambourieux, *Panthère*, *op. cit*

et son indifférence ou peut-être précisément capable enfin de lui parler parce qu'il ne peut pas l'entendre : « J'ai toujours confiance en toi.. je sais que... dans la vie, tu vas réussir... tu seras quelqu'un de très bien, ça j'en suis persuadée... faut simplement...avoir un peu plus confiance en toi... Tu verras, tu verras que tu es quelqu'un d'extraordinaire... ». Plus encore qu'une autobiographie ou le portrait de sa mère, le réalisateur signe peut-être là, en filigrane, le portrait de son frère, cherchant par la caméra à le « protéger ».

Confession intime

Le court-métrage dépeint une mère déséquilibrée, entre narcissisme hystérique, anorexie, bipolarité. Ses troubles ne sont pas explicités dans le film. Elle évoque simplement un « centre », lorsque, après avoir impulsivement cassé le mur de sa maison, elle cherche à se calmer : « Zen, zen, au centre, ils m'ont dit de respirer trois fois. »



Y'a des jours comme ça, j'arrive rien à supporter, aujourd'hui, c'est comme ça, je peux plus rien supporter, je supporte plus rien chez moi ! Et je sais même plus où est ma truelle !! Zen, zen, au centre on m'a dit : trois respirations. Mais j'ai envie de casser !!! J'suis énervée ! J'suis énervée ! Ha, ça fait du bien¹.

Le film accumule les effets de réel et de cinéma-vérité, et semble avoir pour modèle l'émission télévisuelle *Confession intimes*, diffusée sur la chaîne TF1 entre 2001 et 2014 et qui a servi de trame pour les télé-réalités plus récentes comme *Tellement vrai*, *Tous différents...*

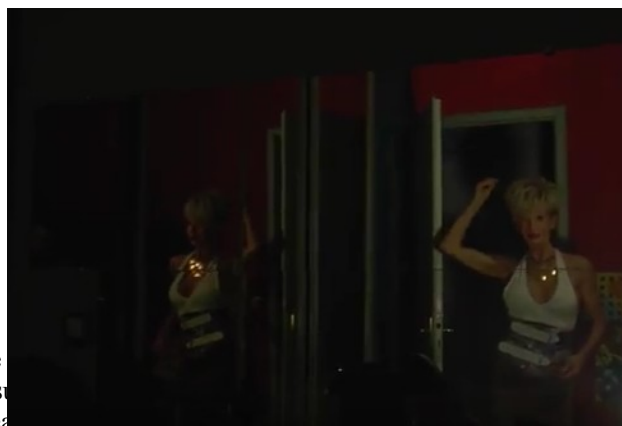
1 *Idem.*

Le but de *Confessions intimes* est d'exposer le quotidien d'une personne ou d'un couple ayant un problème au niveau du comportement et de trouver une solution pour les sortir de leurs difficultés. La vie de ces personnes au quotidien est exposée dans un mini-reportage tourné souvent au domicile des personnes, où se situe le conflit. Chaque protagoniste se confie également seul(e) devant la caméra. Lors de leurs confessions, on voit un faux caméscope enregistrant leur propos. Une fois le problème posé, avec exposition du conflit, un thérapeute vient leur apporter son aide en les mettant face à la réalité et leur image, souvent via le visionnement de vidéos de leur conflit¹.

En 2013, l'humoriste Rémi Gaillard avait piégé l'émission et démontré que la réalité exhibée à l'écran était en fait largement scénarisée et truquée. Au-delà de la polémique, il est clair que la télé-réalité, avec son contrat documentaire hypertrophié, questionne les limites entre la vérité et la fiction, et les frontières entre le privé et le public, comme le souligne Luc Dupont dans son article *Vingt-cinq ans de télé-réalité : quand la réalité dépasse la fiction* : « Ce qui est central avec les notions de réalité et de vérité dans la télévision réalité est l'effacement des frontières entre la vie privée et la vie publique, illustré par l'omniprésence des caméras². »

Les signes distinctifs du documentaire figurent bien dans le film : la caméra s'intègre au quotidien, accompagne la temporalité du week-end, la toilette de la mère, les repas du fils, leurs querelles. Le film semble suivre une trajectoire comparable à celle des *Confessions intimes* : filmée chez elle, la mère se présente d'abord comme un personnage excentrique, maladivement narcissique, proche de l'hystérie. Plusieurs scènes élaborent une figure caricaturale et excessive. Le début du film montre la mère en face à face avec son reflet dans le miroir. Tout en se sur-maquillant, elle explique les raisons qui la conduisent à se transformer en « panthère ».

Personne n'aime les gens sincères de nos jours... Il faut être faux-cul... Quand t'es une vraie panthère... pas difficile hein... les gros seins qui sortent... le beau rouge à lèvres... les hommes sont à tes pieds... quand tu es vraie, tu es plus rien du tout. J'adore séduire. C'est un régal de séduire. Mais c'est pas pour ça que le lendemain, je suis heureuse... loin de là. Douze ans que j'attends que mon cœur vibre ! Il vibre jamais. Ou quand il vibre, il vibre pour des cons³.



2 Luc Dupont, « Vingt-cinq ans de télé-réalité : quand la réalité dépasse la fiction », *Ethnologie*, n°1-2, 2007, p. 267-283, disponible sur : <<https://www.erudit.org/revue/ethno/2007/v29/n1-2/018752ar>>, consulté le 15 août 2016.

3 Yann Berlier, Lola Cambourieux, *Panthère*, op. cit

Le face à face avec le miroir devient psychédélique et laisse voir une mère-sorcière, simultanément attendrissante, dans son excès, et inquiétante. Elle s'amuse avec sa propre image, tire sa peau, montre ses fesses à la caméra, rit. Le fils rit aussi, avec elle ou d'elle, on ne peut pas exactement discerner. Où se loge l'impudeur : dans le fils qui la filme, ou dans la mère qui s'expose de façon outrée ? Le rire partagé par-delà la caméra, entre mère et fils, ne suffit pas à dissiper le malaise. À part, peut-être, si l'on en vient nous aussi, spectateurs, à rire, si l'on parvient, comme le fils, à s'attendrir réellement sur cette femme.

Miroir... Suis-je sexy, miroir ?... Ha, ha... j'ai le dos bousillé ! Oh je me suis fait envoyer en l'air, par contre, par une magnifique personne ! Il était beau ! Je fermes les yeux pour essayer de faire l'amour avec lui et puis tout à coup, il s'est cabré, et avec son arrière train, pouf, il m'a envoyée en l'air, à cent mètres de haut, et je suis retombée... eh ben... sur le dos, et depuis un an ben j'ai que des problèmes de dos, opération sur opération, vertèbre de cassé, cimentoplastie, et maintenant les disques... donc j'ai un corset pendant trois mois, ce putain de corset que je supporte pas. Oh miroir ! Tu voudrais peut-être que je te montre mes fesses ? Hé ben quedalle ! Toi, toi je te déteste ! (pointant son reflet dans le miroir) Laisse-moi tranquille, toi ! Ignoble individu ! Chaque fois que je me regarde dans celui-là de miroir, on voit tout, tout, tous les petits défauts, la cellulite, oh je déteste ça ! Tout le monde va croire que j'ai un joli fessier, regardez, regardez ! Mais ce que vous savez pas, c'est qu'il faut savoir jouer avec les miroirs ! Regardez hééé je cache tout ce qui pend ! Hahaha !! Regardez ! [Elle rit, on entend aussi, en off, le rire de Yann Berlier, derrière la caméra] Hé oui, je soulève avec mes mains, regardez, on croit que j'ai un beau fessier, mais non, hihi, c'est que un jeu de mains ! Hé oui ! Je tire là, je tire, et de l'autre côté, oh qu'il est beau mon fessier ! Mais tout est tiré, tout est faux !!! Haha !! Miroir ! Et voilà, voilà comment on séduit les hommes ! Tout est faussé, rien n'est vrai, le tout est dans la manière de faire¹ !



Une des scènes les plus dérangeantes du film se trouve paradoxalement être celle qui répond à l'exigence du concours d'insérer un saucisson, et dont on peut penser, donc, qu'elle est fabriquée, montée. Mère et fils sont dans la cuisine, elle tient un saucisson dans la main avec lequel elle frappe sur son fils, en l'invectivant sur sa paresse et son laisser-aller : « Sergio, baisse la tête ! Ohlala, j'ai envie de te frapper quand tu es comme ça, tu ne

1 *Idem.*

penses qu'à bouffer, tu vas finir diabétique ». Le saucisson devient ensuite l'occasion d'un lazzi cruel avec le chien de la famille. Le fils et la mère font un concours pour déterminer qui des deux le chien préfère. Tandis que Sergio tente d'attirer le chien avec un bout de saucisson, la mère le tient par le cou pour l'empêcher d'y aller, et hurle des « non, non, non » avant de s'apitoyer finalement « oh pauvre petit, il tremble ».



Filmer, démaquiller

À la moitié du film, la mère apparaît pour la première fois sans maquillage. Son visage est presque transparent, on sent la peau fine, fragile. Cette nudité du visage est redoublée par la confession qu'elle livre à la caméra. Filmée en gros plan, elle semble démunie, vulnérable et se montre « chaton » plus que « panthère ». Sans doute qu'à ce moment le spectateur peut penser que cette femme est belle, réellement, et peut entendre sa détresse, une fois dissipé le personnage du clown-panthère. Elle revient sur la version qu'elle avait donné du corset qui lui enceint le corps et dont elle avait donné une explication fantaisiste face au miroir (« envoyée en l'air »). La peau est diaphane, les yeux sont clairs, comme au bord des orbites, désarmés. Constatant sa fragilité, et discernant à son tour le chaton sous la panthère, le spectateur revient peut-être de sa première impression de dégoût ou de sarcasme, devant ce cœur qui n'est pas « fait pour ce monde », cette mère à qui « le monde ne va pas ».

Trop bonne... trop conne ! Ouais ! C'est ça, je le sais, mais je m'en fous, j'ai pas envie de changer. Mon cœur il est comme ça, il veut faire confiance, il croit toujours qu'il existe des gens... qui sont biens ! Qui sont comme moi... si le monde était peuplé de ces gens, il serait fabuleux... je le crois toujours... mais je me fais toujours avoir, en fait... Alors c'est vrai que je suis triste souvent. Parce que je passe ma vie à être déçue, tout le temps, tout le temps... j'ai que des petites merdes... j'ai un corset là... je me plains pas parce que je regarde toujours pour relativiser, autour de moi, et y'a toujours, effectivement, plus à plaindre, donc je me relève tout le temps... Mais c'est vrai que... un peu de chance, ça me ferait plaisir, des fois... Je suis pas faite pour vivre dans ce monde. Il me va pas. J'arrive pas à tricher... même quand j'essaye d'être méchante... c'est vrai que j'ai un sale caractère, c'est vrai que je peux être très dure des fois... mais au fond de moi j'ai mon cœur qui est beaucoup trop gros, et j'ai pas un cœur qui est fait pour ce monde. Ce monde n'accepte pas les gens qui sont vrais.

Faut le cacher, d'ailleurs c'est ce que je fais, je passe ma vie à le cacher... double personnalité : panthère et chaton ! La panthère me sauve, c'est elle qui me permet de continuer tout le temps... Petit chaton ben il est enfermé, il attend, et la panthère elle protège le petit chaton...
Je déteste ça en fait, je déteste la vie, je déteste tout ce qui est organisé, j'aime le bordel, je déteste le bordel, je l'aime également... les deux extrêmes, tout le temps... je supporte pas le bordel. Je suis bordélique. À un moment je le supporte plus¹.



Une adresse, des écoutes

Cette confidence débouche sur la confession finale, adressée au fils, qui n'entend pas, protégé par son casque et concentré sur l'écran de sa console vidéo. Dans un dialogue-monologue, la mère enchaîne les questions et les réponses et confie son amour à son fils. L'adresse est multiple : s'adressant à son fils, elle s'adresse aussi au réalisateur, l'aîné. Lui dédiant, par diffraction un message d'amour, non plus par le biais d'un « tu », mais dans une adresse quasi publique : « d'ailleurs mes deux fils sont extraordinaires ». Rappelant la temporalité du « week-end », et évoquant le bonheur de ce week-end familial singulier, paradoxalement rendu possible par la caméra et le tournage, la mère paraît aussi remercier les organisateurs du concours et fait du tournage avant tout un « week-end en famille ». Elle évacue peut-être ainsi la question de l'impudeur, et du même coup donne une autre teinte à son narcissisme maladif : se souciant finalement moins du film et de l'image qu'elle donnera d'elle, que de ce bonheur familial que le tournage a permis – rappelant in extremis qu'elle reste une mère, un cœur de mère, avant d'être un personnage.

Tu trouves pas mon cœur, qu'on a passé un bon week-end ? Tu sais, je vais te dire une chose... quand

1 *Idem.*

je me suis levée ce matin, j'étais heureuse... tu sais pourquoi ? Parce qu'on a passé un week-end en famille, et j'ai vraiment apprécié, c'est rare... Tu sais, y'a des choses que je voudrais te dire... c'est vrai que tu m'énerves... mais combien je peux t'aimer ! Et combien je suis fière de toi ! J'ai toujours confiance en toi.. je sais que... dans la vie, tu vas réussir... tu seras quelqu'un de très bien, ça j'en suis persuadée... faut simplement...avoir un peu plus confiance en toi... Tu verras, tu verras que tu es quelqu'un d'extraordinaire... d'ailleurs mes deux fils sont extraordinaires Je te le dis peut-être pas assez souvent : je vis que pour vous, mes deux fils, pour toi et ton frère.¹



La caméra devient l'instance et le moyen d'une adresse et l'occasion d'une confiance. Le documentaire ne vient plus alors seulement capter la réalité, il la reconfigure. Au point qu'on ne sait, ne peut, ou ne cherche plus à discerner qui est impudique, entre le fils qui filme, et la mère qui se montre à l'écran, moins fardée, en fait, qu'elle ne le paraît.

Des odes à deux voix

Odes aux mères, les trois films de ces réalisateurs s'avèrent sans doute aussi des odes au cinéma, qui les a rendus capables d'aimer ces mères-là.

La caméra se fait outil de lien, interrompant de sa présence le face à face mère-fils pour mieux l'actualiser. Il s'agit simultanément de voir l'autre, de voir comme l'autre et de se voir vu par lui. De regarder sa mère pour se voir être le fils, un fils, son fils.

Dans sa performance *The Artist is present*, la performeuse serbe Marina Abramovic propose, elle, un face à face à nu, visage à visage, et semble enregistrer et enraciner dans sa mémoire les portraits de ceux et celles qui viennent s'asseoir en face d'elle.

Faisant de sa présence une attraction, et une expérience, les participants viennent

1 *Idem.*

« l'essayer ». Un blog a d'ailleurs été ouvert au cours de la performance, « Marina made me cry¹ ». On veut donc que Marina nous « fasse » quelque chose. C'est ce que rappelle Jérôme Meizoz dans son article « *Écrire c'est entrer en scène* » : *la littérature en personne* :

Le titre de la performance, *The Artist Is Present* est inspiré de la formule traditionnelle des cartons d'invitation aux vernissages (« en présence de l'artiste »). Il manifeste l'accent mis non pas sur un objet d'art exposé mais sur la présence humaine comme œuvre : ce qui est performé, c'est une incarnation, celle de l'artiste dans l'exposition ; l'œuvre n'est autre que le corps en représentation ; le grand singulier qu'est l'artiste contemporain se tient à disposition de tous ; chaque spectateur, dans le regard attentif de l'artiste posé sur lui, s'extirpe de la foule anonyme et accède ainsi lui aussi à son quart d'heure de singularité, pour détourner un peu Andy Warhol².

- 1 « Marina Abramovic made me cry », hébergé sur la plateforme Tumblr, disponible sur : <<http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/>>, consulté le 15 août 2016.
- 2 Jérôme Meizoz, « "Écrire, c'est entrer en scène" : la littérature en personne », *COntEXTES*, Varia, 2015, disponible sur: <<http://contextes.revues.org/6003>>, consulté le 15 août 2016.

Marina Abramovic, entre patience et passion, la mère de tous ?

Dans *The artist is present* (2010, MoMA), Marina Abramovic délaisse la souffrance corporelle dans son aspect spectaculaire, pour aboutir à une relation de regard, d'échange d'énergie. Comment une présence muette et immobile peut-elle dévisager l'autre et le rendre finalement, lui, impudique, révéler son visage intime, profond ? Le corps singulier de Marina Abramovic : impressionnant, immense, son visage quasiment effrayant, son allure de dinosaure, ou de monstre mythologique. L'énergie muette et condensée qui se déploie de ce corps-montagne, de ce sourire gargantuesque et de ces cheveux si longs qu'elle tresse sur le côté. Son corps même est une performance, beaucoup trop grand, dévorant et puissant, il dépasse toute tentative d'identification. Il ne semble pas humain, paraît sortir directement des entrailles de la terre, rescapé d'une époque préhistorique.



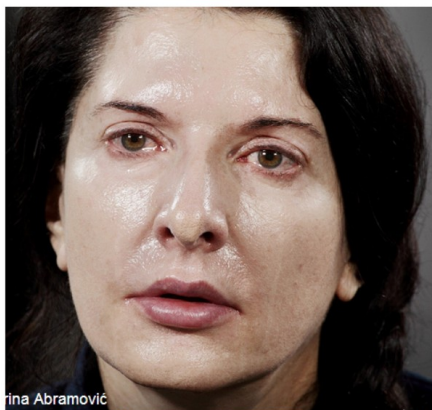
Body-art, mind-art, love-art

Le body art de Marina Abramovic, qui a souffert de la profonde indifférence de sa mère – « ma mère ne m'a jamais embrassée » confie-t-elle dans le documentaire *The artist is present* (2012) – prend les atours d'un mind art. C'est faire de son corps une force d'amour. Comme s'il lui fallait engloutir de l'amour, ressembler à une montagne, pour cacher en soi la blessure du manque de tendresse maternelle. Essayer d'impulser à son corps une forme d'eucharistie chamanique : il s'agit d'échanger avec le public des forces, des énergies. Le présent de la performance rejoint le présent de l'amour. Qu'est-ce que c'est, aimer ? Est-ce que l'amour peut faire l'objet d'une expérience ? A-t-il besoin de conditions, au sens climatique du terme ? Performer l'amour, c'est retourner au corps des prophètes qui marchent en distribuant la parole, l'amour. C'est refuser que l'amour soit une relation bourgeoise, enfermée dans une maison. C'est interroger énergétiquement, philosophiquement, l'amour. Est-ce que l'amour est un sentiment, un flux, ou une imagination,

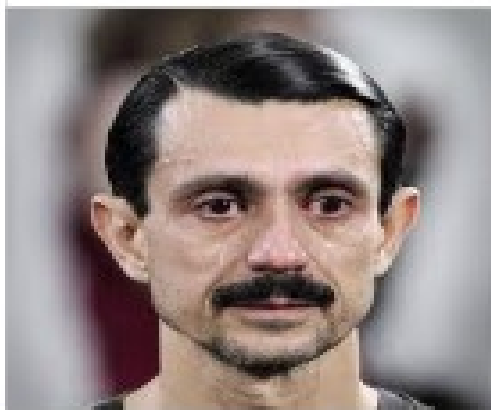
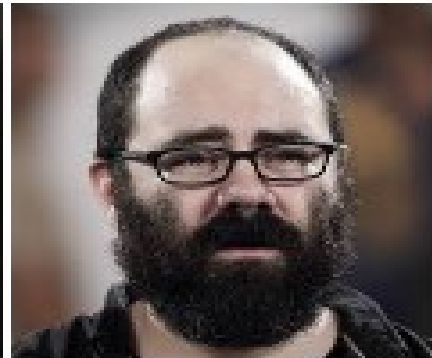
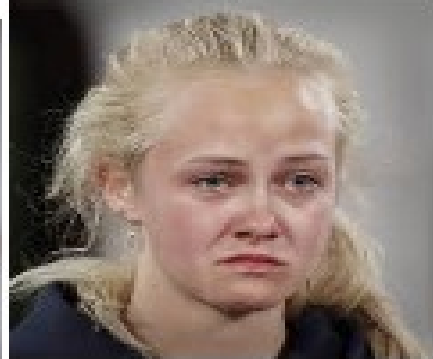
une projection? Est-ce que l'amour pourrait se collectiviser ?

Dénuder l'autre

Sept heures et trente minutes par jour, durant trois mois, Marina Abramovic est assise dans une salle du Musée d'art moderne de New-York, immobile et silencieuse. Plus de mille cinq cents personnes sont venues, une par une, s'asseoir en face d'elle, pour la rencontrer yeux dans les yeux. Les photographies des visages chavirés des participants témoignent de l'intensité poignante de l'expérience : Marina Abramovic sert de miroir, elle est celle qui donne un temps gratuit, qui ressemble à la vie sans s'y fondre totalement. Surtout, elle semble, toute immuable qu'elle est, donner de l'amour, recevoir et rendre de la tendresse. Comme une Amma occidentale (Mata Amritanandamayi, qui a fondé l'ONG « embracing the world » et qui parcourt le monde pour serrer des inconnus dans ses bras). La performeuse, à la moitié de l'expérience a retiré la table qui la séparait des personnes assises face à elle, la considérant alors comme un obstacle, une protection inutile, une pudeur de trop. La radicalité, l'endurance et la rudesse de l'exercice, pour l'artiste, manifestent bien, en même temps qu'un don de soi, une forme de solitude. À chaque changement de personne, l'artiste se recueille en baissant son visage quelques secondes avant de plonger à nouveau ses yeux dans ceux de la personne en face d'elle. Nettoyer, renouveler le regard, pour accueillir l'autre, le suivant. La scène est contemplée par une foule de spectateurs placés derrière une barrière : la bulle créée par ce fil à fil des regards est donc avant tout une situation spectaculaire et sans doute les émotions fortes des participants sont-elles d'autant plus intenses qu'elles se trouvent cernées de regards. Immobile et muette, Marina Abramovic parvient, par sa seule présence, à dénuder les visages de ses partenaires d'un moment : apaisés, bouleversés, défiants ou calmes, quelque chose d'intime se révèle dans ces traits qui s'abandonnent au face à face.



Marina Abramovic
Marina Abramovic, The artist is present



Marina Abramovic, *The artist is present (visages de partonaires)*

Une perfofiction

Il est intéressant de voir que l'enregistrement qui a été fait de la performance – et qui a donné lieu au film documentaire *The artist is present* réalisé en 2012 par Matthew Akkers et Jeffrey Duppre – a finalement conduit la performance, art de l'anti-narration et du pur présent, à rejoindre une forme de fiction. La lecture de la performance se double en effet d'une lecture autobiographique qui est aussi profondément narrative : il s'agirait, pour la performeuse, de chercher dans les visages des « présents » le visage absent, perdu, celui de Ulay, son ancien compagnon avec qui elle a partagé de nombreuses performances. En effet, le compagnon de Marina Abramovic est venu, au cours de la performance, s'asseoir en face d'elle. Les spectateurs s'émeuvent de ce rendez-vous surprise que donne Ulay à son ancienne compagne et collaboratrice artistique.

La vie, la biographie, semblent coloniser l'œuvre et l'espace spectaculaire, et renouer avec une histoire d'amour qui est aussi une histoire de scène emplie de mémoire d'images : les deux corps d'Ulay et Marina collés dans le passage d'une porte, les crânes accrochés dos à dos par la chevelure, les silhouettes tenues par le suspens d'un arc et d'une flèche prête à partir... Ce qu'élaborent les spectateurs relève bien d'une fiction, le début et la fin d'une histoire d'amour, une résolution en forme de happy end, les deux amants se retrouvent sur l'espace même de leur amour, par la scène. Le dispositif de la performance, qui met en place les conditions pour faire surgir du réel, devient l'occasion de réécrire une histoire à même les visages.

Cette irruption de l'anecdote autobiographique ouvre en fait sur du narratif, une histoire d'amour recousue, le temps de presque rien. Une bulle fictionnelle, qui se crée au sein et du sein de l'acte performatif, qui surgit d'un temps vécu, mais qui débouche sur un conte, celui de retrouvailles singulières, des années après. Les décennies ont défilé, entre les deux corps, mais le duo demeure, presque, à l'identique, passant du dos à dos de *Relation in time* au face à face de *The Artist is present*.

Dans *Relation in time* (1977), c'était aussi le temps qui liait les deux amants, qui sont restés attachés, dos à dos, par les cheveux, dix-sept heures, jusqu'au dénouement, au sens propre.

La performance, art du réel, élabore finalement une figure mythique de l'amour et laisse imaginer les mille autres contes silencieux qui se nichent dans tous les autres face à face, et qu'il faudrait pouvoir écrire.



Dans son article *Re-performer le mariage : perspectives et témoignages sur l'héritage féministe en art actuel*, Tamar Tembeck insiste notamment sur le fait que la « présence » invoquée par l'artiste est problématique, puisqu'il est question de re-performance, et de « reenactment » :

Il est difficile de soulever la thématique de la re-performance d'œuvres d'artistes femmes sans faire appel aux actions de Marina Abramović, actions qui ont fortement attiré l'attention populaire, surtout après l'exposition intitulée *The Artist is Present*. Cette rétrospective solo de l'artiste au Museum of Modern Art (MoMA) à New York en 2010 portait le même nom que l'unique nouvelle performance qu'elle y présentait, *The Artist is Present* (2010), ainsi que le catalogue qui documente la performance et l'exposition, sans compter un récent film (2012). Cette nomenclature peut bien prêter à confusion, car si ladite « présence » de l'artiste se réfère à son « être-là » étiré dans le temps, assise devant un membre du public pour sa nouvelle performance, le titre faisait également référence à la totalité de l'exposition comme modalité des présences de l'artiste (Bénichou 2011) – affirmation d'autant plus confondante, puisque l'exposition comportait aussi des re-performances autorisées d'œuvres antérieures d'Abramović par d'autres corps/interprètes (par exemple, la reprise de la performance *Imponderabilia*, qu'Abramović avait réalisée avec Ulay en 1977)¹.

Encaisser les présences

Comme si revenait toujours, in fine, le désir de fiction. Comme si la fiction était le moyen qu'on s'autorise pour « encaisser » la présence d'un corps, pour s'en remettre. Le face à face est alors colonisé, visité par d'autres artistes, anonymes ou célèbres :

Des curiosités ont aussi eu lieu. Une artiste, Anya Liftig, s'est habillée exactement comme Marina Abramovic et les deux ont passé une journée en face à face. Un autre, Amir Baradaran, l'a fait rire en recouvrant son visage de slogans. Une femme est venue à plusieurs reprises, chaque fois habillée de manière différente, dont une fois avec un voile intégral. Paco Blancas, un maquilleur installé à New York, est venu plus de quatorze fois. à l'image d'un « Où est Charlie ? » contemporain, on retrouve son visage à plusieurs reprises sur Internet².

Marina Abramovic semble ici assumer son « je seul en corps », mais se propose de

- 1 Tamar Tembeck, « Re-performer le mariage: perspectives et témoignages sur l'héritage féministe en art actuel », *Recherches féministes*, Vol. 27, n° 2, 2014, p. 21-37, disponible sur : <https://www.erudit.org/revue/rf/2014/v27/n2/1027916ar.html?vue=integral>, consulté le 15 août 2016.
- 2 Clément Ghys, « Marina Abramovic, aux larmes et caetera », *Libération*, 04/09/2010, disponible sur : http://next.liberation.fr/arts/2010/09/04/marina-abramovic-aux-larmes-et-caetera_699003, consulté le 15 août 2016.

le lier à l'autre, non plus un « tu qui manque », mais un tu-présent, sans l'engloutir, ou pour s'engloutir à son tour. Si elle multiplie les « tu », elle leur donne à chacun figure singulière, et va jusqu'à révéler, leur visage d'impudeur, intime.

Cette connexion de deux « je », silencieuse et dans la chaîne des regards, n'est pas sans faire penser à SolangeTeParle. MarinaTeRegarde.

Ce face à face nous incite alors à en rêver d'autres, plus impossibles : Guillaume Dustan serait-il venu s'asseoir en face de Marina avec sa perruque blonde ?

Si les « je » impudiques se trouvaient face à face, quelles couleurs prendraient leurs visages ? La rage d'une Liddell, en face de l'apaisement regagné d'une Diam's. Zouc et Guibert l'un en face de l'autre répéteraient-ils, en silence cette fois, leur première entrevue, qui avait donné lieu au livre *Zouc par Zouc* ? Si le héros de Xavier Dolan avait eu Renée LeBlanc, de *Walk Away Renée*, pour mère en face de lui, aurait-il filmé son visage ?

Peut-être se noue-t-il ici la dernière impudeur de ces « je » : alors qu'ils se sentent seuls, se disent seuls, se montrent seuls, déliés, abandonnés, perdus, ils nous laissent rêver pour eux et sur eux, d'impossibles face à face.

CONCLUSION : CE QU' « ON » GAGNE DANS L'IMPUDEUR

Si j'ai fait le choix au cours de ce travail, certes peut-être un peu artificiel, d'organiser ma réflexion autour des pronoms personnels, « *je* » « *tu* » « *nous* », et jusqu'au « *on* », c'est parce que cette figure de langage qu'est le pronom concentre en elle les fonctions, les inflexions ou les afflictions phatique, conative, expressive, métalinguistique, poétique. La « crise du personnage » entendait miner le personnage en déconstruisant ou ridiculisant le siège du pronom : celui-ci est évidé, une poupée creuse qui trône, absurde, sur un buffet. Les artistes impudiques savent combien « *je* » est malhabile, et relève d'un code tacite entre émetteur et récepteur qui s'accordent sur le fait qu'on dit « *je* » pour parler de soi, que « *tu* » t'appelle, que « *nous* » nous rapproche. Mais ces créateurs impudiques se réapproprient, par la fissure et la fracture, le « *je* ». Sans doute devinent-ils que le « *je* » n'est pas à remplir, mais que le « *je* » donne forme, se comporte comme un point de départ. Faire comme si « *je* » inaugurerait l'écriture, le jeu. Il s'agit de réitérer, de réinitialiser un geste primal : parler, face à. Et croire, obstinément, à l'émotion que peut générer cet acte, d'un jour prendre la parole.

Le genre de la performance a bousculé, déplacé, repositionné le spectateur. Celui-ci ne peut plus contempler le spectacle de son point de vue prétendument impartial. Sorti de sa zone de confort, il est sommé de participer, il ne peut plus être extérieur, omniscient. Les artistes de l'impudeur reviennent peut-être à un en face un rien sommaire : moi et toi. Le monstre veut être contemplé dans toute sa flamboyance, toute sa misère, et se pavane exhibant ses atours, en mode frontal. L'artiste impudique retravaille la notion de spectateur, lui retirant certains privilèges et lui confiant d'autres responsabilités mais il veille toujours à préserver une forme d'en face presque naïf.

Je me suis attachée dans une première partie à détailler la singularité d'un « *je* » flamboyant, provocateur, parfois complaisant.

J'ai ensuite souhaité examiner avec bienveillance le « *tu* » qui tend la perche ou qui met en danger, quand on reçoit ce qu'on n'a pas demandé.

Il s'est enfin agi de chercher le « *nous* » de l'impudeur, de cette émotion qui lie l'intime à la civilisation, le singulier et le collectif.

L'art impudique questionne en effet la place qu'*on* a, et celle qu'*on* prend, celle que les autres nous confèrent, et celle qu'*on* endosse, ou celle qu'*on* feint, celle qu'*on* esquisse, celle dans laquelle *on* s'enfonce, celle dans laquelle *on* s'enferme ou se trouve, celle depuis laquelle *on* se cache ou se donne à voir, et celle d'où *on* observe les autres. « *On* », qui fait siéger l'être humain au cœur de son étymologie.

Au terme de cette réflexion sur l'impudeur, je dois confesser une empathie réelle de ma part envers ces artistes qui font le geste, envers et contre tout, de se livrer entièrement : leur honte, leur misère, leurs angoisses, leur difficulté d'être, mais aussi leur espérance folle, leur résilience. C'est peut-être ce lien, invisible mais puissant, qu'esquisse ce « on » : une communauté fragile, qui ne craint pas l'exposition un peu brouillonne, ni ses corps qui dépassent, ses voix qui parlent plus fort, et celles qui chuchotent. Cette collectivité là sait bien combien la pudeur et l'impudeur lorsqu'elles sont réinvesties de façon singulière, peuvent toutes deux constituer des forces.

Le « on » désignerait cette dégradation du « nous » dans le langage, un moins que « nous », un pas encore « je », un « tu » furtif, un vague pluriel. Une énonciation sans contour, une figure indéterminée de langage, asexuée. Un pronom bien trop protéiforme, caméléon, pour ne pas cacher de vilaines manigances.

Car enfin que gagne ce « on » dans l'impudeur ?

D'abord, qu'y gagnent-ils, eux, les « je » impudiques ?

Certains y trouvent une liberté et une expansion du mode d'être du corps : dépassant les limites de la pudeur, s'auto-plaçant du côté des vaincus, Angélica Liddell impose son combat à elle, ring solitaire où le corps s'intensifie, s'exalte, où le cri masse la langue et le ventre en une « autofriction » toute singulière. C'est ce même souci de garder ouverts tous les possibles du corps qui aiguille Guillaume Dustan, quand l'écriture vient compléter ou aboutir une expérience qui a débuté avant elle mais à qui elle prête contours, pour en réitérer l'excitation. Rébecca Chaillon expérimente dans ses banquets carnivores un moyen de figurer l'amour, hors des carcans du genre et dans l'intrication entre crudité et superbe mythologiques, revendications politiques et féministes et dires de l'intime. Dans son impudeur, Xavier Dolan revigore le geste de jouer, exalte à l'écran des individualités et fête des tempéraments. D'autres y puisent un renouvellement du canal qu'ils emploient pour venir figurer : Diam's étire par les bords, pour reprendre la formule deleuzienne de la figure, le mode d'énonciation du rap, en un titre démesuré, et l'approfondit simultanément en faisant de la chanson une confession, une autopromotion et un hommage rendu au public. Les fanfictions dénichent, dans la contorsion-perversion qu'elles apposent au genre du roman d'apprentissage, un moyen de grandir plus vite. Jonathan Caouette, en engrangeant des débris et des ruines de soi et d'enfance, imprime au genre du docufiction de nouveaux attraits, en une mélancolie éclatée. C'est alors non plus ses propres pudeurs, ou celles de la

société qu'il s'agit de dépasser, mais celles inhérentes au média même, à son histoire, à ses limites. Ce à quoi s'emploie Hervé Guibert lorsque, passant de l'écriture à l'image, il persiste dans son souci de « disparaître en ayant tout montré », jusqu'au plus rude. Le titre de son documentaire, et l'indécidable alternative qui s'y noue, viennent alors questionner le genre même du documentaire, et plus largement du cinéma, la pudeur – ou l'impudeur ? Romeo Castellucci exploite une forme d'hyper-réalité exorbitée, qui a lieu, déjà, dans notre mémoire, qui se déploie déjà, sur scène, avec l'allure, la violence et la force, d'un souvenir. Zouc et Emma Santos quant à elles explorent dans l'impudeur un mode d'appropriation, de catharsis et de partage des parts obscures du moi. Jonathan Capdevielle et Laurence Vielle tracent dans l'impudeur un chemin de jeu fertile, où affleure avec délicatesse sur le plateau un hors scène, pour dessiner une présence trouble, qui semble tenir à leur personne bien plus qu'à un parti pris de non-jeu. Jusqu'à la présence immobile de Marina Abramovic qui trouve dans son long geste d'exposition un autre mode d'être au temps, et à son endurance. Fabrice Luchini enracine dans l'impudeur son abord des grands textes, par l'intime et l'intellection sensible. Christine Angot, enfin, parvient à sauvegarder une existence possible dans l'écriture impudique.

Si le pari du choix de l'impudeur n'est pas complètement remporté, de quelle dette les artistes impudiques sont-ils redevables, et que perdent-ils ?

Assurément un public. S'ils semblent bien déclencher, dans leur exposition, un phénomène d'aficionados pour toujours conquis, ils ne manquent pas aussi de lasser, d'agacer, d'exaspérer. Dans l'article *Angélica Liddell : la provocation jusqu'au dégoût*¹ Fabienne Pascaud reproche à l'artiste une forme « d'autisme », de se « caricaturer » elle-même et l'accuse de déléguer au public le statut de « thérapeute ». Le long-métrage *Juste la fin du monde* de Xavier Dolan déclenche sur le web les virulentes attaques des « haters ». Un internaute ironise ainsi sur « l'œuvre de Xavier Dolan, disparue trop tôt sur l'autel des vanités². »

Les artistes impudiques seraient trop obsessionnels, et la « déflagration » de leur « moi » ne serait en fait qu'un fusil à un coup. Ils se pétrifieraient à force de se dire. On

1 Fabienne Pascaud, « Angélica Liddell, la provocation jusqu'au dégoût », *Télérama*, 11/07/2016, disponible sur : <<http://www.telerama.fr/scenes/angelica-liddell-la-provocation-jusqu-au-degout,145034.php>>, consulté le 15 août 2016 ;

2 Post sur le réseau social Twitter, cité par Mathilde Doiezi, « *Juste la fin du monde* de Xavier Dolan : entre grâce et boursoflure », *Le Figaro*, 19/05/2016, disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/festival-de-cannes/2016/05/19/03011-20160519ARTFIG00107—juste-la-fin-du-monde-entre-grace-et-boursoflure.php>>, consulté le 15 août 2016.

veut bien les entendre une fois, une fois c'est encore intéressant, mais pas deux. Deux c'est déjà une de trop. Qu'il y a les thérapies, pour ça. Dans *Interview* Christine Angot réagit aux critiques qui lui sont adressées, de monomanie, et compare la censure par la honte et l'argumentaire du « pas encore » à ce père qui, fourrant une montre dans la main de son fils rentré des camps, le condamne au silence :

J'ai eu des problèmes il y a quelques mois avec mon éditeur. Il m'a refusé un manuscrit au motif qu'il était encore question d'inceste. Après m'avoir dit que c'était magnifiquement écrit. Il me dit « il y aura désaffection du public, il y a déjà, le public se dit est-elle capable d'écrire autre chose ? » C'est très vicieux d'attaquer quelqu'un sur ce terrain-là. C'est lui faire honte. Encore lui faire honte, comme si la question ne le méritait pas, d'en parler encore. Comme si les victimes des nazis, ça suffisait, de le dire une fois. Je ne peux pas m'empêcher de penser à mon ancien éditeur, et à vous, en train de penser « non mais elle remet ça, c'est pas vrai ». Je trouve que c'est aussi dégueulasse que le père de Pierre Seel. Pierre Seel, déporté homosexuel, qu'on libère du camp de Schirmeck et qui revient chez lui. Quand le père retrouve son fils après Schirmeck.. Il se lève de table. Tandis que Pierre s'avance, il sort sa montre en or de son gousset et la lui tend en disant « voilà mon fils, mon cadeau de bienvenue. Prends place parmi nous. N'en disons pas d'avantage. Et puis tu iras te reposer. » La gouvernante rajoute un siège et un couvert et le repas se poursuit en silence. Si j'avais vécu les camps, j'en parlerais tout le temps et à tout le monde, jusqu'à temps que l'un d'entre vous se lève et aille tuer le commandant du camp, Karl Buck¹.

Qu'on lui « donne honte », c'est bien en effet là sans doute le risque que court le « je » impudique. Quand après avoir écrit, il faut, en fait, encore lever visage, et les joues sont rouges. Est-ce-que ça se voit, sur la peau, ce qu'on vient d'écrire ? Regagner l'impudeur, alors, comme on regagne sa chambre.

Une fois encore, que gagne-t-on à cette prise de risque de l'intime?

Si la catharsis a sans doute lieu de leur côté, que gagne-t-on, dans le contre-champ de l'impudeur ? Ne serait-ce pas précisément ce droit au « on » qu'on vient chercher là, quand d'associer notre « je » aux leurs, en une fervente méditation, c'est notre grammaire même qui s'en voit reconfigurée, quand leur exposition nous mène en fait vers de patients retours au rêve de soi ? Sans doute leur impudeur nécessite-t-elle en écho une forme d'acointance, moins celle cependant de l'entre-soi que de l'entre-deux. Quand la figure qui s'élève dans le « on » n'est plus celle du morne anonymat, mais, peut-être, d'un ultime tact.

Choisir « on » comme ce prêtre qui choisit de « tutoyer Dieu ». Et puis, finalement,

1 Christine Angot, *Interview*, op. cit. (p. 136)

passer de parler à partir marcher.

J.L.-On a retrouvé le tutoiement, et notamment dans la prière du Notre Père, « Notre père qui es aux cieux, que ton nom soit sanctifié... ». Et curieusement, on continue de dire « vous » à la Vierge Marie : « je vous salue Marie, pleine de grâce »... C'est vrai que personnellement, je tutoie Dieu. [...]

M-Et vous priez à voix haute ? À voix basse ? [...]

J.L.- Alors, moi, j'aime bien prier à voix haute. D'abord parce que dans la liturgie on prie à voix haute. Quand je suis tout seul, j'aime bien prier à...j'allais dire, presque : entendre ma voix. [...]

J.L.-Tu sais, le mot confession, c'est un joli mot. Fessio, en latin, c'est parler, dire, la parole. Et con : avec. Parler avec. Donc, tu vois, parfois il y a des personnes qui viennent, ici, dans mon bureau, et qui se mettent à parler, et au bout d'un certain temps elles disent : ha, mais en fait j'étais venue pour me confesser. Et je dis : mais qu'est-ce-qu'on fait depuis une demi heure qu'on parle ? Vous m'avez parlé de votre vie, je vous ai écouté, nous sommes dans une discussion, mais le langage qui s'est établi entre nous deux est un langage personnel : on a fermé la porte, c'est quelque chose d'intime...on est dans la confession. Pour qu'il y ait confession au sens sacramentel, il faut qu'il y ait l'absolution, c'est à dire la parole liturgique ; quand je dis « je vous pardonne », c'est le Christ qui dit ça. C'est ce que les gens attendent. La confession n'est pas seulement une parole que l'on dit de soi à quelqu'un, c'est aussi de recevoir le pardon. Il y a des personnes qui ont du mal à dire leur intimité, mais je suis là pour donner le pardon du Seigneur. D'autres, au contraire, se confessent pendant une demi-heure ; certaines mêmes viennent avec un papier qu'elles ont écrit, pour ne rien oublier ! La parole est importante, mais il y a une autre parole qui est plus importante, c'est la parole divine. C'est là où il y a le sacrement. Il y a dialogue, mais il y a aussi l'absolution. [...] Tu vois, si tu veux faire ta thèse la-dessus, je te dirais, si on se résume un peu : il n'y a pas de honte à avoir, d'être vrai, il n'y a pas de honte à parler-vrai, à livrer son intimité. Et donc, dans ton mail tu me demandais : « quel lien feriez-vous entre la foi et la honte ? Lorsqu'on a honte vis à vis de Dieu, c'est qu'on se sent regardé par lui, ou qu'on n'ose plus le regarder ? ». Tu fais la question et tu donnes les réponses : quand on a honte vis à vis de Dieu, c'est qu'on se sent regardé... moi, j'aurais dit : jugé. On se sent jugé. Dans la confession, tu as des personnes qui disent... je vais prendre un exemple qui malheureusement arrive souvent... : des femmes, parfois très âgées, qui viennent te dire : voilà, il y a quelque chose que je n'ai jamais pu dire, j'ai avorté. Quand une personne qui a presque cent ans, qui est veuve, vient te dire « j'ai avorté quand j'avais dix-huit ans », tu te dis : cette personne a vécu dans la honte d'une chose qu'elle n'a peut-être jamais dit. Alors, je demande : vous vous êtes confessée, déjà, de ça ? Et quand la personne te dit « oui », qu'est-ce-que tu en déduis ? Tu déduis qu'elle s'est confessée mais qu'elle n'a pas l'impression d'être pardonnée, parce qu'elle se sent toujours jugée. Elle vit avec ce secret ! Tu te dis : attention, la foi et la honte, ça joue des tours. Quelqu'un qui se sent jugé pour quelque chose même après avoir reçu le pardon : c'est tellement blessé que la blessure ressaigne de temps en temps. Alors je le dis : par pitié, vous êtes pardonnée, si je vous dis, de la part du seigneur, entendez-le, sentez-vous libérée. Le pardon est une libération, permet de faire la vérité en soi.

M-Oui... ce que vous disiez... que la confession, c'est parler avec, mais aussi « recevoir ». Peut-être que parfois, c'est pas qu'on n'arrive pas à dire les choses en une fois...c'est plus qu'on sait pas recevoir le pardon en une fois.

J.L.-C'est l'intérêt, je crois, des pèlerinages: quand je sens que quelque chose est trop dur à dire, à porter, je dis : allez-faire un pèlerinage, allez, allez, marchez¹.

Dans le cours de cette thèse, j'ai peut-être moi aussi été une spectatrice impudique, pour éviter, me semble-t-il, une autre posture, celle de la voyeuse, qui voit sans être vue, qui voit avec ses yeux mais son corps dérobé derrière une porte. Ce sont sans doute mes propres contours que m'ont permis de découvrir ces artistes de l'impudeur. J'entendais discerner la personne, non pas sous mais dans le jeu, dans ce besoin du jeu. La personne,

1 Voir annexe « Je tutoie Dieu ».

avec l'écriture. J'ai aimé les obsessions de ces artistes, quand ce sont ces obsessions qui aident à vivre, à entamer la ronde des jours. J'ai aimé, passionnément, leurs illusions, parce que ce sont ces mêmes illusions qui font que le monde devient possible, vivable, recevable. C'est l'alternative qu'oppose l'art au néant, à la terreur qui m'a intéressée - quand le corps est une fourmi noire qui en marchant laisse derrière elle un sillage noir, et plus rien n'est distinct. L'art instaure, lui, une séparation, et les mots deviennent des paroles significatives. Il m'a semblé que ces artistes-là faisaient en fait un autre métier qu'auteur, acteur, réalisateur. En me laissant happer par une approche de ces œuvres volontiers personnelle, j'ai peut-être été une spectatrice crédule, un rien immature. On a l'art de ses yeux. Pourtant, voulant débusquer la personne au sein de l'œuvre, c'est bien l'œuvre que j'ai souhaité éclairer, quand l'œuvre n'est plus seulement ici, mais dans le regard qu'on porte sur elle, dans la façon qu'on aura de l'emmener désormais avec soi, un baluchon qu'on porte aux flancs, et qui bat contre nos reins, comme un cœur d'extérieur, un jardin d'hiver, une chambre d'été. Ces artistes sont désespérément à la recherche d'un lieu et d'un temps possibles. C'est alors finalement une lecture à rebours, qui permet d'entrer dans l'œuvre. Cette nécessité qu'on sent – qu'on (re)crée- : ce ne serait pas possible autrement, ces artistes ne pourraient pas faire sans, n'auraient pas pu, sans. Bien entendu, cette nécessité appartient déjà à l'œuvre, en est le produit. Mais c'est en se rendant impérieuse, ou en se faisant passer pour telle, que l'œuvre peut être reçue. Parce que l'impudeur n'est pas gratuite, parce qu'on devine l'alternative qui s'y noue, la solution qui s'y joue. Le corps impudique interrompt mon regard, l'intimide. Un corps qui passe de l'anonymat à l'individuation, en face duquel je peux dire : c'est quelqu'un. C'est une conscience, un retentissement : il y a quelqu'un, c'est quelqu'un, une vie. Et l'art est une solution. Précaire, tenace. Qui crée finalement son propre suspense : on peut regarder longtemps le colmatage de dernière minute s'étioier ou bien résister, qui souligne la fissure intime.

Ces artistes impudiques confèrent peut-être tout son sens à la notion d'œuvre. Quand l'œuvre d'un créateur ponctue et suit le cours d'une vie. Ce qui « sort » de soi. On pourra les faire poser au milieu de leurs œuvres, et entre leurs parents, dans le lieu duquel ils sont partis. Cette attention un rien excessive à l'origine familiale, au passé, construit sans doute un rapport de spectatrice un rien biaisé. L'œuvre d'un artiste. Mais aussi, en écho, les œuvres d'une réceptrice, qui font ensemble un autre autoportrait. Débusquer là sa propre enfance, ravitailler sa propre adolescence, apprendre à grandir, à préserver, en les apprivoisant, ses craintes. On a écouté les mots qui se chuchotent, sur nous et en notre absence. Et un jour on a réalisé : ce n'est pas parce qu'elles sont chuchotées que les paroles

forment des secrets, mais parce qu'on les a entendues. C'est le tiers qui dessine le secret comme secret. Les artistes impudiques évacuent la notion de voyeur et de secret : si je fais semblant de te révéler un secret, c'est parce que l'écriture, ici, prend cette forme, a besoin de murs pour faire le tour, et c'est toi encore qui décide qu'il y a là un secret, moi je ne cache rien, regarde.

C'est très commun, très naïf aussi, de penser que les artistes impudiques créent souvent à partir d'une sensation-enfance. Mais il est clair que les fractures existentielles que ces artistes de l'impudeur exposent sont assourdissantes. Jonathan Capdevielle, la bête-Pyrénées, et la bête en soi, des désirs pas comme toi. Jonathan Caouette et voir le monde comme si tu étais toujours derrière l'image, de l'autre côté de tes yeux. Christine Angot dont l'écriture est un regard porté, depuis l'adulte qu'on est parvenue à être, sur les adultes autour de soi.

Les artistes impudiques déposent une plainte. Lorsque cette plainte touche le public, revient-elle à l'identique ? C'est précisément pour ne pas évacuer le public que la plainte impudique ne demande rien d'autre que du temps, un espace. Ces artistes formulent une seule supplication, un « laissez-moi » ambigu : laissez-moi seul, laissez-moi faire, laissez-moi le temps. Ces artistes nous permettent de poser, avec moins de culpabilité, cette question interdite, surannée : à qui l'art fait-il du bien ? Et quelle forme prend ce bien-là, qui concerne le droit même qu'on se découvre, de vivre ?

L'artiste impudique me permet de faire l'économie d'arpenter les allées tristes, inquiétantes, rugueuses, de l'existence. Son angoisse excédentaire retravaille la notion d'obsession : non plus ce dont je dois m'extirper, et qui m'emprisonne, mais ce qui, en me ceignant, me permet d'apparaître, me donne forme. Et tant pis si l'obsession élabore une figure de soi tronquée, traîtresse. Si l'art impudique est bien concerné par la vérité, c'est par celle qui fait écrire, jouer. Comme les photos de famille, dans leur aspect kitsch lorsqu'on les contemple des années après, dessinent un destin : la silhouette et la place des corps, la couleur du ciel entre les bras, le visage et l'inclinaison d'une nuque qui laisse, déjà, voir ceci ou cela, la maladie qu'on aura, et celle qu'on n'a pas vue, et dont on mourra.

L'artiste impudique est celui dont les digues sont insuffisantes pour étayer, éponger, son trop-plein. Le public agit alors comme un bassin de rétention, de décantation. Mais c'est précisément d'avoir déniché et érigé cette limite hors de soi, à l'extérieur, d'avoir enraciné dans la figure de l'autre plutôt qu'en lui-même ses barrières, qui permet au « je » impudique d'être si large, ample, et finalement, presque, accueillant.

Le spectateur, tel un sherpa, aide à répartir la charge, à repartir. L'impudique ouvre

des voies, arpenté, jalonné et balisé des territoires à risques, parfois scandaleux. La paroi de l'intime s'avère quelquefois trop raide pour être escaladée sans encombre ni dommages.

. Quand un impudique se livre, le spectateur a le choix de rejeter, d'accepter, de lui signifier qu'il est seul propriétaire de son malaise, ou de lui savoir gré d'en être le porteur, le messager, le bouc émissaire, d'être en première ligne. Mais s'il n'y a pas véritablement de mise en art, l'alchimie fonctionne à plat : le plomb reste du plomb. Le manque ou le trop n'apparaissent que dans et avec l'écriture. C'est signe alors que l'écriture était là avant. L'impudeur n'est pas qu'un mode du « faire-voir », elle appartient déjà au « ressentir ».

M'encombrant de sa monstration, l'artiste impudique ouvre finalement mon regard : dedans-dehors, intime-extime, ici et là, moi-toi, pas moi-pas toi, vie-art, lire, écrire, dire.

Il s'est agi dans cette thèse d'interroger l'impudeur non plus selon des critères moraux mais comme instituant une catégorie esthétique ainsi qu'un nouveau mode de jeu, d'écriture et de rapport à l'autre, spectateur, lecteur. Un échec-résilience à vue, qui dévoile ses mécanismes pour finalement ériger plus fort, plus dense, son mystère. Un "je" qui en appelle à un mode d'appréciation qui ressemble à de l'amour, un "comme si" de l'amour. Entre contrôle et dérobades. Par une approche pluridisciplinaire plus encore que transdisciplinaire (car ici, près des "je" impudiques, la forme, une sorte de premier degré de la forme, de naïveté, est importante, essentielle, qui permet au "je" de venir apparaître et figurer), ce travail s'est sans doute donné moins l'ambition de dessiner une synthèse de l'impudeur qu'un paysage par nature changeant, dérangeant.

A l'heure des "Ambitions intimes", et de l'apparente ruée vers ce que personne, ni surtout un président, ne devrait dire, l'impudeur semble bien s'imposer comme un critère par rapport auquel tout un chacun situe son rapport au monde: ce qu'on aurait préféré ignorer, ce qu'on veut à tout prix entendre, ce qu'on espère masquer encore, ce qu'on compte dévoiler.

Ce prisme de l'impudeur, qu'utilisent volontiers les médias, traditionnels ou plus "récents", pour cerner et donner à voir l'actualité et les enjeux contemporains semble se justifier d'une manière un rien paradoxale: il s'agirait de filmer au plus près, à hauteur d'homme, à échelle d'épiderme, à taille d'âme, pour faire apparaître "la personne" "sous" la fonction, le rôle, l'image. Qui es-tu, en fait, en vrai, de toi à moi, qui vraiment, qui sincèrement, qui après le show, qui à la fin du discours, qui quand tu bois et manges, qui quand je ne te regarde pas, qui quand tu te réveilles, qui dans ta famille et entre tes proches, qui à table et au jardin, qui au fond?

Le métier même semble devenir l'occasion d'un vecteur pour atteindre la "personnalité": cuisiniers, chefs, pâtisseries (*Top chef, Objectif Top Chef, A vos fourneaux, Le Meilleur Pâtissier, Cauchemar en cuisine...*) agents immobilier (*Maisons à vendre, Chasseurs d'appart...*), peintres, (*A vos pinceaux*) chanteurs (*La Nouvelle Star, The Voice...*), coiffeurs (*Artisans coiffeurs*), coach en relooking (*Nouveau Look pour une nouvelle vie, Relooking extrême...*) se mettent en scène avec un objectif de monstration triple. Se montrer en tant que passionné ("je vis, mange, dors et rêve cuisine" est ainsi sans doute la rengaine qui rythme le plus l'émission *Objectif Top Chef*, comme si le "je" amateur, accaparé par son hobby, justifiait par cette démesure son souhait de devenir professionnel, de "devenir" enfin), en tant qu'artiste ("pour moi chaque assiette est comme une œuvre d'art" déclarent ainsi régulièrement les chefs amateurs à l'écran lorsqu'ils doivent penser et composer des assiettes suite à des défis imposés), et en tant que personne ("cette assiette me ressemble", "j'ai mis beaucoup de moi dans cette assiette", "on te retrouve enfin dans ce plat, on te reconnaît", "c'est un dessert qui me vient de mon enfance" entend-on souvent dans les émissions culinaires, l'empreinte autobiographique s'érigeant en critère de dégustation au même titre que la finesse du dressage, l'équilibre des goûts, des textures et des saveurs). Le marqueur professionnel est ainsi majoré, extrapolé, pour non plus seulement se conjuguer, mais bien donner prétexte, écrin, à l'apparition d'autres marqueurs identitaires forts ou plus discrets, tels que la personnalité, le corps, la façon de répondre ou d'être désarçonné, de se reprendre ou d'abandonner... Comme si nous méritions tous notre quart d'heure non plus de gloire mais d'impudeur, dès lors qu'il se donne pour mission de révéler la personne, l'intime d'une personnalité Une intimité qui, somme toute, doit être "commune", partageable, reconnaissable. Les ellipses propres au réel, à son aspect forcément lacunaire, nécessairement peu efficace, rentable, sont ainsi éludées, les silences coupés ou au contraire sur signifiés, les regards caméras amoindris, les bafouilles mises en scène. Comme si, dans cette télé-réalité des métiers et du moi, l'intimité ne pouvait advenir, être reçue, reconnue, qu'encadrée, préparée, annoncée. Mesdames et messieurs, ici de l'intime. Ici, enfin, venez-voir, regardez, là, l'intime. Loin alors d'être crue, brusque, insulaire, violente, irascible ou désarmante, l'intimité est piégée.

En prétendant ceindre ce qui, par définition, ne devrait figurer que dans l'échappée, l'excès ou le manque, ces modes de représentation-captation de l'intime le dénaturent sans doute. Ni peau à peau, ni tête à tête, dès lors qu'est présumée une certaine forme d'intime, et quand ce n'est pas moi, moi tout spécialement, plus spécialement en tous cas, que vient toucher ou meurtrir un regard, une déconvenue, une phrase, et les sanglots qui

montent alors, qui sont bien ceux de la reconnaissance, mais d'une reconnaissance vive, encore indemne, d'une reconnaissance qui me demande toujours plus de sonder son miracle, mais d'être, aussi, pleine de tact à l'égard de son mystère.

Au moment de clore cette réflexion autour de l'impudeur et des artistes, me revient le souvenir de l'ouvrage de David Le Breton, *Disparaître de soi*. L'auteur y rappelle combien une vie peut se vivre discrètement, presque silencieusement, à l'ombre, comme on ouvre et referme une porte. Vies de peu et d'appartements, vécues sans bruit, en retrait et en lisière. David Le Breton s'intéresse aux "blancheurs" pathologiques: l'anorexie, la prise de somnifères, la maladie d'Alzheimer, dont il pense qu'elle peut s'apparenter au soulagement finalement trouvé pour échapper au poids de cette fatigue pénible d'être soi, de devoir répondre, signer, rembourser, décider, pointer. Désinvestir peu à peu les engagements du discours, glisser vers un endormissement progressif du sens. Vivre, alors, comme on se tient sur le pas d'une porte, et faire de cette indécision même une vie, le tout d'une vie, le peu d'une vie. L'anthropologue émet l'hypothèse que ces désertions sourdes du sujet font écho à la pénibilité d'être soi dans un monde contemporain où le lien social s'est "individualisé", et où il faut se porter toujours soi-même, être les bras et la charge simultanément, tenir par la preuve sans cesse à remettre en jeu et en gagne qu'on existe, qu'on est soi. Avoir, chacun, sa face à arborer et porter, un visage par personne, et combien cette tâche peut s'avérer lourde :

La définition de l'individu implique une mise au monde permanente de soi, à travers un engagement physique, professionnel, des comptes à rendre, des contraintes d'identité qui sont de plus en plus lourdes à porter. On entre dans un individualisme où il faut vraiment, en permanence, faire l'effort d'être soi, assumer sa présence, sous le regard absolument sans indulgence des autres, et avec cette obsession de l'évaluation... Donc je pense qu'aujourd'hui, être un individu est devenu une tâche relativement ardue. Ce qui double l'ombre de l'individualisme de nos sociétés, c'est cette figure de la disparition, ce désir que nous avons les uns et les autres de nous mettre un peu à l'écart, de regarder le monde sur une autre rive, de rester au seuil¹.

Citant l'exemple de la poétesse Emily Dickinson, recluse chez elle et dans ses habits de blanc, drapée dans sa promesse de retraite, Le Breton rapporte ces vies dont le sujet s'extrait, peu à peu, abandonnant noms, tapages, visites.

Nos existences parfois nous pèsent. [...] [On voudrait] prendre des vacances de soi, se reposer. [...] Certaines personnes se défont ainsi de leur centre de gravité, se laissant ainsi glisser dans le non lieu. L'entreprise est celle d'une dénaissance, celle de se dépouiller des signes d'identité pour les réduire à minima [...] Quand certaines personnes meurent, elles avaient déjà disparu depuis longtemps. On peut se cloîtrer chez soi et faire de son appartement un monastère en se donnant le moins possible aux autres, en sortant peu ou seulement pour les tâches nécessaires, pour se nourrir ou veiller à ce que les lieux ne se délabrent pas. [Certains] ont choisi la discrétion, la solitude, le recours aux forêts, au

1 David Le Breton, *Disparaître de soi*, Librairie Mollat, 2015, disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=AwlrNRtoH3E>, consulté le 25/01/2017.

wildness, pour trouver un apaisement que le lien social ne leur donnait pas. Ils ne sont pas misanthropes mais leur goût du silence, de l'intériorité, de la sobriété l'emporte sur les avantages du lien social. Ne plus exister ni par soi ni par intermédiaire, être en dehors du verbe être, comme de la locution "en dehors" et de tous les rouages du discours, quand nulle part il n'y aurait quelqu'un pour exprimer quelque chose, avoir atteint le point rebelle à toute toponymie, y compris cet essai de le décrire pour du moins exercer sur lui une maîtrise abstraite, point que seul désignerait un zéro privé de ses deux syllabes comme du cercle que dessine son image. [...] Marquée sans doute par une séparation précoce avec sa mère aussitôt après sa naissance, Emily Dickinson se réfugie en soi, dans une solitude ontologique, et dira plus tard n'avoir jamais eu de mère. A trente ans, elle décide de ne plus sortir de chez elle, elle se retranche dans sa chambre, dans le refus de rencontrer les autres, longtemps toute entière dévouée à ses parents. Quand on sonne à sa porte, elle se réfugie dans sa chambre, et si elle est dans la nécessité d'échanger quelque parole avec ses visiteurs, elle se tient derrière la porte dans un refus du face à face. Mais les visites sont si rares que Claire Malroux parle de "visitations". Elle va à l'église tôt le matin, pour n'y croiser personne. Quand sa mère décède, elle assiste au service funéraire, au sein de l'édifice familial, du haut d'une fenêtre de l'escalier. Enfermée dans sa chambre comme dans la cellule d'un monastère, elle ne vit que pour l'écriture, mais elle ne publie pratiquement aucun texte de son vivant. Voix d'une emmurée vive, dit Claire Malroux. Quand, vers la fin de sa vie, elle reçoit la visite d'une amie d'enfance, elle ne descend pas de sa chambre pour la voir: les deux femmes échangent à distance, d'un étage à l'autre. Pour ses funérailles, elle donne la consigne que son cercueil ne passe pas par les rues mais par les champs, et elle est enterrée dans un pré appartenant à sa famille, parmi les boutons d'or dont elle rêvait. Toute son existence et même dans la mort, elle cherche l'invisibilité, et délibérément la blancheur, en se revêtant d'une robe blanche et en emplissant sa chambre de lys blancs¹.

Au soir de ce travail, j'ai l'impression, très forte, que ces artistes impudiques ne sont que l'autre face de cette solitude extrême, cet ermitage déraisonnable, cette radicale retraite vers le même plus soi en soi. Comme, épuisant une démarche, on en trouve la limite, et l'on réalise qu'on se situe encore bien dans le même plan : la tentation, parfois, de ne plus vouloir s'assumer, la lassitude profonde à l'égard de vivre et de vivre en "je", le désir de se "dé-saisir de soi". L'envie que le sujet, le pronom, ne soient plus les conducteurs d'un discours, qu'ils plient doucement et tendent vers l'insignifiance, qu'ils se couchent jusqu'à se fondre dans le décor de la phrase, qu'ils ne soient plus qu'un bruit de fond. L'attachement que j'ai eu, pourtant, à m'accrocher au pronom, jusqu'à en faire le principe organisateur de cette thèse, à croire coûte que coûte à l'efficacité, la légitimité de la première personne, à la signifiance encore de dire "je", et même après les éboulis et les signes manifestes de son érosion, malgré ses dépits, ne me semble pas entrer en contradiction avec ces "disparitions de soi". Quand dans l'équation soi + le monde, quelque chose déjà est de trop. trop à tenir, sous la tête, et avec un seul corps. Faire du sujet un monde, tout un monde, et effacer le monde comme monde, ne serait que l'alternative d'une autre dilution, celle de "soi", au milieu du monde et dans les jours, quand "je" n'est plus plus qu'un interstice. L'impression que ces "je" de l'impudeur sont la face émergée, follement émergée, démesurément émergée, d'une immensité-rien qui les sous-tend, et combien ce qu'on prend pour nos racines tanguent. Disparaître de soi, devant l'autre. Donner à l'autre les clés de la maison, et,

1 David Le Breton, *Disparaître de soi*, op. cit.

en feignant de déposer entre ses mains la charge de nous faire tenir debout, lentement s'échapper, couler par l'en-bas. L'autre s'apercevra trop tard: on n'est déjà plus là. Quand l'impudeur fonctionne comme un couteau à parer, celui utilisé pour amincir le cuir. Finalement et en dernier recours, être soi jusqu'à racler, jusqu'à ne plus.

J'évoquais, en introduction de cette thèse, un "malaise" et assignais ce malaise comme origine de ces "je" impudiques. J'oubliais peut-être combien l'origine même peut parfois s'élaborer à deux, dans un va et vient frustré, quand c'est de façonner ensemble nos manques plus encore que nos "poutres maîtresses" qu'on hérissé nos maisons, hirsutes et biscornues mais qui tiendront, face au vent et pour le vent. Le monde et moi, et elle, lui, celles et ceux-là, faire, pour un temps, nous.

Entrevoir le théâtre, l'écriture, comme le moyen de faire migrer, voyager son origine, le récit-origine, d'écrire plusieurs débuts, sans cesse à reprendre, déprendre, coudre, découdre. L'entreprise n'est pas aisée, pour ces "je" de l'impudeur. L'origine ici tient de l'obstination du pivert qui, inlassablement, s'étonne de cogner la même nervure de l'arbre. Un seul livre à plier sur lui-même, et espérer que de cette contorsion naisse une forme inédite. Un voyage qui se ferait par l'obsession, l'éternel retour, le paradis perdu, qu'on reconstruit en pensées, avec des branches malingres ou du gros adhésif. On croit toujours bâtir le même rêve, mais un jour on réalise: quelqu'un s'est installé là, ma maison devenue notre maison. Comme un rappel, in extremis, que les murs même de nos peines les plus chères, les plus intimes, sont mitoyens. Comprendre qu'il est moins facile de partager un voyage, une migration, qu'un abri de fortune, qu'il faut être à l'abri, pour avoir le temps d'échanger, de déporter son regard, d'un sur soi vers un sur l'autre, de l'arrière vers ce qui vient et qu'il nous reste à construire.

Pour aborder et regarder sans, peut-être, être foudroyée, médusée, ces artistes, j'ai eu besoin à mon tour, quelquefois, d'en passer par de modestes essais d'écriture¹. Comme si, pour endosser cette pleine-face il fallait engager de soi-même un détour, infléchir au regard une certaine inclinaison, accepter de ne plus contempler par les yeux de devant ce qui se présente pourtant de face, résolument, mais par un œil plus intime, la pupille serait cousue sur l'envers de la paupière. Ces artistes de l'impudeur, dans le jet qu'ils impriment à leur "je", nous rappellent peut-être que la dernière des poupées russes est bien celle qui se situe dans la mémoire qu'on en a, qu'on a réussi à se faire, et dans la forme qu'aura le tombé du souvenir, quand il se tiendra, sans nous et hors de nous, à sa place d'antan, sur le

1 Voir annexe « Essais » : si ces brefs portraits ne relèvent pas de l'argumentaire, ils me semblent appartenir en revanche à l'expérience de spectatrice, la prolonger voire la constituer.

buffet de la salle à manger.

Quand l'autre est toujours celui à rejoindre, et qu'on n'atteindra pas, et dont on attend, alors, qu'il meure, rapidement, tant qu'encore un peu on pense le connaître, on croit pouvoir en parler, écrire dessus, le présenter à quelqu'un, l'asseoir à table entre deux parents, deux amis, et pouvoir dire "c'est untel, je te présente untel" sans avoir l'impression de mentir, de trahir, de manquer, et l'épithète sera bancale, nécessairement.

Revêtus de pudeur ou d'impudeur, rivés aux normes sociales ou flanqués dans des postures individuelles singulières, les artistes impudiques questionnent avidement notre trajectoire personnelle et notre part intime.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

I) CORPUS ET REFERENCES CRITIQUES SUR LE CORPUS

A) Christine Angot

Œuvres du corpus

ANGOT, Christine, *Un amour impossible*, Paris, Flammarion, Littérature Française, 2015.

ANGOT, Christine, *Une semaine de vacances*, Paris, Flammarion, Littérature Française, 2012.

PAUTHE, Céline, *Un amour impossible*, texte de ANGOT, Christine, Théâtre National de l'Odéon, saison 2016-2017, créé en décembre 2016 au CDN de Besançon Franche Comté.

Autres œuvres

ANGOT, Christine, *Une partie du cœur*, Paris, Stock, 2004.

ANGOT, Christine, *Quitter la ville*, Paris, Stock, 2000.

ANGOT, Christine, *L'Inceste*, Paris, Stock, 1999.

ANGOT, Christine, *Sujet Angot*, Paris, Fayard, Pocket, 1998.

ANGOT, Christine, *Interview*, Paris, Fayard, Pocket, 1995.

ANGOT, Christine, *Léonore, toujours*, Paris, Gallimard, L'Arpenteur, 1993.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

ANGOT, Christine, « Le Gâteau censuré », *Libération*, disponible sur: <http://www.liberation.fr/chroniques/2015/04/03/le-gateau-censure_1234644>, consulté le 15 août 2016.

ANGOT, Christine, « Sentiment 10 », *Libération*, disponible sur: <http://www.liberation.fr/chroniques/2014/05/30/sentiment-dix_1030370>, consulté le 15 août 2016.

BIRNBAUM, Jean, « Christine Angot: "Il n'y a pas de vérité hors de la littérature" », *Le Monde*, disponible sur: <http://www.lemonde.fr/festival/article/2015/08/26/christine-angot-il-n-y-a-pas-de-verite-hors-de-la-litterature_4737433_4415198.html>, consulté le 15 août 2016.

BOURMEAU, Sylvain, « Entretien avec Christine Angot, "L'inceste est une affaire sociale" », *Libération*, 03/09/2012, disponible sur :

<http://next.liberation.fr/livres/2012/09/03/l-inceste-est-une-affaire-sociale_843627>, consulté le 15 août 2016.

BRODY-BAUDIN, Marianne, « Enlever une partie du cœur », *Revue française de psychosomatique*, n°46, Presses Universitaires de France, 2014.

DOMENEGHINI, Eva, « Impressions sur l'œuvre de Christine Angot », *La revue des ressources*, disponible sur : <URL: larevuedesressources.org/spip.php?article77>, consulté le 15 août 2016.

DUBOIS, Jacques, « Christine Angot: l'enjeu du hors-jeu », *COntEXTES*, 9 | 2011, disponible sur: <<http://contextes.revues.org/4789>>, consulté le 15 août 2016.

FASSIN, Eric, « Le Double "je" de Christine Angot : Sociologie du pacte littéraire », *Sociétés & Représentations* 1/2001 (n° 11), p. 143-166. Article disponible sur : <www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-143.htm. >, consulté le 15 août 2016.

FORCOLIN, Francesca, « "Est-ce-que je peux vous chanter une chanson?" :Entretien avec Christine Angot », disponible sur : <<http://www.christineangot.com/sites/default/files/Interview.pdf>>, consulté le 15 août 2016.

FORCOLIN, Francesca, « Christine Angot: le désir d'indigner le lecteur. La société violée par l'(auto)fiction », disponible sur : <<http://revistas.ua.pt/index.php/Carnets/article/viewFile/1079/1009>>, consulté le 15 août 2016.

GAGNON, Katerine, « Il était une fois : une histoire d'amour racontée par Angot », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 198, 2004, p. 14-16., disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/19041ac>>, consulté le 15 août 2016.

GENON, Arnaud, « Christine Angot : L'écriture ou la vie », *Le Jardin d'Essai*, n° 31, Automne 2003.

GENDRON, Geneviève, GERVAIS BERTRAND, « Quand lire, c'est écouter. Le livre sonore et ses enjeux lecturaux : *L'Inceste* », *Mémoires du livre / Studies in Book Culture*, Volume 1, numéro 2, 2010, disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/044208ar>>, consulté le 15 août 2016.

UNGERMUTH, Nicolas, « Christine Angot, la bulle médiatique et le néant », *Le Figaro*, 09/09/2015, disponible sur : <<http://www.lefigaro.fr/vox/culture/2015/09/07/31006-20150907ARTFIG00234-christine-angot-la-bulle-mediatique-et-le-neant.php>>, consulté le 15 août 2016.

Mémoires universitaires, thèses

NIVET, Alexandre, « Je est un autre : l'interdit de l'inceste chez Christine Angot », mémoire exigence partielle à la certification en études littéraires, sous la direction de Martine Delvaux, université du Québec à Montréal, 2007 disponible sur : <<http://www.archipel.uqam.ca/787/1/M10062.pdf>>, consulté le 15 août 2016.

Vidéos, podcasts

ANGOT, Christine, « Conversation avec Laure Adler », capsule vidéo disponible sur: <<http://www.christineangot.com/rendez-vous/sc%C3%A8nes/christine-angot-conversation-avec-laure-adler-vid%C3%A9o>>, consulté le 15 août 2016.

ANGOT, Christine, « Lecture (extrait) d'*Une semaine de vacances* », capsule vidéo disponible sur: <<https://www.Youtube.com/watch?v=FFJRueV8ATU>>, consulté le 15 août 2016.

ANGOT, Christine, « *Une Semaine de vacances*, Rencontre, Libraire Mollat », capsule vidéo disponible sur: <<https://www.Youtube.com/watch?v=yTB356AqT6Y>>, consulté le 15 août 2016.

ANGOT, Christine, *Christine Angot lit L'Inceste*, (CD), Paris, Stock, 2001.

CLARK, Pascale, « Pascale Clark reçoit Christine Angot pour *Une semaine de vacances* », capsule vidéo disponible sur: <<https://www.Youtube.com/watch?v=HUj62mPwMY8>>, consulté le 15 août 2016.

« Front National - racisme : Christine Angot fait une crise d'hystérie », disponible sur : <<https://www.Youtube.com/watch?v=xecOrmvOPTQ>>, consulté le 15 août 2016.

B) Guillaume Dustan

Œuvres du corpus

DUSTAN, Guillaume, *Je sors ce soir*, Paris, Éditions p. O.L., 1997.

DUSTAN, Guillaume, *Plus fort que moi*, Paris, Éditions p. O.L., 1998.

Autres œuvres

DUSTAN, Guillaume, *Dans ma chambre*, Paris, Éditions p. O.L., 1996.

DUSTAN, Guillaume, *Génie Divin*, Paris, Balland, 2001.

DUSTAN, Guillaume, *Dernier roman*, Paris, Flammarion, 2004.

DUSTAN, Guillaume, (préface de) Thomas Clerc, *Œuvres I*, Paris, Éditions p. O.L., 2013.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

BORDAS, Eric, « Style Gay ? », *Littérature* 3/2007, n°147, p. 115-129, disponible sur : <www.cairn.info/revue-litterature-2007-3-page-115.htm>, consulté le 15 août 2016.

CAROLINE, William, « Tombeau pour W.B. ou comment la lecture de Dustan m'a aidé à rester séronégatif », *Minorités*, 22/09/2013, disponible sur : <<http://www.minorites.org/index.php/2-la-revue/1508-tombeau-pour-w-b-ou-comment-la>>

[lecture-de-dustan-m-a-aide-a-rester-seronegatif.html](#)>, consulté le 15 août 2016.

CLERC, Thomas, « Mon coeur est mort (pour Guillaume Dustan). », *Libération*, 20/10/2005, disponible sur : <http://www.liberation.fr/tribune/2005/10/20/mon-coeur-est-mort-pour-guillaume-dustan_536197>, consulté le 15 août 2016.

DESPENTES, Virginie, « Cher Guillaume », *Le Monde*, 31/05/2013, disponible sur : <http://www.lemonde.fr/livres/article/2013/05/29/cher-guillaume_3420359_3260.html>, consulté le 15 juillet 2016.

DOUSTALY, Thomas, Liger, Baptiste, « Didier Lestrade et Guillaume Dustan sont sur un bateau », *Têtu*, 03/2004, disponible sur : <http://didierlestrade.fr/IMG/pdf/DL_vs_GD_87.pdf>, consulté le 15 juillet 2016.

DUSTAN, Guillaume, « Biographie de Guillaume Dustan », disponible sur : <<http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=auteur&numauteur=45>>, consulté le 15 juillet 2016.

L'EQUIPE Zone, « Dernier roman : Dustan trop Dustan », *Zone Littéraire*, 01/04/2004, disponible sur : <<https://www.zone-litteraire.com/litterature/chroniques/dernier-roman-dustan-trop-dustan.html>>, consulté le 15 août 2016.

ERIBON, Didier, « Tombeau de Guillaume Dustan », *Têtu*, 12/2005, repris dans ERIBON, Didier, *Contre l'égalité et autres chroniques*, Cartouche, 2008, disponible sur : <<http://didiereribon.blogspot.fr/2013/05/tombeau-de-guillaume-dustan.html>>, consulté le 15 août 2016.

GENON, Arnaud, « L'inépuisable moi », *Autobiographies, Revue de Littérature comparée*, n° 325- 2008/1, Pierre Brunel et D.-H. Pageaux (éd.), Paris, Klincksieck, 146 p. , disponible sur : <<http://www.fabula.org/revue/document4543.php>>, consulté le 15 août 2016.

GIRARD, Gabriel, « Les controverses sur le risque du sida chez les gays et la question de la normalisation de l'homosexualité », *hermès, la revue* 2/2014 (n° 69) , p. 160-162, disponible sur : <www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-2-page-160.htm>, consulté le 15 août 2016.

LORET, Eric, « Dustan qui passe », *Libération*, 11/10/2015, disponible sur : <http://next.liberation.fr/culture/2005/10/11/dustan-qui-passe_535241>, consulté le 15 août 2016.

MARTIN, Jérôme, « Sida : pour une sexualité responsable », *Mouvements* 2/2002 (no20) , p. 70-74, disponible sur : <www.cairn.info/revue-mouvements-2002-2-page-70.htm>, consulté le 15 août 2016.

PRECIADO, p. B., *Testo Junkie*, Grasset, Paris, 2008.

SALDUCI, Pierre, *Écrire Gai*, Stanké, 1999.

TABRISY, Arash Aminian, « Sur/vivre aux limites (1), Sexistence et transgression dans *Plus fort que moi* de Guillaume Dustan », *Fixxion*, disponible sur : <<http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.06/1054>>, consulté le 15 août 2016.

VRY, David, « Personne n'a dit que Guillaume Dustan était un intellectuel, ou les raisons d'un échec », dans Y. HAMEL et M. BOUCHARD (dir.), *Portrait de l'homme de lettres en héros*, @analyses, 12/2006, disponible sur : <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/438/338>>, consulté le 15 août 2016

Vidéos, podcasts

« Émission Pink, Rencontre avec Guillaume Dustan », *Emission Pink*, disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=e-obUHgtQ90>>, consulté le 15 août 2016.

BROUE, Coraline, « Thomas Clerc et Thomas Simonnet », *France Culture, La Grande Table*, podcast disponible sur : <<http://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-2eme-partie/thomas-clerc-et-thomas-simonnet>>, consulté le 15 août 2016.

KHAFLON, Serge, « Interview biographie de Guillaume Dustan », *Tout le monde en parle*, 21/01/2001, disponible sur : <<http://www.ina.fr/video/I08234293>>, consulté le 15 août 2016.

KHAFLON, Serge, « Guillaume Dustan à propos de son livre *Nicolas Page* », *Tout le monde en parle*, 18/09/1999, disponible sur : <<http://www.ina.fr/video/I07319140>>, consulté le 15 août 2016.

C) Diam's

Œuvre du corpus

DIAM'S, *Si c'était le dernier*, 12ème titre de l'album *S.O.S.*, Hostile, Parlophone chez Warner Music, 2009.

Autres œuvres

DIAM'S, *Écorchée vive*, 9ème titre de l'album *Ma vie / Mon live*, E.M.I., 2004.

GEORGIADES, Mélanie, « Présentation du "Big Up Project" », disponible sur : <<http://www.bigup-project.org/>>, consulté le 15 août 2016.

GEORGIADES, Mélanie, *Diam's Autobiographie*, Éditions Don Quichotte, 2012.

GEORGIADES, Mélanie, *Mélanie, française et musulmane*, Éditions Don Quichotte, 2015.

Ouvrages (sur le rap)

BETHUNE, Christian, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Autrement, Mutations, 2003.

BETHUNE, Christian, « Sur les traces du rap », *Poétique*, 2011/2, n° 166.

PECQUEUX, Anthony, *Le rap*, Paris, Le Cavalier bleu, Idées reçues, 2009.

PECQUEUX, Anthony, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, Anthropologie du monde occidental, 2007.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages (sur Diam's et plus généralement sur le rap)

DEVILLA, Lorenzo, « "C'est pas ma France à moi..." : identités plurielles dans le rap français », *Synergies Italie* n° 7 - 2011 pp. 75-84, disponible sur : <<http://gerflint.fr/Base/Italie7/lorenzo.pdf>>, consulté le 15 août 2016.

GHIO, Bettina, « Littérature populaire et urgence littéraire : le cas du rap français », *TRANS-*, 9 | 2010, disponible sur: <<http://trans.revues.org/482>>, consulté le 15 août 2016.

GHIO, Bettina, « Le rap français et la langue française : antinomie ou attraction ? », *Fabula, LHT* n°12, 05/2014, disponible sur : <<http://www.fabula.org/lht/12/ghio.html>>, consulté le 15 août 2016.

GRIMPET, Matthieu, *Traité à l'usage de mes potes de droite qui ont du mal à kiffer la France de Diam's*, Éditions Anne Carrière, 2008.

LAABIDI, Myriam, « Le langage du corps féminin dans le vidéoclip de rap et la sexualisation précoce des jeunes filles », *Québec français*, n° 132, 2004, p. 49-51., disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/55641ac>>, consulté le 15 août 2016.

MARTIN, Denis-Constant, « Les combinaisons de Diam's », *Quand le rap sort de sa bulle*, Editions Seteun, 2010, disponible sur : <http://www.seteun.net/IMG/pdf/Denis-Constant_Martin_-_Les_Combinaisons_de_Diam_s.pdf>, consulté le 15 août 2016.

Mémoires universitaires, thèses

BARRIO, Sébastien, « Sociologie du rap français : Etat des lieux (2000/2006) », thèse de doctorat, sous la direction de Ponton, Rémy, Paris 8, 2007, disponible sur : <http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/849665/BarrioThese_corr.pdf>, consulté le 15 août 2016.

GHIO, Bettina, « Le rap français. Désirs et effets d'inscription littéraire », thèse de doctorat, sous la direction de Blanckeman, Bruno, Paris 3, 2012.

Vidéos, podcasts

« Diam's voilée dans Sept à Huit - Interview du 30/09/2012 », *Sept à huit*, 30/09/2012,

disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=U5STSqR-o-k>>, consulté le 15 août 2016.

« Diam's - Si c'était le dernier Live@Ce soir ou jamais », *Ce soir ou jamais*, 17/11/09, disponible sur : <http://www.dailymotion.com/video/xb76n1_diam-s-si-c-etait-le-dernier-live-c_music>, consulté le 15 août 2016.

D) Zouc

Œuvres du corpus

ZOUC, *Album*, 1972-1973, Théâtre de l'Atelier puis théâtre du Vieux-Colombier.

ZOUC, *R'album*, 1973-1979, Théâtre de la Ville puis tournée.

Ouvrages

DESBIOLLES, Maryline , *Une femme drôle*, Éditions de l'Olivier, coll. Figures Libres, 2010.

GUIBERT, Hervé, *Zouc par zouc, l'entretien avec Hervé Guibert*. Paris, Gallimard, Éditions de l'Arbalète, 2006.

REICH-ROBERT, Michelle, *Etude du One-Man et One-Woman Show en France, à partir de 1970*, Publilook, 2002.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

BLOCH-DANO, « Zouc en Zigzag », *Le Magazine Littéraire*, 2010/11 (N°502), Éditeur : Sophia Publications

Vidéos, podcasts

BRABANT, Charles, *Zouc, Le Miroir des autres*, documentaire, prod. TF1, France, 1976, 97 min, disponible sur: <<https://www.Youtube.com/watch?v=Z9r7yCeKehE>>, consulté le 15 août 2016.

CAUBERE, Philippe, *Abécédaire*, (Extrait) « Z/ZOUC » disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=F7RQO8iATD4>>, consulté le 15 août 2016.

SARRAUT, Marion, « Zouc "La Fourmi" », *Numéro 1*, TF1, 04/02/1978, disponible sur: <<http://www.ina.fr/video/I07117111>>, consulté le 15 août 2016.

SARRAUT, Marion, « Zouc "Le Téléphone" », *Numéro 1*, TF1, 23/04/1977, disponible sur: <<http://www.ina.fr/video/I07120242>>, consulté le 15 août 2016.

SARRAUT, Marion, « Zouc "La Famille" », *Numéro 1*, TF1, 04/02/1978, disponible sur: <<http://www.ina.fr/video/I07117121>>, consulté le 15 août 2016.

E) Laurence Vielle

Œuvre du corpus

FRECHURET, Laurent, *Sainte dans l'incendie*, Texte et mise en scène Laurent Fréchuret, avec Laurence Vielle, Théâtre du Rond-Point, saison 2012-2013.

Ouvrages

FRECHURET, Laurent, *Sainte dans l'incendie*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

VIELLE, Laurence, *Ouf*, Maelstrom, 2015.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

FRECHURET, Laurent, « Portrait amoureux du théâtre sous la forme d'une figure en flammes », disponible sur : <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Sainte-dans-l-incendie/ensavoirplus/>>, consulté le 16 août 2016.

SOURD, Patrick, « “Sainte dans l'incendie” : Jeanne d'Arc, le délicieux supplice d'une plongée en apnée », *Les Inrocks*, 29/05/2013, disponible sur : <<http://www.lesinrocks.com/2013/05/29/scenes/sainte-dans-lincendie-jeanne-darc-le-delicieux-supplice-dune-plongee-en-apnee-11399234/>>, consulté le 15 août 2016.

THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Laurence Vielle met le feu à Jeanne d'Arc », *Rue89 Le Nouvel Obs*, 25/10/2011, disponible sur : <<http://rue89.nouvelobs.com/blog/balagan/2011/10/25/laurence-vielle-met-le-feu-jeanne-darc-225524>>, consulté le 15 août 2016.

Vidéos, podcasts

GAYOT, Joëlle, « Spectacle vivant : Sainte dans l'incendie et Yukonstyle », *France Culture*, La Dispute, 15/04/2013, podcast disponible sur : <<http://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/spectacle-vivant-sainte-dans-lincendie-et-yukonstyle>>, consulté le 15 juillet 2016.

VIELLE, Laurence, *Ouf*, lecture-performance, *fiEstival # 4*, capsule vidéo disponible sur : <<http://www.festival.net/festival-2016/auteurs/83-laurence-vielle.html>>, consulté le 15 août 2016.

F) Jonathan Capdevielle

Œuvres du corpus

CAPDEVIELLE, Jonathan, *Saga*, Texte, mise en scène et jeu Jonathan Capdevielle, créée au Parvis, Scène Nationale de Tarbes, 2015.

CAPDEVIELLE, Jonathan, *Adishatz/Adieu*, Texte, mise en scène et jeu Jonathan Capdevielle, créé en 2009.

VIENNE, Gisèle, *Jerk*, Conception et mise en scène : Gisèle Vienne, d'après une nouvelle de Dennis Cooper, Avec : Jonathan Capdevielle, Théâtre de La Bastille, saison 2013-2014.

Ouvrages

COOPER, Dennis, *Jerk*, États-Unis, Art Space Books, 1993.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

BLISSON, Cathy, « Tortionnaire de marionnettes », *Télérama* n°3090, 04/04/2009, disponible sur : <<http://www.telerama.fr/scenes/tortionnaire-de-marionnettes,41254.php>>, consulté le 15 août 2016.

BARBERIS, Isabelle, « *Jerk*, de Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle », *Communications* 1/2013 (n° 92), p. 159-172. Le texte est disponible sur : <www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-159.htm>, consulté le 15 août 2016.

CAPDEVIELLE, Jonathan, dossier du spectacle *Adishatz/Adieu*, disponible sur <<http://fabrikcassiopee.fr/spectacle/1/1/>>, consulté le 15 août 2016.

CHANONAT, Michèle, « La symphonie particulière de Gisèle Vienne », *Jeu : revue de théâtre*, n° 159 (2), 2016, p. 72-75, Sexe, résumé disponible sur : <<https://www.erudit.org/culture/jeu1060667/jeu02491/81805ac.html?vue=resume&mode=restriction>>, consulté le 15 août 2016.

LAKRISI, Tarek, « Jonathan Capdevielle : l'acteur et la marionnette », *Jeu : revue de théâtre*, n° 155 (2), 2015, p. 84-87, disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/77911ac>>, consulté le 15 août 2016.

PONDEVIE, Thomas, « À hauteur d'homme. Gaétan Vourc'h, Nicolas Bouchaud et Jonathan Capdevielle : les dessous du jeu » dans : *Théâtre/Public* 221, *Etats de la scène actuelle 2014-2015*, 2016.

TAPOLET, Bertrand, « Gisèle Vienne interroge les liens entre fantasmes et réalité », *Genève Active*, 27/0/2013, disponible sur : <<http://www.geneveactive.ch/article/jerk/>>, consulté le 15 août 2016.

« Interview exclusive-Jonathan Capdevielle », Parvis Théâtre de Tarbes, 16/02/2015, disponible sur : <<http://www.parvis.net/le-parvis/actualites/interview-exclusive-jonathan->

capdevielle_1>, consulté le 15 août 2016.

Vidéos, podcasts

DE BAECQUE, Antoine, « Jonathan Capdevielle pour *Adishatz/Adieu* », Festival d'Avignon 2010, capsule vidéo disponible sur : <<http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-22-juillet-1855>>, consulté le 15 juillet 2016.

« *Jerk*, (extrait) », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=8EJCucaFk1s>>, consulté le 15 août 2016.

« Jonathan Capdevielle, *Saga* : dans les coulisses », 17/04/2015, capsule vidéo disponible sur : <<https://www.centrepompidou.fr>>, consulté le 15 août 2016. / sur : <<http://www.dailymotion.com/video/x2n9xlw>>, consulté le 15 août 2016.

« Instantané #39 Jonathan Capdevielle », capsule vidéo disponible sur : <<https://vimeo.com/57936848>>, consulté le 15 août 2016.

« Gisèle Vienne, *Jerk* », capsule vidéo disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=uffzA8S7un4>>, consulté le 15 août 2016.

« *Adishatz/Adieu* extrait », capsule vidéo disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=GcnSoXuLX_o>, consulté le 15 août 2016.

RICHEUX, Marie, « Jonathan Capdevielle (1/5) *Le Roman de l'adolescent myope* de Mircea Eliade », *France Culture*, Au Singulier, 29/09/2014. Podcast disponible sur : <<http://www.franceculture.fr/emissions/au-singulier/jonathan-capdevielle-15-roman-de-ladolescent-myope-de-mircea-eliade>>

G) Emma Santos

Œuvres du corpus

SANTOS, Emma, *Le Théâtre d'Emma Santos*, Paris, Éditions des femmes, 1976.

SANTOS, Emma, *J'ai tué Emma S. ou l'écriture colonisée*, Paris, Éditions des femmes, 1976.

SANTOS, Emma, *La Malcastrée*, Paris, Éditions des femmes, 1976.

SANTOS, Emma, *Écris et tais-toi*, Paris, Stock, 1978.

SANTOS, Emma, *La Lomechuse*, Paris, Éditions des femmes, 1978.

Ouvrages

TILKIN, Françoise, *Quand la folie se racontait. Récits et antipsychiatrie*, Rodopi, 1990.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

BRADETTE, Marie-Eve, « De l'effondrement de l'amour comme figure, au désir de dévoration de l'autre. L'écriture comme cannibalisme-agit dans les récits d'Emma Santos », *Post-Scriptum*, disponible sur : <<http://www.post-scriptum.org/de-l-effondrement-de-l-amour-comme>>, consulté le 15 août 2016.

GOULET, Sarah-Anaïs Crevier, « "Malcastrée" et "médiquée" : Emma Santos, entre folie et dépression », *Frontières*, vol. 21, n°2, 2009, p. 32-40., disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/039455ar>>, consulté le 15 août 2016.

PAGÈS, Irène, *Féminité, Subversion, Écriture*, Louiseville, Remue-ménage, 1983.

POVEREL, Elsa Poverel, « "Le prolongement d'un symptôme" : Emma Santos au mot à mot », *Spectres et rejetons des Études Féminines et de Genres*, disponible sur : <<http://www.sens-public.org/article809.html>>, consulté le 15 août 2016.

PAGES, Irène, « Emma Santos, Le Biologique, la folie et l'écriture », dans *Canadian woman studies/ Les Cahiers de la femme*, volume 5, n°1, 1983, pp. 54-57.

Emma Santos et Claude Régy au Carré Thorigny, archive journalistique disponible sur : <http://archives.theatreosses.ch/fileadmin/Spectacles/19781979/Le_Theatre_d_Emma_Santos/Presse/Emma_Santos-Claude_Regy.pdf>, consulté le 15 août 2016.

H) Rébecca Chaillon

Œuvres du corpus

CHAILLON, Rébecca, *Monstres d'amour*, Texte et performance Rébecca Chaillon, En résidence au CentQuatre du 31 août au 6 septembre 2015.

CHAILLON, Rébecca, *L'Estomac dans la peau*, Texte et performance Rébecca Chaillon, Théâtre de La Loge, Paris, 2015.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

CHAILLON, Rébecca, « Monstres d'amour (Je vais te donner une bonne raison de crier) », disponible sur : <<http://dansleventre.com/wordpress/monstres-damour/>>, consulté le 15 août 2016.

CHAILLON, Rébecca, dossier du spectacle *L'Estomac dans la peau* disponible sur : <<http://dansleventre.com/wordpress/wp-content/uploads/2013/02/DossierEstomac.pdf>>, consulté le 15 août 2016.

CHAILLON, Rébecca, *Le Monstre de la femme*, article publié en ligne le 01/2014, disponible sur: <<http://sinouscontinuons.blogspot.fr/2014/01/Rébcca-chaillon-le-monstre-de-la-femme.html>>, consulté le 15 août 2016.

DELORME, Wendy, « Deux comédiennes à la relation fusionnelle : Rébecca Chaillon et Élisabeth Monteil », disponible sur: <<http://www.heteroclite.org/2016/03/precipites-7-Rébcca-chaillon-elisa-monteil-29920>>, consulté le 15 août 2016.

Vidéos, podcasts

CHAILLON, Rébecca, « *L'Estomac dans la peau*, (extrait vidéo) », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=qtiRKsgKZfo>>, consulté le 15 août 2016.

CHAILLON, Rébecca, « Vidéo compagnie Dans le Ventre », capsule vidéo disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=JWACuo7_9cA>, consulté le 15 août 2016.

CHAILLON, Rébecca, « *Je vous aime bien mais je me préfère*, teaser », capsule vidéo disponible sur : <<https://vimeo.com/35455665>>, consulté le 15 août 2016.

I) Angélica Liddell

Œuvres du corpus

LIDDELL, Angélica, *La Casa de la Fuerza*, Texte et mise en scène: Angélica Liddell, créé le 16 octobre 2009 au Teatro de La Laboral de Gijón (Espagne), repris à l'Odéon Théâtre de l'Europe, Saison 2012-2013.

LIDDELL, Angélica, *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)* Texte et mise en scène: Angélica Liddell, créé le 9 mai 2013 aux Wiener Festwochen, repris à Odéon Théâtre de l'Europe, Saison 2013-2014

LIDDELL, Angélica, *You're my destiny, (Lo stupro de Lucrezia)*, Texte et mise en scène: Angélica Liddell, Odéon Théâtre de l'Europe, Saison 2014-2015

LIDDELL, Angélica, *Primera Carta de San Pablo a los Corintios*, Texte et mise en scène: Angélica Liddell, créé le 19 mars 2015 au Théâtre de Vidy, repris à l'Odéon Théâtre de l'Europe, Saison 2015-2016

Ouvrages

LIDDELL, Angélica, (trad. Christilla Vassero), *La Maison de la force (Tétralogie du sang)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue, 2012.

LIDDELL, Angélica, *Le Cycle des résurrections*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. Bleue, 2014.

LIDDELL Angélica, *L'année de Richard suivi de Mais comme elle ne pourrissait pas... Blanche Neige*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

LIDDELL Angélica, *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

BOTTIN, Béatrice, « Le théâtre de la douleur d'Angélica Liddell », *Bulletin hispanique*, 14/02/2012, disponible sur : <<http://bulletinhispanique.revues.org/2163> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.2163>, consulté le 15 août 2016.

DARGE, Fabienne, « Théâtre : sacrée Angélica Liddell », *Le Monde*, 03/12/2014, disponible sur : <http://www.lemonde.fr/scenes/article/2014/12/03/theatre-sacree-angelica-liddell_4533624_1654999.html>, consulté le 15 août 2016.

LIDDELL Angélica, « La conscience d'être une femme », entretien avec Christilla Vasserot, 26/01/2011, Outre scène 12 - La revue de La Colline, « Contemporaines? - rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui », mai 2011. Entretien disponible sur : <http://www.theatre-odeon.eu/fichiers/t_downloads/file_823_DA-La-casa.pdf>, consulté le 15 août 2016.

LIDDELL Angélica, dossier de présentation du spectacle *La Casa de La Fuerza*, disponible sur : <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Casa-de-la-fuerza-La-Maison-de-la-force/ensavoirplus/>>, consulté le 16 juillet 2016.

LARMET Chloé, « Les Déflagrations d'Angélica Liddell », *Théâtre Public 221, États de la scène actuelle 2014-2015*, 2016.

LE SCANF, Yvon, « *Ping pang Qiu*, », *Théâtre, Études*, 10/2013 (Tome 419), p. 389-390, disponible sur : <www.cairn.info/revue-etudes-2013-10-page-389.htm>, consulté le 15 août 2016.

LIDDELL Angélica, « Écrire est une manière de compenser ma solitude », entretien avec Catherine Robert, *La Terrasse*, n°211, 27/06/2013, disponible sur : <http://www.journal-laterrasse.fr/wp-content/uploads/2013/06/la_terrasse_avignon_2013.pdf>, consulté le 15 août 2016.

LIDDELL Angélica, « Entretien avec Laure Adler », *France Culture*, Hors Champ, 21/10/2013, podcast disponible sur : <<http://www.franceculture.fr/emissions/hors-champs/angelica-liddell>>, consulté le 15 août 2016.

MUNOZ, Cristina Vinuesa, « La scène espagnole contemporaine et le "suprathéâtre" d'Angélica Liddell : un défi pour la sociocritique ? », *Études littéraires*, vol. 43, n° 3, 2012, p. 109-124, disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/1016850ar>>, consulté le 15 août 2016.

PASCAUD, Fabienne, « Angélica Liddell, la provocation jusqu'au dégoût », *Télérama*,

11/07/2016, disponible sur : <<http://www.telerama.fr/scenes/angelica-liddell-la-provocation-jusqu-au-degout,145034.php>>, consulté le 15 août 2016.

Vidéos, podcasts

BROUE, Caroline, « Comment représenter le racisme / Grand entretien avec Angélica Liddell », *France Culture*, 27/03/2012, podcast disponible sur : <<http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4410025>>, consulté le 15 août 2016.

DE BAECQUE, Antoine, « Conférence de presse du 9 juillet 2010 - Angelica Liddell pour *La Casa de la fuerza* », Festival d'Avignon 2010, capsule vidéo disponible sur : <<http://www.theatre-video.net/video/Conference-de-presse-du-9-juillet-1804>>, consulté le 15 août 2016.

« Angélica Liddell, secrète, nocturne et ténébreuse », capsule vidéo disponible sur : <<http://www.placedelodeon.eu/angelica-liddell-secrete-nocturne-et-tenebreuse/>>, consulté le 15 août 2016.

« *La Casa de la fuerza* (extraits) », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.theatre-video.net/video/Casa-de-la-fuerza-La-Maison-de-la-force-m-e-s-Angelica-Liddell-extraits>>, consulté le 15 août 2016.

« *Todo el cielo sobre la tierra* (extraits) », capsule vidéo disponible sur : <<http://www.theatre-video.net/video/Todo-el-Cielo-extraits-67e-Festival-d-Avignon>>, consulté le 15 août 2016.

« Bande-annonce *Primera Carta de San Pablo a los Corintios*, Angélica Liddell », capsule vidéo disponible sur : <<http://www.theatre-odeon.eu/fr/file/7997>>, consulté le 15 août 2016.

Sites de l'artiste

<<http://www.angelicaliddell.es/>>, consulté le 15 août 2016.

<<http://miputocalendario.blogspot.fr/>>, consulté le 15 août 2016.

J) Fabrice Luchini

Œuvres du corpus

LUCHINI, Fabrice, *Le Point sur Robert*, mise en scène et jeu Fabrice Luchini, lectures de textes de Paul Valéry, Roland Barthes, Chrétien de Troyes, Arthur Rimbaud, Molière et ses propres textes, Théâtre de La Gaieté Montparnasse, Paris, 2008.

LUCHINI, Fabrice, *Comédie française, ça a débuté comme ça...*, Flammarion, 2016.

DEMAIZIERES, Thierry, *Robert Luchini, dit « Fabrice Luchini »*, France Télévision, 2009, disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=hriQ2szPTgs>>, consulté le 15 août

2016.

Ouvrages

JOUVET, Louis, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, Champs, 2009.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

FOURNIER, Anne-Laure, « Robert Luchini dit "Fabrice", entretien avec le réalisateur », *France 5 Le mag*, 11/2009. disponible sur : <<http://www.france5.fr/et-vous/France-5-et-vous/Les-programmes/Archives/LE-MAG-N-48-2009/articles/p-4495-Empreintes-Robert-Luchini-dit-Fabrice-.htm>>, consulté le 15 août 2016.

LIBIOT, Eric, « Cher Fabrice Luchini, vous m'agacez mais si vous n'existiez pas, vous m'agaceriez davantage », *L'express*, 17/01/2012, disponible sur : <http://www.lexpress.fr/culture/cinema/cher-fabrice-luchini-vous-m-agacez-mais-si-vous-n-existiez-pas-vous-m-agaceriez-davantage_1210622.html>, consulté le 15 août 2016.

Vidéos, podcasts

DEMAIZIERES, Thierry, *Robert Luchini, dit « Fabrice Luchini »*, France Télévision, 2009, disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=hriQ2szPTgs>>, consulté le 15 août 2016.

« F. Luchini émouvant chez Pujadas "je suis seul, j'ai un désir fou d'être aimé" 2/03 », capsule vidéo disponible sur : <F. Luchini émouvant chez Pujadas "je suis seul, j'ai un désir fou d'être aimé" 2/03>, consulté le 15 août 2016.

« Luchini se livre - C à vous - 04/04/2016 », capsule vidéo disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=Rzwe-q6_szo>, consulté le 15 août 2016.

« Fabrice Luchini, *Le Point sur Robert* », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=hNqBYibtvIQ>>, consulté le 15 août 2016.

K) Fan et fanfictions

Œuvres étudiées

« OS [One Shot] de MlleGanou, *Envies Séquestrées* », 13/05/2011, disponible sur : <<http://dray-and-hermione.skyrock.com/3000570979-OS-de-MlleGanou-EnviesSequestrees.html>>

« La Nacre dorée, 5ème chapitre », 27/02/2011, disponible sur : <<http://thisdramione.skyrock.com/5.html>>, consulté le 15 août 2016.

« Professor Snape », *Les Fanfics d'Aae*, disponible sur : <<http://aesalys.publications.over-blog.com/>>, consulté le 15 octobre 2015.

« Hermione Granger 2 », 24/06/2013, disponible sur: <<http://dramione—hp.skyrock.com/3170035379-Fanfiction-Hermione-Granger-2.html>>, consulté le 15 août 2016.

« La Vie est une chienne », disponible sur: <<https://www.fanfiction.net/s/10818296/3/La-vie-est-une-chienne>>, consultée le 15 août 2016.

« La descente aux enfers d'une ado modèle », disponible sur: <<http://www.hpfanfiction.org/fr/viewstory.php?sid=3303>>, consultée le 13 octobre 2015.

GALEA, Claudine, *Le Corps plein d'un rêve*, Rouergue, La Brune, 2011.

Ouvrages (sur les fans et les fanfictions)

LE GUERN, Philippe, *Les cultes médiatiques : culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Le lien social, 2002.

MORIN, Edgar, *Les Stars*, Seuil, 1972.

PASQUIER, Dominique, *Cultures lycéennes : la tyrannie de la majorité*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », 2005.

POLLIAK, Claude F., *Aux frontières du champ littéraire : sociologie des écrivains amateurs*, Paris, Économica, Études sociologiques, 2006.

PUGH, Sheenagh, *The Democratic genre*, Seren, Bridgend (Pays de Galles), 2005, p. 47.

ROWLING, J.K., *Harry Potter à l'école des sorciers*, Gallimard jeunesse, 1998.

SEGRE, Gabriel, *Fan de... : Sociologie des nouveaux cultes contemporains*, Armand Colin, 2014.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages (sur les fans et les fanfictions)

JENKINS, Henry, *Fan fiction as critical commentary*, 27/09/2006, disponible sur: <http://henryjenkins.org/2006/09/fan_fiction_as_critical_commen.html>, consulté le 15 août 2016.

« The Bling Ring : Emma Watson diablement sexy et rebelle dans la bande-annonce », *Pure People*, 08/03/2013, disponible sur: <<http://www.purepeople.com/>>, consulté le 15 août 2016.

« Le Lexique des fanfictions », disponible sur <<http://etude.fanfiction.free.fr/lexique.php>>, consulté le 15 août 2016.

BARNABE, Fanny, « La ludicisation des pratiques d'écriture sur Internet : une étude des

fanfictions comme dispositifs jouables », *Sciences du jeu*, 2 | 2014, disponible sur : <<http://sdj.revues.org/310> ; DOI : 10.4000/sdj.310>, consulté le 15 août 2016.

BELIARD, Anne-Sophie, « Pseudos, avatars et bannières : la mise en scène des fans », *Terrains & travaux*, 2009/1, n° 15.

BISCARRAT, Laetitia, « Gabriel Segré, *Fans de... Sociologie des nouveaux cultes contemporains* », *Volume !* 1/2015 (11:2) , p. 186-188, disponible sur : <www.cairn.info/revue-volume-2015-1-page-186.htm>, consulté le 15 août 2016.

FRANCOIS, Sébastien, « Les fanfictions, nouveau lieu d'expression de soi pour la jeunesse ? », *Agora débats/jeunesses* 4/2007 (N° 46) , p. 58-68 , disponible sur : <www.cairn.info/revue-agora-debats-jeunesses-2007-4-page-58.htm>, consulté le 15 août 2016.

HEINICH, Nathalie, « La consommation de la célébrité », *L'Année sociologique*, 1/2011 (Vol. 61) ,p. 103-123, disponible sur : <www.cairn.info/revue-l-annee-sociologique-2011-1-page-103.htm>, consulté le 15 août 2016.

LE BART, Jean, « Stratégies identitaires de fans .L'optimum de différenciation», *Revue française de sociologie* 2/2004 (Vol. 45) , p. 283-306, disponible sur : <www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-2004-2-page-283.htm>, consulté le 15 août 2016.

PLANTE, Flavie, « Pratiques de fan et dynamiques culturelles », *Communication* [En ligne], Vol. 32/1 | 2013, disponible sur:<<http://communication.revues.org/4911>>, consulté le 15 août 2016.

SEGRE, Gabriel, « On ne naît pas fan, on le devient », *Passions - Quand la passion nous embarque*, *Sciences Humaines*, n°280, 04/2016, disponible sur : <http://www.scienceshumaines.com/on-ne-naît-pas-fan-on-ledevient_fr_36039.html>, consulté le 15 août 2016.

VANHEE, Olivier, « Passionnés, fans et amateurs », *Lectures, Les comptes rendus*, 2009, disponible sur: <<http://lectures.revues.org/791>>, consulté le 15 août 2016.

«

Vidéos, podcasts

« Comment ça aurait dû finir : *Harry Potter* », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=234ysIN9bRQ>>, consulté le 15 août 2016.

« No, you'll never be alone [*Harry Potter* Fanfiction] », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=nJqkfcnnltk>>, consulté le 15 août 2016.

« Hermione Granger, story of my life », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=QmtP3by3Hbc>>, consulté le 15 août 2016.

« Harry Potter et Hermione en couple ? L'auteur J. K. Rowling y était favorable », capsule vidéo disponible sur : <<http://www.programme-tv.net/news/cinema/48135-harry-potter-et->

[hermione-en-couple-l-auteur-j-k-rowling-y-etait-favorable/](#)>, consulté le 15 août 2016.

« Le vibrant plaidoyer féministe d'Emma Watson à l'ONU », capsule vidéo disponible sur : <http://www.lepoint.fr/people/le-vibrant-plaidoyer-feministe-d-emma-watson-a-l-onu-22-09-2014-1865577_2116.php>, consulté le 15 août 2016.

« Emma Watson interviews Malala Yousafzai Nobel Peace Prize », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=NKckKStggSY>>, consulté le 15 août 2016.

« J.K. Rowling Defends the Choice of "Black Hermione" », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=gsxe08V3JNQ>>, consulté le 15 août 2016.

« " La Parfaite Hermione " par JK.Rowling & Emma Watson », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=MEeayKU33JY>>, consulté le 15 août 2016.

« Author J.K. Rowling Regrets Marrying Ron and Hermione in *HARRY POTTER* - AMC Movie News », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=grG8V9BBs80>>, consulté le 15 août 2016.

L) Hervé Guibert

Œuvre du corpus

GUIBERT, Hervé, *La pudeur ou l'impudeur* (documentaire), France (BQHL Editions), 1992, 62min.

Autres œuvres

GUIBERT, Hervé, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, Folio, 1993.

GUIBERT, Hervé, *Le Mausolée des amants*, Gallimard, Coll Blanche, 2001.

GUIBERT, Hervé, *Mes Parents*, Paris, Gallimard, Folio, 1994.

GUIBERT, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, Folio, 1993. (p. 16)

GUIBERT, Hervé, *Vice, photographies de l'auteur*, Paris, J. Bertoin, 1991.

GUIBERT, Hervé, *La Mort propagande*, Paris, Régine Desforges, 1977.

GUIBERT, Hervé, *Photographies*, Paris, Gallimard, 1993.

Ouvrages

BOULE, Jean-Pierre, *Hervé Guibert : l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L'Harmattan,

2001.

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

GENON, Arnaud, *Roman, journal, autofiction : Hervé Guibert en ses genres*, Paris, Mon Petit éditeur, coll. Sciences Humaines, 2014.

GENON, Arnaud, *Hervé Guibert : l'écriture photographique ou le miroir de soi*, (en collaboration avec Jean-Pierre Boulé), Presses Universitaires de Lyon, coll. Autofictions, etc, 2015.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

DE GAUDEMART, Antoine, « Les Aveux permanents d'Hervé Guibert », *Libération*, 10/1988.

FROEHLICHER, Clément, « Thomas Bernhard dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* ou l'intertextualité mise en scène », Dossier Hervé Guibert, *@analyse*, vol. 7 n°2, 2012.

GARDEY, André-Michel, « Hervé Guibert : de l'impudeur au réel de l'image sida et réflexion psychanalytique sur le corps », *Cliniques méditerranéennes* 2/2001, n°64, p. 253-259, disponible sur : <www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2001-2-page-253.htm>, consulté le 15 août 2016.

GENON, Arnaud, « Du corps monstrueux au fantôme du corps : pudeur et impudeur comme modalités de construction d'un corps politique chez Hervé Guibert », *@analyses*, Vol. 8, n° 2 Printemps-été 2013.

GENON, Arnaud, *Hervé Guibert : l'écriture photographique ou le miroir de soi*, (en collaboration avec Jean-Pierre Boulé), Presses Universitaires de Lyon, coll. Autofictions, etc, 2015.

GENON, Arnaud, *Roman, journal, autofiction : Hervé Guibert en ses genres*, Paris, Mon Petit éditeur, coll. Sciences Humaines, 2014.

GENON, Arnaud, « Pudeur et impudeur comme modalités de construction d'un corps politique chez Hervé Guibert », *Romanica Silesiana*, Constructions genrées / Gendered Constructions, No 8. T. 1, 2014.

GENON, Arnaud, « Du corps monstrueux au fantôme du corps : pudeur et impudeur comme modalités de construction d'un corps politique chez Hervé Guibert », *@analyses*, Vol. 8, n° 2 Printemps-été 2013.

GENON, Arnaud, « Un film-mausolée », Préface pour le livret du DVD *La Pudeur ou l'Impudeur* d'Hervé Guibert, BQHL, 2009.

GENON, Arnaud, « Le "Tout Dire" d'Hervé Guibert », *Calliope*, Littérature et Linguistique, 07/2002, vol.05, n°03.

GENON, Arnaud, *L'Aventure singulière d'Hervé Guibert*, Paris, Mon Petit éditeur, coll. Essai, 2012.

GUENEAU, Catherine, « Mise en "je" du film », *Cahier Louis-Lumière*, n°8, 07/ 2011.

GUENEAU, Catherine, « Auto-fiction(s) du réel : La Pudeur ou l'Impudeur d'Hervé Guibert », Dossier Hervé Guibert, *@analyse*, vol. 7 n°2, 2012.

MAVRIKAKIS, Catherine, « Le sépulcre de merde ou le travail de la déjection chez Hervé Guibert », *ETC*, n° 94, 2011-2012, p. 30-32.

SPOIDEN, Stéphane, *La Littérature et le sida : archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2001.

Vidéos, podcasts

CAZENAVE, Jean, « Hervé Guibert "A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie" », *Apostrophes*, 16/03/1990, capsule vidéo disponible sur : <<http://www.ina.fr/video/I07290571>>, consulté le 15 août 2016.

GUIBERT, Hervé, *La pudeur ou l'impudeur* (documentaire), France (BQHL Editions), 1992, 62min.

GUIBERT, Hervé, « *La pudeur ou l'impudeur* (extrait) », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=zOFh0Lv6jZM>>, consulté le 15 août 2016.

M) Romeo Castelluci

Œuvres du corpus

CASTELLUCI, Romeo, *Sur le concept du visage du fils de Dieu*, Conception et mise en scène : Romeo Castellucci, Théâtre de la Ville, saison 2011-2012.

CASTELLUCI, Romeo, *Go Down Moses*, Conception et mise en scène : Romeo Castellucci, Théâtre de la Ville, saison 2014-2015.

CASTELLUCI, Romeo, *The four Seasons Restaurant*, Conception et mise en scène : Romeo Castellucci, Théâtre de la Ville, saison 2012-2013.

Ouvrages

CASTELLUCI, Romeo, CASTELLUCI, Claudia, *Les pèlerins de la matière*, Théorie et praxis du théâtre, Écrits de la Societas Raffaello Sanzio, (trad de l'italien par Karin Espinosa), Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2001.

CASTELLUCI, Romeo, CASTELLUCI, Claudia, *Epitath.*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.

TACKELS, Bruno, *Les Castellucci - Ecrivains de Plateau I*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005.

TACKELS, Bruno, *Les Écritures de plateau (État des lieux)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

BOISSON, Bénédicte, « Le Théâtre ou l'exhibition du monstre. La mise en scène des corps stigmatisés dans Giulio Cesare de Romeo Castellucci », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 37, 2005, p. 183-196, disponible sur :

<<https://www.erudit.org/revue/annuaire/2005/v/n37/041602ar>>, consulté le 15 août 2016.

DI MERCURIO, Francine, « Le scandale des violences esthétiques de Romeo Castellucci », *Les chantiers de la création*, 6 | 2013, disponible sur : <<http://lcc.revues.org/500>>, consulté le 15 août 2016.

PASCAUD, Fabienne, « Roméo Castellucci, "Au théâtre, l'interdit, c'est la réalité" », *Télérama*, 07/07/2012, disponible sur : <<http://www.telerama.fr/scenes/romeo-castellucci-au-theatre-l-interdit-c-est-la-realite.83898.php>>, consulté le 15 août 2016.

NEVEUX, Olivier, « Un matérialisme démocratique : le théâtre de Romeo Castellucci », *Théâtre/Public*, n°194, 2009.

PERRIER, Jean-François, « Roméo Castellucci, entretien », disponible sur : <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/The-Four-Seasons-Restaurant/ensavoirplus/idcontent/29558>>, consulté le 15 août 2016.

SOLIS, René, « Romeo Castellucci, "Tout doit disparaître" », *Libération*, 05/07/2012, disponible sur : <http://next.liberation.fr/theatre/2012/07/05/romeo-castellucci-tout-doit-disparaître_831406>, consulté le 15 août 2015.

Mémoires universitaires, thèses

JOLIVET, Raphaëlle, « La représentation rhapsodique : Lorsque la scène invente le texte : Roméo Castellucci, Pippo Delbono, Simon Mcburney, Christoph Marthaler, François Tanguy », thèse de doctorat, sous la direction de Sarrazac Jean-Pierre, Paris 3, 2010.

PAPIN, Aline, « L'acteur survivra-t-il, ou comment travailler pour Roméo Castellucci, mémoire », mémoire (exigence partielle à la certification finale), Haute école de théâtre de Suisse romande, disponible sur : <http://www.hetsr.ch/upload/file/C_Papin_Aline_rech_04_09.pdf>, consulté le 15 août 2016.

Vidéos, podcasts

KLOTZ, Nicolas, « Romeo Castellucci, *Go down, Moses* au Festival d'Automne 2014 », capsule vidéo disponible sur : <<http://culturebox.francetvinfo.fr/a-la-decouverte-de-romeo-castellucci-avec-nicolas-klotz/romeo-castellucci-go-down-moses-festival-d-automne-2014>>

[230065](#)>, consulté le 15 août 2016.

KLOTZ, Nicolas, *Romeo Castellucci : Cerveau-couleur*, 2014, extrait, capsule vidéo disponible sur : <<http://culturebox.francetvinfo.fr/a-la-decouverte-de-romeo-castellucci-avec-nicolas-klotz/romeo-castellucci-cerveau-couleur-par-nicolas-klotz-230157>>, consulté le 15 août 2016.

MEREUZE, Didier, « L'Orestie de Romeo Castellucci, le théâtre des énigmes », *La Croix*, 07/12/2015, capsule vidéo disponible sur : <<http://www.la-croix.com/Culture/Theatre/L-Orestie-de-Romeo-Castellucci-le-theatre-des-enigmes-2015-12-07-1389501>>, consulté le 15 août 2016.

« Des jeunes du Renouveau Français interrompent Castellucci », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=EuPCF238ejI>>, consulté le 15 août 2016.

« *Go down, Moses*, présentation par Roméo Castellucci », Théâtre de La Ville, 2014, capsule vidéo disponible sur : <<http://www.theatre-video.net/video/Go-down-Moses-presentation-par-Romeo-Castellucci>>, consulté le 15 août 2016.

N) Xavier Dolan

Œuvre du corpus

DOLAN, Xavier, *J'ai tué ma mère*, Canada (Rezo Films), 2009, 96 min.

Autres œuvres

DOLAN, Xavier, *Mommy*, Canada (Diaphana Distribution), 2014, 100 min.

DOLAN, Xavier, *Juste la fin du monde*, Canada, France (Diaphana Distribution), 2016, 95 min.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

BONAS, Kristina, REENTS, Hilka Reents, WILTS, Johannes, « Dossier pédagogique *J'ai tué ma mère* », *Kinema*, disponible sur : <<http://www.kinema.fr/outilspedago/dossierspedago/JaiTueMaMere-Dossier.pdf>>, consulté le 15 août 2016.

BENEZECH, Marie, « Entretien avec Xavier Dolan », 12/07/2009, disponible sur : <<http://www.avoir-alire.com/entretien-avec-xavier-dolan>>, consulté le 15 août 2016.

GINGRAS, Chantale, « L'Aveuglement d'Oedipe : J'ai tué ma mère de Xavier Dolan », *Québec français*, n°155, automne 2009, p. 100-102 Littérature et sexualité : le livre mis à nu, disponible sur : <<https://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1093575/1797ac.pdf>>, consulté le 15 août 2016.

GUICHARD, Louis, « *J'ai tué ma mère* », *Télérama*, 07/2009, disponible sur :

<<http://www.telerama.fr/cinema/films/j-ai-tue-ma-mere,384898,critique.php>>, consulté le 15 août 2016.

REGNIER, Isabelle, « *J'ai tué ma mère*, la cruauté d'une relation mère-fils traitée comme une série télévisée sans souffle », *Le Monde*, 07/2009, disponible sur :

<http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/07/14/j-ai-tue-ma-mere-la-cruaute-d-une-relation-mere-fils-traitee-comme-une-serie-televisee_1218643_3476.html>, consulté le 15 août 2016.

ROUSSEAU-FONTAINE, « Culte de la personnalité : le cinéma de Xavier Dolan », *24 images*, n° 173, septembre 2015, p. 11-13, disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/78552ac>>, consulté le 15 août 2016.

Vidéos, podcasts

Quinzaine des Réalisateurs, « Xavier Dolan, Conférence de presse *J'ai tué ma mère* », 2009, capsule vidéo disponible sur :

<http://www.dailymotion.com/video/x9ln5v_conference-de-presse-j-ai-tue-ma-me_shortfilms>, consulté le 15 août 2016.

« *J'ai tué ma mère*, bande-annonce », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=tDa0CkKjfsk>>, consulté le 15 août 2016.

RATANE, Laetitia, « Xavier Dolan : "*Mommy* est profondément différent de *J'ai tué ma mère...*" », *Allociné*, 2014, capsule vidéo disponible sur :

<http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18632047.html>, consulté le 15 août 2016 .

Forum des Images, Extrait de la Master Class de Xavier Dolan (05/10/2014) animée par Pascal Morigeau, «Xavier Dolan, *J'ai tué ma mère*: le scénario en onomatopées », capsule vidéo disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=LBiSK4m5V_8>, consulté le 15 août 2016.

O) Jonathan Caouette

Œuvre du corpus

CAOUILLE Jonathan, *Walk away Renée!*, États-Unis (UFO Distribution), 2011, 90 min.

Autres œuvres

CAOUILLE, Jonathan, *Tarnation*, États-Unis (U TALKIN 2 ME), 2003, 88 min.

CAOUILLE Jonathan, *All tomorrow's parties*, 2009.

CAOUILLE, Jonathan, *All flower in times*, (court-métrage), 2010.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

CHAMPAGNE, « Jonathan Caouette, dernier flash-back avec sa mère «perdue», *Nouvel Observateur*, 01/05/2012, disponible sur:

<<http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2012/05/01/caouette-entre-paillettes-et-paperasse-pour-sa-mere-perdue-231713>>, consulté le 15 août 2016.

ROY, Charles-Stéphane, « *Tarnation* : autocinéma année zéro », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 235, 2005, p. 38-39, disponible sur:

<<https://www.erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1100016/48024ac>>, consulté le 15 juillet 2016.

ROY, Charles-Stéphane Roy, Entretien avec Jonathan Caouette, *Séquences : la revue de cinéma*, n° 235, 2005, p. 40-41, disponible sur:

<<https://www.erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1100016/48025ac>.>, consulté le 15 août 2016.

Vidéos, podcasts

« *Walk Away Renée !* Bande-annonce », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=zfu01kI9cF0>>, consulté le 15 août 2016.

« *Tarnation*, movie trailer », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=mLDQL23nutw>>, consulté le 15 août 2016.

La Semaine de la critique, « Interview - Jonathan Caouette (*WALK AWAY RENÉE*, 2011) », 2011, capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=S8fqG6xavv4>>, consulté le 15 août 2016.

Allociné, « Jonathan Caouette Interview : *Walk away Renée* », 2012, capsule vidéo disponible sur : <<http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne-95645/interviews/?cmedia=19336958>>, consulté le 15 août 2016.

Yagg, « Rencontre avec Jonathan Caouette, réalisateur de *Walk Away Renée* », capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=RgIc4fQtLQo>>, consulté le 15 août 2016.

Festival de Cannes, « Jonathan Caouette en Interview - Festival de Cannes 2011 », 2011, capsule vidéo disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=yOmhQuifzQk>>, consulté le 15 août 2016.

P) Yann Berlier / Lola Cambourieux

Œuvre du corpus

BERLIER, Yann, CAMBOURIEUX, Lola, *Panthère*, court-métrage réalisé dans le cadre du 48h film festival de Montpellier en novembre 2015, 23 min., Prix spécial du Jury, disponible sur :

<<http://yannberlier.wixsite.com/realvisceralisme/blank-cee>>, consulté le 15 août 2016.

Autres œuvres

BERLIER, Yann, CAMBOURIEUX, Lola, *9.3 Zéro de conduite*, documentaire, 2015, 92 min., extraits vidéos disponibles sur :

<<http://lolacambourieu.wixsite.com/93zerodeconduite>>, consulté le 15 août 2016.

BERLIER, Yann, CAMBOURIEUX, Lola, *FORUM - Moi j'en peux plus ce soir les gens*, 2016, 47 min., disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=wzNjppHI8L0>>, consulté le 15 août 2016.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

BERLIER, Yann, CAMBOURIEUX, « Réalviscéralisme, présentation », disponible sur : <<http://yannberlier.wixsite.com/realvisceralisme>>, consulté le 15 août 2016.

« 48h hour film project, venez relever le défi », disponible sur : <<http://www.48hourfilm.com/fr/montpellier-fr>>, consulté le 15 août 2016.

Site des artistes

<<http://yannberlier.wixsite.com/realvisceralisme>>, consulté le 15 août 2016.

Q) Marina Abramovic

Œuvres du corpus

ABRAMOVIC, Marina, *The artist is Present*, MoMA, 14/03/2010-31/05/2010.

AKERS, Matthew, *The Artist is Present*, États-Unis, 2012, 72 min.

Ouvrages

ANELLI, Marco, *Portraits in the Presence of Marina Abramovic*, Damiani, 2012.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

CASSAGNE-BROUQUET, Sophie, « Marina Abramovic, créatrice en Art corporel. Éléments d'une biographie », *Clio*, 2009/2, n° 30, disponible sur : <https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=CLIO_030_0195>, consulté le 15 août 2016.

GHYS, Clément, « Marina Abramovic, aux larmes et caetera », *Le Monde*, 04/09/2010.

LEBAILLY, Alice, « Performeuses : limites du corps et corps de l'autre. Réflexions sur l'œuvre de Marina Abramovic et Gina Pane », *Perspectives Psy*, 2011/2, Vol. 50, résumé

disponible sur : <www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm>, consulté le 15 août 2016.

TEMBECK, Tamar, « Re-performer le matrimoine perspectives et témoignages sur l'héritage féministe en art actuel », *Recherches féministes*, Vol. 27, n° 2, 2014, p. 21-37, disponible sur : <<https://www.erudit.org/revue/rf/2014/v27/n2/1027916ar.html?vue=integral>>, consulté le 15 août 2016.

Vidéos, podcasts

Allociné, « *The Artist Is Present* Bande-annonce VO », disponible sur : <http://www.allocine.fr/video/player_gen_cmedia=19408277&cfilm=200379.html>, consulté le 15 août 2016.

« Marina Abramovic - Uley visits *The Artist is Present* », disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=R4lp4w8lNYs>>, consulté le 15 août 2016.

Tumblr

« Marina Abramovic made me cry », hébergé sur la plateforme Tumblr, disponible sur : <<http://marinaabramovicmademecry.tumblr.com/>>, consulté le 15 août 2016.

II) REFERENCES THEORIQUES

A) Références théoriques sur l'autobiographie

Ouvrages

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, (1975) Le Seuil, 1995.

BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, PUF, 2007.

CHIANTARETTO, Jean-François, *Écritures de soi, écriture des limites*, Hermann Éditeurs, Colloque de Cerisy, 2014.

CHIANTARETTO, Jean-François, *De l'acte autobiographique*, Le psychanalyste et l'écriture autobiographique, coll. L'or d'Atalante, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

CHIANTARETTO, Jean-François, CLANCIER, Anne, ROCHE, Anne, *Autobiographie, journal intime et psychanalyse*, Paris, Economica, coll. « Psychanalyse », 2005.

CONTAT, Michel, LEJEUNE, Philippe, *L'Auteur et le manuscrit*, Paris, PUF, 1991.

DEGOTT, Bernard, MIGUET-OLLAGNIER, Marie, *Écritures de soi et réticences*, Paris, L'Harmattan, 2001.

DELAUME, Chloé, *S'écrire mode d'emploi: Vécu mis en fiction, mais jamais inventé*, Publie. Net, 2008.

DOUBROVSKY, Serge, *Le fils*, Éditions Galilée, 1977.

ERIBON, Didier, *Retour à Reims*, Paris, Fayard, 2009.

GASPARINI, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Le Seuil, 2004.

GASPARINI, Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

GENON, Arnaud, *Autofiction : pratiques et théories*, Paris, Mon Petit éditeur, coll. Essai, 2013.

LEJEUNE, Philippe, *Autogenèses. Brouillons de soi 2*, Paris, Le Seuil, 2013.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.

LEJEUNE, Philippe, *Pour l'autobiographie*, Paris, Seuil, 1997.

LEJEUNE, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.

LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Éditions Armand Colin, collection Coursus, 1998.

LEJEUNE, Philippe, *Signes de vie (Le Pacte autobiographique 2)* Paris, Seuil, 2005.

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

LEJEUNE Philippe. Cher écran : journal personnel, ordinateur, Internet. Paris : Seuil, 2000.

PUGNET, Natacha, *Les doubles jeux de l'artiste : identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, Publications de l'Université de Provence, Arts, 2012.

ROUSSEAU, Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, [1782], Folio, Folio Classiques, 2009

TOURNIER, Michel, *Journal extime*, Paris, La Musardine, 2002.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

BELLE-ISLE, Francine, « Autobiographie et analyse : là où le rêve prend corps », *Études littéraires*, Vol.17, n° 2, automne 1984, p. 371, disponible sur:
<<http://id.erudit.org/iderudit/500652ar>>, consulté le 15 août 2016.

CHIANTARETTO, Jean-François (dir.), *Écriture de soi et sincérité*. Paris, Press Éditions, 1999.

CHIANTARETTO, Jean-François (dir.), *Ecriture de soi et narcissisme*, coll. « Actualité de la psychanalyse, Erès, 2002.

ERNAUX, Annie, « Vers un « je » transpersonnel », *R.I.T.M.*, n° 6, 1994.

GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », *Tangence*, n°97, automne 2011, p. 11-24.

LAURENS, Camille, « Qui dit ça ? », *Autofiction(s)*, Actes du colloque de Cerisy, sous la direction de Claude Burgelin, 2008.

LEJEUNE, Philippe, « Autopacte », disponible sur: <<http://www.autopacte.org>>, consulté le 15 août 2016.

LOUETTE, Jean-François, ROCHE, Roger-Yves, « Portraits de l'écrivain contemporain », *Les cahiers de médiologie* 1/2003 (N° 15) , p. 59-66, disponible sur : <www.cairn.info/revue-les-cahiers-de-mediologie-2003-1-page-59.htm>, consulté le 15 août 2016.

B) Critiques littéraires

Ouvrages

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 67.

BARTHES, Roland, *Le Grain de la Voix : Entretiens, 1962-1980*, Paris, Le Seuil, 1981.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, coll. Tel Quel, 1977.

BESSARD-BANQUY, Olivier, *Sexe et littérature aujourd'hui*, La Musardine, Attrape-corps, 2010.

CHAUVIER, Stéphane, *Dire Je, essai sur la subjectivité*, Librairie philosophique Vrin, Analyse et philosophie, 2002.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, Essais, 1965.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 2009

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.

MILLOT, Catherine, *La vocation de l'écrivain*, Gallimard, L'infini, 1991.

SOUCHIER, Emmanuel, JEANNERET, Yves, LE MAREC, Joëlle (dir.), *Lire, écrire, réécrire, objets, signes et pratiques des médias informatisés*, Paris, Bibliothèque publique d'information, 2003

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

BAILLY, Jean-Christophe, « La scène pronominale, Quel Autre? L'altérité en question », sous la direction de Pierre OUELLET et Simon HAREL, Montréal, VLB éditeur, 2007, collection « Le soi et l'autre », p. 47-62.

BER, Claude, « Au déchiré de la parole. Écriture et folie », *Loxias* 36, 2012, disponible sur: <<http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7022>>, consulté le 15 août 2016.

CHAUVIER, Stéphane, « Ce que « Je » dit du sujet », *Les Études philosophiques* 1/2009 (n° 88) , p. 117-135, disponible sur : <www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2009-1-page-117.htm>, consulté le 15 août 2016.

DUCAS, Sylvie, « Ethos et fable auctoriale dans les autofictions contemporaines ou comment s'inventer écrivain », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009, disponible sur: <<http://aad.revues.org/669>>, consulté le 15 août 2016.

HERMOSO MELLADO-DAMAS, Adelaida, « Franchement et personnellement : deux attitudes énonciatives, deux moments de l'énonciation », *Langue française* 1/2009 (n° 161) , p. 23-38, disponible sur : <www.cairn.info/revue-langue-francaise-2009-1-page-23.htm>, consulté le 15 août 2016.

MANGEOT, Philippe, « Qui fait l'auteur ? (suite)», *Vacarme* 3/2008 (n° 44) , p. 64-66, disponible sur : <www.cairn.info/revue-vacarme-2008-3-page-64.htm>, consulté le 15 août 2016.

OSTENSTAD, Inger, « Quelle importance a le nom de l'auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, 3 | 2009, disponible sur: <<http://aad.revues.org/665>>, consulté le 15 août 2016.

RIENDEAU, Pascal, « Les figures de l'auteur », *Roman* 20-50 2/2008 (n° 46) , p. 5-6, disponible sur : <www.cairn.info/revue-roman2050-2008-2-page-5.htm>, consulté le 15 août 2016.

SAMSON, Dominique, « Le spectre de la mort de l'auteur », *L'Homme et la société* 1/2003, n° 147 p. 115-132 , disponible sur : <www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2003-1-page-115.htm>, consulté le 15 août 2016.

TUDORET, Patrick, « L'écrivain sacrifié. Vie et mort de l'émission littéraire », *Revue du MAUSS* 2/2009 (n° 34), p. 428-437, disponible sur : <www.cairn.info/revue-du-mauss-2009-2-page-428.htm>, consulté le 15 août 2016.

Mémoires universitaires, thèses

FRANTZ, Anaïs, *Le Complexe d'Ève : la pudeur et la littérature. Lectures de Violette Leduc et Marguerite Duras*, thèse de doctorat remaniée, Éditions Honoré Champion, collection « Petite Bibliothèque de Littérature générale et comparée », 2013.

C) Histoire de l'art et impudeur

OUVRAGES

ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Descriptions, Folio essais, 2003.

ARDENNE, Paul, *L'Image corps : figure de l'humain dans l'art du XXe siècle*. Paris : Regard, 2001.

AUSTIN, John, *Quand dire, c'est faire* (1962), trad. G. Lane, Paris, Seuil, 1970.

BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2002.

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Essais critiques tome III, Seuil, Points, 1992.

BERGEN Véronique, *Le corps glorieux de la top-modèle*, Nouvelles éditions Lignes, Post. 2013.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, Folio, [1967], 2009.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Minuit, Critique, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, coll. Critique, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Minuit, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, 2007.

FABRE Jan, *For intérieur. (Catalogue de l'exposition à la maison Jean Vilar)*, Arles, Actes-Sud Papiers, 2005.

- FOCCROULLE, Bernard, LEGROS Robert, TODOROV, Tzvetan, *La Naissance de l'individu dans l'art*, Grasset, 2005.
- GAME Jérôme, *Images des corps / Corps des images au cinéma*. Lyon : ENS Editions, Le comptoir des presses d'universités, 2010.
- HALL Edward T., *La Dimension cachée*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 1971 [1966].
- HEINICH, Nathalie, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*, Bruxelles, Éd. Les Impressions nouvelles, coll. Réflexions faites, 2009.
- MAHALACHE, Ina, *Solange te parle*, Payot, 2016.
- MONDZAIN, Marie-José, *L'Image peut-elle tuer ?*, Paris, Bayard, 2002.
- MONDZAIN, Marie-José, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 2003.
- MONDZAIN, Marie-José, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007.
- NANCY, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.
- NANCY, Jean-Luc, *Nus sommes : la peau des images*, avec Federico Ferrari, Paris, Klincksieck, 2003.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Métailié (L'Elémentaire), 1992.
- OLIVESI, Stéphane, *Référence, déférence. Une sociologie de la citation*, Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Communication et civilisation, 2007.
- ORLAN, *De l'art charnel au baiser de l'artiste*, Paris, Jean-Michel Place & Fils, 1997.
- PUGNET, Natacha, *L'Effacement de l'artiste, essai sur l'art des années 1960 et 1970*, La lettre volée, Essais, 2012.
- RANCIERE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- SONTAG, Susan. *Devant la douleur des autres*, Paris, Christian Bourgois, 2003.
- VIGARELLO, Georges *Histoire du corps. 3 - Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Corbin Alain, Courtine Jean-Jacques et Vigarello Georges (eds.), volume dirigé par Jean-Jacques Courtine. Paris : Seuil, 2006.
- WARR, Tracey, JONES, Amélia, *Le Corps de l'Artiste*, Paris, Editions Phaidon, 2005.
- Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages**
- ANE, Claire, « Orlan artiste "Mon corps est devenu un lieu public de débat" », *Le Monde*, 22/04/2004, disponible sur: <<http://www.lemonde.fr/vous/article/2004/03/22/orlan-artiste->

mon-corps-est-devenu-un-lieu-public-de-debat_357850_3238.html>, consulté le 15 août 2016.

BERTRAND-DORLÉAC, Laurence, « L'histoire de l'art et les cannibales », dans *Vingtième Siècle*, revue d'histoire, n°45, janvier-mars 1995. pp. 99-108, disponible sur : <www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1995_num_45_1_3386>, consulté le 15 août 2016.

BUTEL, Yannick, « "Les limites du regard à l'œuvre" éloge de la modestie », disponible sur : <<http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/sites/default/files/public/node/docs/5%20-%20BUTEL.pdf>>, consulté le 15 août 2016.

CHARLIER, Catherine (dir) « Le visage. Dans la clarté, le secret demeure », *Autrement*, n°148 «Paris, 3e trimestre 1994.

CHATEAUVERT, Jean, « Les frontières de la fiction », *Réseaux*, 2016/2, n°196, résumé disponible sur : <https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=RES_196_0177>, consulté le 15 août 2016.

CONSTANTOPOULOS, Michel, « Le souci de soi de Michel Foucault ou comment faire de sa vie une œuvre », *Che vuoi ?*, 1/2003 (N° 19) , p. 203-217 , disponible sur : <www.cairn.info/revue-che-vuoi-2003-1-page-203.htm. >, consulté le 15 août 2016.

MARZANO, Michela, « Ceci est mon corps : Orlan ou de l'identité incertaine », *Cités* 1/2005 n° 21, p. 89-101, disponible sur : <www.cairn.info/revue-cites-2005-1-page-89.htm.>, consulté le 15 août 2016.

METRAL, Christophe-Géraldine, , *La Pudeur ou l'être discret*, Bruxelles, 1996

MONDZAIN, Marie-José, « Images dévorantes », *Mouvement* n°22, mai-juin 2003, p. 39-44.

NAU, Frédéric, « Qui fait les images Imagination de soi et du monde dans le cinéma contemporain », *Les Cahiers du cinéma*

ROCKHILL, Gabriel, « L'image ventriloque », *Critique* 4/2004 (n° 683) , p. 338-340, disponible sur : <www.cairn.info/revue-critique-2004-4-page-338.htm.>, consulté le 15 août 2016.

« Un cinéma du subjectif », *Cahier Louis-Lumière* n°8, Actes du colloque organisé par l'École Supérieure d'AudioVisuel (ESAV) de l'Université de Toulouse II le Mirail et l'École nationale supérieure Louis-Lumière à l'Abbaye École de Sorèze (février 2011).

Vidéos, podcasts

MAHALACHE, Ina, *Solange et les vivants*, Silex Films, Wide, 2016, 67 min.

SolangeTeParle, « Narcissisme 2.0 », disponible sur : <<https://www.youtube.com/watch?v=OAYMSkBpOLE>>, consulté le 15 août 2016.

SolangeTeParle, « Solange pénètre ta vie intime », *Le Mouv'*, disponible sur : <<http://www.mouv.fr/article-solange-penetre-ta-vie-intime>>, consulté le 15 août 2016.

C) Approche sociologique de l'impudeur

Ouvrages

BARTHES, Roland, *Histoire et sociologie du vêtement*, 1957.

DAGNAUD, Monique, *Génération Y. Les jeunes et les réseaux sociaux, de la dérision à la subversion*, Paris, Presses de Sciences Po, coll. Nouveaux Débats, 2013.

DEBRAY, Régis, *L'obscénité démocratique*, Flammarion, 2007.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne, T1 La présentation de soi*, Paris, Editions de Minuit, 1973.

JOST, François, *Le culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS, Sociologie/ethnologie/anthropologie, 2007.

JOST, François, *Télé-réalité, grandeurs et misères de la télé-réalité*. Paris, Le Cavalier Bleu, 2009.

KAUFMAN, Jean-Claude, *Corps de femmes, regards d'hommes : sociologie des seins nus*, Pocket, 1998.

MANACH, Jean-Marc, *La vie privée, un problème de vieux cons ?*, Limoges, Éd. Fyp, coll. Présence, 2010.

TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Hachette, 2003.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

BOLOGNE, Jean-Claude, *Pudeurs féminines. Voilées, dévoilées, révélées*, Paris, Le Seuil, 2010.

CARDON, Dominique, « Le Design de la visibilité, un essai de typologie du Web 2,0 », *Réseaux* 6/2008 (n° 152), p. 93-137, disponible sur : <www.cairn.info/revue-reseaux1-2008-6-page-93.htm>, consulté le 15 août 2016.

CARDON, Dominique, « Pourquoi sommes-nous si impudiques? », *Actualités de la Recherche en histoire visuelle*, disponible sur : <<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/2008/10/12/835-pourquoi-sommes-nous-si-impudiques>>, consulté le 15 août 2016.

CASILLI, Antonio A., « Contre l'hypothèse de la « fin de la vie privée » », *Revue*

française des sciences de l'information et de la communication, 3 | 2013, mis en ligne le 31 juillet 2013, disponible sur: <<http://rfsic.revues.org/630> ; DOI : 10.4000/rfsic.630>, consulté le 15 août 2016.

DELCROIX, Eric, « Médias sociaux et évolutions de la vie privée », *Les Cahiers Dynamiques* 2/2010 (n° 47), p. 94-101, disponible sur : <www.cairn.info/revue-les-cahiers-dynamiques-2010-2-page-94.htm>, consulté le 15 août 2016.

DUPONT, Luc, « Vingt-cinq ans de télé réalité : quand la réalité dépasse la fiction », *Ethnologues*, vol. 29, n°1-2, 2007, p. 267-283, disponible sur: <<https://www.erudit.org/revue/ethno/2007/v29/n1-2/018752ar>>, consulté le 15 août 2016.

LALONDE, Joanne, « La tentation narcissique. Vidéo et investissement du soi », *ETC*, n° 55, 2001, disponible sur: <<http://id.erudit.org/iderudit/35412ac>>, consulté le 15 août 2016.

MONGIN, Olivier, « Le théâtre, la scène, la fête et la société des écrans », *Communications* 2/2008 (n° 83), p. 229-236, disponible sur : <www.cairn.info/revue-communications-2008-2-page-229.htm>, consulté le 15 août 2016.

TISSERON, Serge, « Les jeunes et la nouvelle culture Internet », *Empan* 4/2009 (n° 76), p. 37-42, disponible sur : <www.cairn.info/revue-empan-2009-4-page-37.htm>, consulté le 15 août 2016.

VASSE, Denis, « Un monde sans pudeur ? », *Études* 2/2002 (Tome 396), p. 197-205, disponible sur : <www.cairn.info/revue-etudes-2002-2-page-197.htm>, consulté le 15 août 2016.

Mémoires universitaires, thèses

AUPEIX, Anais, « Expositions de soi : journal intime et reconfiguration de l'intimité à l'heure d'Internet », thèse de doctorat, Université de Toulouse, 2013, disponible sur : <<https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01159877/document>>, consulté le 15 août 2016.

D) Approches psychologique et anthropologique de l'impudeur

Ouvrages

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985.

BERNARD, David, *Lacan et la honte, De la honte à l'hontologie*, Ed. du champ lacanien, 2011.

BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Fayard, 2011

BONNET, Gérard, *Voir être vu, figures de l'exhibitionnisme aujourd'hui*, Presses Universitaires de France, Bibliothèque de psychanalyse, 2005.

BONNET, Gérard, *Défi à la pudeur. Quand la pornographie devient une initiation*

sexuelle des jeunes, Paris, Albin Michel, 2003.

CHOURAQUI, André (trad), *La Bible*, Paris, Desclée de Brouwer, 2007

FEDIDA, Pierre, *L'Absence*, Folio, Essais, 1978. (chapitre : Le Cannibale mélancolique)

FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir*, [1920], Payot, 2010.

HABIB, Claude, *La Pudeur : la réserve et le trouble*, Paris, Autrement, 1992.

LACAN, Jacques, *Je parle aux murs*, Paris, Seuil, 2011.

LAMBOTTE, Marie-Claude, *Le discours mélancolique. De la phénéménologie à la métapsychologie*, Erès, 2012.

LE BRETON, David, *Eclats de voix. Une anthropologie des voix*, Paris, Métailié, 2011.

LE BRETON, David, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, Traversées, 2003.

LE BRETON, David, *Disparaître de soi – une tentation contemporaine*, Ed. Métailié, 2015.

LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1993.

LE BRETON, David, *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié, 2003 [1992].

MACDOUGALL, Joyce, *Les Théâtres du je*, [1982], Gallimard, Folio Essais, 2004.

MOREL CINQ-MARS, José, *Quand la pudeur prend corps*, Paris, PUF, 2002.

MORGENSTERN, Alya, *L'enfant dans la langue*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

MORGENSTERN, Alya, *Un JE en construction, Genèse de l'auto-désignation chez le jeune enfant*, Ophrys, 2006.

VIVES Jean-Michel, *La voix sur le divan*, Paris, Aubier, 2012.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

BAUDUIN, Andrée, « Variations sur le thème d'être mangé », *Revue française de psychanalyse* 5/2001 (Vol. 65), p. 1521-1536, disponible sur : <www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2001-5-page-1521.htm>, consulté le 15 août 2016.

BERGE, Christine, « Malaise chez les autophages », *Champ psychosomatique* . N° 62, La peau, scène de la honte, 2012.

BERNARD, David, « Les Objets de la honte », *Cliniques méditerranéennes* 1/2007 (n° 75), p. 215-226, disponible sur : <www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2007-

1-page-215.htm. >, consulté le 15 août 2016.

CYSSAU, Catherine, « L'impudeur mélancolique », *Les dépressions de la vie*, PUF, 2004.

DURIF-VAREMBONT, Jean-Pierre, « L'intimité entre secrets et dévoilement », *Cahiers de psychologie clinique*, 1/2009 (n° 32), p. 57-73, disponible sur : <www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2009-1-page-57.htm>, consulté le 15 août 2016.

DESCHODT, Gaëlle, « La pudeur, un bilan », *Hypothèses* 1/2010 (13), p. 95-105, disponible sur : <www.cairn.info/revue-hypotheses-2010-1-page-95.htm>, consulté le 15 août 2016.

DESPRATS-PÉQUIGNOT, Catherine, « Du "faire un" de l'amour », *Cahiers de psychologie clinique* 2/2002 (n° 19), p. 49-65, disponible sur : <www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2002-2-page-49.htm>, consulté le 15 août 2016.

FIAT, Eric, « Pudeur et intimité », *Gérontologie et société* 3/2007 (n° 122), p. 23-40, disponible sur : <www.cairn.info/revue-gerontologie-et-societe1-2007-3-page-23.htm>, consulté le 15 août 2016.

GAGNON, Eric, « La Communication, l'autre, l'indicible. De l'entraide des malades » *Anthropologie et Sociétés*, Volume 23, numéro 2, 1999, p. 61-78 disponible sur <<http://id.erudit.org/iderudit/015600ar>>, consulté le 15 août 2016.

HAINSWORTH, Karen, « L'inceste "mis au secret" », *Cahiers jungiens de psychanalyse* 2/2005, n° 114, p. 21-31, 2005, disponible sur : <www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2005-2-page-21.htm>, consulté le 15 août 2016.

HUBERT, Fabienne, « Figures du cannibalisme », *Adolescence*, 2016/1 (T.34).

KRISTEVA, Julia, *La Traversée de la mélancolie*, Figures de la psychanalyse 1/2001. Le texte est accessible sur le site du Cairn, disponible sur : <www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2001-1-page-19.htm>, consulté le 15 août 2016.

POMMIER, Gérard, « Attention ! L'objet d'amour est... un sujet », *Figures de la psychanalyse* 2/2009 (n° 18), p. 77-83, disponible sur : <www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2009-2-page-77.htm>, consulté le 15 août 2016.

QUINET, Antonio, « L'Inconscient structuré comme un théâtre », *Savoirs et clinique*, 1/2010 (n° 12), p. 188-195, disponible sur : <www.cairn.info/revue-savoirs-et-cliniques-2010-1-page-188.htm>, consulté le 15 août 2016.

SELZ, Monique, « Clinique de la honte. Honte et pudeur : les deux bornes de l'intime », *Le Coq-héron* 1/2006, n°184), p. 48-56, disponible sur : <www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2006-1-page-48.htm>, consulté le 15 août 2016.

SELZ Monique, « Être ou avoir la honte ? », *Dialogue* 4/2010 (n° 190), p. 55-65
URL : www.cairn.info/revue-dialogue-2010-4-page-55.htm.

SOLAL, Jean-François, « La parole, c'est la cure » *Revue française de psychanalyse*

5/2007 (Vol. 71), disponible sur : <www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2007-5-page-1679.htm. >, consulté le 15 août 2016.

TISSERON, Serge, « Le désir « d'extimité » mis à nu », *Le Divan familial* 2/2003 (N° 11) , p. 53-62, disponible sur : <www.cairn.info/revue-le-divan-familial-2003-2-page-53.htm.>, consulté le 15 août 2016.

VINVENT-BUFFAULT, Anne, « Visibilité des sentiments et des émotions : les variations de l'impudeur », *Les tyrannies de la visibilité*, 2011.

VIVES, Jean-Michel, LEROY-VIEMONT, Brigitte, « La question du tact en psychanalyse », *Psychothérapies*, 2015/1 (Vol. 35), résumé disponible sur : <http://www.cairn.info/load_pdf.php?download=1&ID_ARTICLE=PSYS_151_0059>, consulté le 15 août 2016.

Mémoires universitaires, thèses

KARCHER, Brigitte, « La Honte comme sauvegarde de la subjectivité dans la clinique des troubles alimentaires », *Psychologie*, Université Nice Sophia Antipolis, 2014, disponible sur : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01063279/document>>, consulté le 15 août 2016.

E) Références théoriques sur le théâtre

Ouvrages

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard, TEL, 1994, 503 p.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2008.

ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des limbes et autres textes* [1968], Gallimard, coll. Poésie, 2003.

ASLAN, Odette, *Le Corps en jeu*, CNRS Éditions, collection Arts du spectacle, 2000.

BANU, Georges, *L'Homme de dos*, Adam Biro, 2001.

BANU, Georges, *Les Voyages du comédien*, Gallimard, coll. Pratique du théâtre, 2012.

BANU Georges, *La Scène surveillée*, Actes Sud « Papiers », Paris, 2006.

BARTHES Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Points-Essais », 2002.

BRECHT, Bertold, *Écrits sur le théâtre, Nouvelle technique d'art dramatique*, L'Arche, 1979.

BUTEL, Yannick, *Essai sur la présence au théâtre. L'effet de cerne*, L'harmattan, 2000.

CHEVALLIER, Jean-François, *Deleuze et le théâtre : rompre avec la représentation*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2015.

- DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Actes Sud, Apprendre, 2013.
- DELBONO, Pippo, *Le Corps de l'acteur*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, Du désavantage du vent, 2004.
- DUMOULIÉ, Camille, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996.
- FARCY Gérard-Denis, PREDAL René, *Brûler les planches, crever l'écran : la présence de l'acteur*, Vic-la-Gardiole (Hérault), L'Entretemps, Les voies de l'acteur n°7, 2001.
- FIX, Florence, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique, *L'autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, PU Dijon, Écritures, 2011.
- FIX, Florence, DESPIERRES, Claire, *Le destinataire au théâtre (1950-200) : à qui parle-t-on ?*, PU Dijon, Écritures, 2010.
- GROSSMAN, Évelyne, *La Défiguration, Artaud, Beckett, Michaux*, Editions de Minuit, Paradoxes, 2004.
- GROSSMAN, Évelyne, *Artaud, l'aliéné authentique*, Farrago, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Cl. B. Levenson (trad.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1971.
- GUENOUN Denis, *L'Exhibition des mots et autres idées du théâtre et de la philosophie*, Belfort, Circé, coll. « Circé/Poche – Penser le théâtre », 1998.
- KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXIe siècle*, L'Harmattan, 2006
- LEHMAN, Hans Thies, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, 2002.
- MARZANO, Michela, *Films X : Y jouer ou y être? Le corps acteur*, Éditions Autrement, coll. Le corps plus que jamais, 2005.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers théâtral », 2006.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Bréal, 2002.
- PEREZ, Elisabeth-Angel, *Voyages au bout du possible : les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, 2006, Paris, Klincksieck, Angle Ouvert, 2006.
- RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008.
- REGY, Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.
- REGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007
- RYNGAERT, Jean-Pierre SERMON, *Le Personnage théâtral contemporain :*

décomposition, recomposition, Editions Théâtrales, Sur le théâtre, 2006, 169 p.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, A. Colin, 2014.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1998.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Actes Sud, 1989 SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Belfort, Circé/poche, 1999.

SCHECHNER, Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA.*, Montreuil-sous-bois, Éditions Théâtrales, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin, *La construction du personnage*, Paris : pygmalion/ Gérard Watelet, 1984.

THEVENIN, Paule, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993.

Articles de périodiques, chapitres d'ouvrages

« Le rôle de l'acteur/ L'acteur et son rôle », Les Solitaires Intempestifs, *OutreScène* 3/4, la revue du Théâtre National de la Colline, 2012.

ASLAN Odette, « Voir ou ne pas voir ou les avatars de la frontalité. Danseurs de butô/artistes occidentaux », *Théâtre/public*, n° 162, Gennevilliers, nov-déc 2001, pp. 4-26.

BANU, Georges, HURAUULT Chantal, « La Vérité autobiographique » (dossier), *Alternatives théâtrales* n°85-86, 2e trimestre 2005.

BARBERIS, Isabelle, « L'humain débordé dans le théâtre postdramatique », *Cités*, 2013/3, n° 55.

BÉNARD, Johanne, « Soi-même comme un autre : l'autobiographie au théâtre », dans DION, Robert, FORTIER, Frances HAVERCROFT, Barbara, LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, sous la direction de , 2007, p. 451-469.

BENARD, Johanne, « Des barrages et des écrans : l'autobiographie au théâtre : L'Éden Cinéma », *Jeu : revue de théâtre*, n° 109, (4) 2003, p. 133-136, disponible sur: <<http://id.erudit.org/iderudit/25717ac>>, consulté le 15 août 2016.

BÉNARD, Johanne, « Le théâtre vécu », *Cahiers de théâtre JEU*, n°111, 2004, p. 119-123.

BESSON, Jean-Louis, « L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine », *Études Théâtrales* 26/2003.

BON, François, « Gina Pane pour mémoire. Pour une étymologie du mot performance », *Tiers-Livre*, disponible sur: <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article625>>, consulté

le 15 août 2016.

BUTLER, Judith, « Performative acts and gender constitution : an essay in Phenomenology and feminist Theory » (traduit de l'américain par Pierre Lauret et paru dans *Metteuses en scène : le théâtre a-t-il un genre. Outre-scène* n°9.

CHESTIER, Aurore, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Corps* 1/2007 (n° 2) , p. 105-110, disponible sur : <www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2007-1-page-105.htm>, consulté le 15 août 2016.

CHEVALLIER, Jean-Frédéric, « Le geste théâtral contemporain, entre présentation et symboles », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004.

CORBEIL, Guillaume, « Se reconnaître dans ce qui n'est pas soi », *Jeu : revue de théâtre*, n° 153 (4), 2014, p. 20-25, disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/73024ac>>, consulté le 15 août 2016.

DANAN, Joseph, « Théâtre et performance : l'épreuve des limites », *Registres* numéro 17/2014.

DANAN, Joseph, BIET, Christian, « Le dramaturge, ce spectre qui hante le théâtre », *Critique*, 2005/8 699-700, p. 619-626., disponible sur : <<http://www.cairn.info/revue-critique-2005-8-page-619.htm>>, consulté le 15 août 2016.

DERRIDA, Jacques, « Forcener le subjectile », dans DERRIDA, Jacques, THEVENIN, Paule, *Antonin Artaud : dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

DORT, Bernard, « Des acteurs à la première personne ? », *Théâtre en jeu*, 1979.

DOSPINESCU, Liviu, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », *Tangence*, n°88, automne 2008, p. 45-61, disponible sur : <<https://www.erudit.org/revue/tce/2008/v/n88/029752ar.html?vue=resume>>, consulté le 15 août 2016.

FERAL, Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, 2013/1, n° 92, résumé disponible sur : <https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=COMMU_092_0205>, consulté le 15 août 2016.

FERAL, Josette, « Qu'est la performance devenue ? », *Jeu ; revue de théâtre*, n° 94, (1)2000, p. 157-164, disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/25839ac>>, consulté le 15 août 2016.

FERAL, Josette, « Présence et effets de présence, essai de définition », disponible sur <https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/documentation/presence-effets-presence_josette-feral.pdf>, consulté le 15 août 2016.

FERAL Josette, LARRUE, Jean-Marc, « Présentation. Le regard du spectateur : de la voix du corps au corps de la voix », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 18, 1995, p. 9-13., disponible sur: <<http://id.erudit.org/iderudit/041256ar>>, consulté le 15 août 2016.

GAGNON, Lise, « L'auteur acteur : quand le jeu gouverne l'écriture : entretien avec Louise Bombardier et François Godin », *Jeu: revue de théâtre*, n° 120, (3) 2006, p. 137-148., disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/24411ac>>, consulté le 15 août 2015.

GARGANO, Cara, « Le regard autoréflexif du comédien. Dédoublément et redoublément dans le spectacle solo », *L'Annuaire théâtral*, n o 18, automne 1995, p. 109-118.

HAREL, Simon, « Le corps imagé : théâtres de l'autobiographie », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, Numéro 12, automne 1992, p. 117-135, disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/041179ar>>, consulté le 15 août 2016.

JACQUES, Hélène, « Nommer le "théâtre nouveau" : Le Théâtre postdramatique », *Jeu : revue de théâtre*, n° 108, (3) 2003, p. 169-171, disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/25989ac>>, consulté le 15 août 2016.

KARSENTI, Tiphaine, « Le théâtre est-il toujours un art "vivant ?" », *Critique*, 2011/11 n° 774, p. 846-856., disponible sur : < <http://www.cairn.info/revue-critique-2011-11-page-846.htm>>, consulté le 15 août 2016.

LAGARCE, Jean-Luc, *Vivre le théâtre et sa vie*, *Théâtre/Public*, n° 129, mai-juin 1996, p. 7.

LE BRETON, David, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications* 1/2013 (n° 92) , p. 99-110, disponible sur : <www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-99.htm>, consulté le 15 août 2016.

LE ROUX, Patrick, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 111, juin 2004, p. 75-85.

LINHARES, Andréa, « Le Geste subjectile ou la création d'un reflet pour soi », *Figures de la psychanalyse* 1/2006 (no 13), p. 157-167, disponible sur : <www.cairn.info/revue-figures-de-la-psy-2006-1-page-157.htm>, consulté le 15 août 2016.

MAISETTI, Arnaud, « Des monologues pour temps présent. « Où en est la nuit, Monsieur? » », 10/09/2012. Disponible sur : < <http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article929>>, consulté le 15 août 2016.

MAISETTI, Arnaud, « Présences de Valérie Dréville, notes sur *Acteurs de Cristal*, de Yannick Butel », 11/12/2013, disponible sur : <<http://arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article1294>>, consulté le 15 août 2016.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Un dramatique postthéâtral? Des récits en quête de scène et de cette quête considérée comme forme moderne de l'action », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 13-26., disponible sur : <<http://id.erudit.org/iderudit/041573ar>>, consulté le 15 août 2016.

- MEIZOZ, Jérôme, « "Écrire, c'est entrer en scène": la littérature en personne », *COnTEXTES*, Varia, 2015, disponible sur: <<http://contextes.revues.org/6003>>, consulté le 15 août 2016.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « L'interaction salle-scène au théâtre », revue *Sciences Humaines*, n°94, mai 2009.
- MONFORT, Anne, « Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », *Trajectoires*, 3 | 2009, disponible sur: <<http://trajectoires.revues.org/392>>, consulté le 15 août 2016.
- MURANDO, Camille, « Autoportraits et glossolalies : la douloureuse musique d'Antonin Artaud », dans Fabrice Flahutez (dir), *Visage et portrait, visage ou portrait*, Presses universitaires de Paris Ouest, Presses Univers, 2010.
- NEAU, Françoise, « L'Action corporelle en images : notes sur le travail de Gina Pane », *Champ psychosomatique* 4/2008 (n° 52), p. 105-121. Disponible sur : <www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique1-2008-4-page-105.htm>, consulté le 15 août 2016.
- NEVEUX, Olivier, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », *Actuel Marx* 1/2007 (n° 41) , p. 99-108, disponible sur : <www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-99.htm>, consulté le 15 août 2016.
- RICHARD, Hélène, « Remarques psychanalytiques sur le jeu du comédien », *Jeu : revue de théâtre*, n° 68, 1993, p. 110-118, disponible sur: <<http://id.erudit.org/iderudit/29273ac>>, consulté le 15 août 2016.
- ROQUES, Sylvie, VIGARELLO, Georges, « Enjeux et limites des performances », *Communications*, 83, 2008. Théâtres d'aujourd'hui [Numéro dirigé par Sylvie Roques] sous la direction de Sylvie Roques. pp. 169-179., disponible sur : <www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2008_num_83_1_2485>, consulté le 15 août 2016.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « L'impersonnage- en relisant la "crise du personnage" », *Etudes théâtrales*, n°20, 2001.
- SERMON, Julie, « Qui du visage et de la figure ? Les dramaturgies contemporaines, entre tradition humaniste et effets de persona », revue *Ligéia*, n°81-82-83-84, Paris, janvier-juin 2008, p. 127.
- SERMON, Julie, « Dramaturgies marionnettiques », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 48, automne 2010, p. 113-129.
- SIESS, Jürgen, « Y a-t-il un auteur dans la pièce ? Ethos du personnage et "figure auctoriale" », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 3 | 2009, disponible sur: <<http://aad.revues.org/674>>, consulté le 15 août 2016.
- SOENEN, D., « Le théâtre jusqu'à l'égarement », *Revue de littérature comparée* 3/2005 (n° 315) , p. 363-376, disponible sur : <www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2005-3-page-363.htm>, consulté le 15 août 2016.

VALERO, Julie, « Internet : modèle en devenir ou devenir modèle ? », dans Danan Joseph, et Naugrette Catherine, *Ecrire pour le théâtre aujourd'hui, Registres*, Hors série n°4, Paris, PSN, Printemps 2015.

VIVES, Jean-Michel, « De la haine du théâtre et du comédien. Petit traité de l'illusion », *Insistance* 1/2006 (no 2), p. 53-64, disponible sur : <www.cairn.info/revue-insistance-2006-1-page-53.htm>, consulté le 15 août 2016.

Mémoires universitaires, thèses

BALCEREK, Alexandra, « L'existence d'une expression autobiographique au théâtre : la présence émouvante de l'auteur dramatique dans son œuvre ». Musique, musicologie et arts de la scène. Université Charles de Gaulle - Lille III, thèse de doctorat, 2013, disponible sur : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01083395>>, consulté le 15 août 2016.

BONTEMPS, Véronique, « Fins de la représentation, métamorphoses de la scène : d'une pensée du théâtre à une scène de la pensée », thèse de doctorat, sous la direction de Tancelin Philippe, Paris 8, 2006.

BOISSON Bénédicte, « Co-présences : les nouvelles mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain. 1950-2005. Réflexion basée sur l'étude de spectacles de Rodrigo García, Jan Lauwers, Denis Marleau et Claude Régy », thèse de doctorat, dirigée par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Université Paris 3, 2007.

CESCONETO, Luciana, « La dualité 'interieur-exterieur' dans le travail de l'acteur à la lumière de la psychologie phénoménologique de Jean-Paul Sartre », thèse de doctorat, sous la direction de Ryngaert, Jean-Pierre, 2010, disponible sur : <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01334733/>>, consulté le 15 août 2016.

DANZI, Giuseppina, « Théâtre et psychanalyse : Sur le "comme si" dans la psychanalyse, le théâtre et les neurosciences comme voie d'accès à la résonance et ses facteurs thérapeutiques dans la médiation », sous la direction de Vives Jean-Michel, Nice, 2014, disponible sur : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01124428>, consulté le 15 août 2016.

DUMONT-LEWI, Laetitia, « Portraits de l'histrion en auteur : Dario Fo ou les représentations d'un homme-théâtre », thèse de doctorat, sous la direction de Wallon Emmanuel, Paris 10, 2014.

DUPLAT, Géraldine, « La voix au théâtre, vecteur d'émotion », mémoire de diplôme, exigence partielle à la certification, La Manufacture, Haute Ecole de théâtre de Suisse Romande, disponible sur : <<http://www.hetsr.ch/upload/file/DUPLA-Me%CC%81moire-version%20de%CC%81finitive.pdf>>, consulté le 15 août 2016.

EL RIACHY, Marc, « La mise en jeu du personnage-figure dans la représentation contemporaine », thèse de doctorat, sous la direction de Ryngaert, Jean-Pierre, Université Paris 3, 2010.

GUERVILLY, Herveline, « L'Acteur face au spectateur : des usages de la frontalité et de

l'adresse au public dans la mise en scène européenne au tournant des XXe et XXIe siècles », Université de Montpellier 3 : thèse de doctorat, Arts du spectacle. Spécialité Etudes théâtrales, sous la direction de Plassard, Didier, disponible sur : <<http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2011MON30002>>, consulté le 15 août 2016.

LEROUX, Patrick, « Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu », Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, thèse de doctorat, 2009, disponible sur ; <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00714413/document>>, consulté le 15 août 2016.

SERMON, Julie, « L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude) », thèse de doctorat, sous la direction de Ryngaert Jean-Pierre, 2004

SFORZINI, Arianna, « Scènes de la vérité, Michel Foucault et le théâtre », thèse de doctorat, sous la direction de Le Blanc Guillaume, et Chignola Sandro, Paris Est, 2015, disponible sur : <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01281743/document>>, consulté le 15 août 2016.

VALERO Julie, « Entre pratique et poétique : l'espace autobiographique de trois auteurs et metteurs en scène. Journaux et carnets de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret », thèse de doctorat, sous la direction de Catherine Naugrette, Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle, 2009.

Colloques :

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, FIX Florence, « Autofictions scéniques ou l'auto-figuration au théâtre : L'Auteur de soi à soi? », disponible sur: <http://www.fabula.org/actualites/autofictions-sceniques-ou-l-auto-figuration-au-theatre-l-auteur-de-soi-a-soi_28354.php>, consulté le 15 août 2016.

ANNEXES

Entretiens

Au moment de rédiger cette thèse, durant l'été 2016, j'ai éprouvé le besoin d'interroger des professionnels de l'impudeur. Ceux dont le métier revient à donner à l'autre l'espace d'être impudique, et ceux qui ont fait de s'exposer leur profession. Des psychologues, un prêtre, des comédiens, un danseur, un infirmier en EPHAD. Comme si, après avoir cherché à forger mon propre concept de l'impudeur, dans la figure de l'impudeur, j'avais eu besoin de le confronter à une acception plus commune et partagée. S'ils n'ont pas tous figuré explicitement dans le corps de ma thèse, chacun de ces dialogues a nourri ma réflexion et ma rédaction en répondant à certaines interrogations que j'avais, ou en soulevant de nouvelles questions.

« Travaux de régression »

Jean-Luc T. est psychothérapeute, conférencier. (L'entretien s'est déroulé par téléphone.)

J.L.-Pour moi, à titre de psychothérapeute, est impudique quelqu'un qui ne prend pas en compte ses limites, ses frontières. Par exemple, j'ai rencontré énormément d'impudeur chez des personnes qui ont été abusées. L'abus, surtout sexuel, est une source d'impudeur. C'est comme si, après, les personnes se donnaient en spectacle, comme si elles abusaient d'elles-mêmes. Elles deviennent comme leur propre abuseur. Souvent, ce sont des femmes, et elles sont leur propre abuseuse. On trouve particulièrement ça dans un type de personnalité qu'on appelle les histrioniques. L'histrionisme, c'est une façon de toujours aller dans la vie comme en se donnant en spectacle, en se donnant à voir. Les personnes qui sont ainsi, elles vont ouvrir leur sac à mains, et je vais tout voir, y'a une culotte qui traîne, un tampon, tout est là, sous mon nez. Si on pense à des hommes, des hommes comme Laurent Ruquier, Christophe Dechavanne...ou une femme comme Christine Bravo...

M-Et toi, en face de ce type de patients, c'est quoi ta place ? Est-ce-que tu as la place de la limite ? Celle du regard ?

J.L.-Alors, plusieurs choses ; d'abord, ma première fonction va être de les amener à réaliser, il faut que ces personnes prennent conscience de comment elles se donnent à voir, comment il y a une absence de frontière entre le dedans et le dehors, comment elles montrent le fond de leur âme autant que de leur culotte. Y'a deux conditions, pour que je puisse dire. La première, c'est que je sois dans une absence, vraie, de jugement. La seconde, c'est que je sois direct, cash. Mais pas blessant.

M-Et, est-ce qu'il y a un bon moment pour le faire ? Est-ce que ça peut être dangereux de le faire ?

J.L.-Oui. Je ne peux pas le dire au moment où la personne est sur « scène ». Dans ces moments là, je peux seulement la regarder, et me poser une question, une seule : quel âge a la personne ? Non pas l'âge social, mais quel âge a cette personne, quel âge a cette petite fille, quel âge a ce petit garçon ? Ça, c'est vraiment au cœur de ce que je fais. Quel âge a la personne devant moi quand elle me montre ça ? Quel âge elle a, où elle est ? C'est comme si je voulais la rejoindre, depuis l'intérieur. Mais, dans ces moments là, je ne peux pas être confrontant. Je peux l'être après, quand l'endroit de démonstration se sera

estompé.

M-Et une fois que ce rapport spectaculaire disparaît, est-ce-qu'une relation reste, demeure ? Ou bien, s'il n'y a plus ça, il n'y a plus rien ?

J.L.-C'est une vraie difficulté. Moi, ce que je fais, c'est la chose suivante : si j'ouvre une porte, une fenêtre, ma première tâche, c'est de refermer la fenêtre, refermer la porte. Si quelqu'un apprend avec moi à être dans un modèle de relation qui est différent, je veille bien à ce qu'au sortir de mon cabinet, il pense bien à reprendre son costume habituel. Je fais très très gaffe à ça, je le dis : quand tu seras dehors, dans une heure, reviens à ton fonctionnement habituel, ne change pas. Quand j'ouvre un espace avec moi, je veille à toujours bien le refermer, parce que sinon, la personne peut être en grande sensibilité, en grande fragilité. C'est vraiment quelque chose qui est très important : je n'ai pas d'enjeu de changement. L'inverse existe aussi, l'excès de pudeur.

M-C'est à dire ?

J.L.-Les personnes excessivement pudiques. Un excès de pudeur peut amener, dans une forme tranquille, une timidité, et dans des formes plus importantes, des gens véritablement coincés, avec des formes de phobies, avec une impossibilité totale à se montrer. Ça peut par exemple paralyser, empêcher de montrer une émotion : je ne veux pas être vu, je ne veux pas peser sur l'autre, je ne veux pas créer un problème. Et là, le problème, justement, c'est ça ; ils ne créent pas de problème.

M-Est-ce-que ça se voit, dans les corps ?

J.L.-Oui, énormément. Dans la façon de parler, de marcher, de s'habiller. Chez les personnes qui ont un excès de pudeur, je vais voir des personnes secrètes, comme si leur habillement ne disait rien d'elles, ne voulait rien dire d'elles. Les impudiques se montrent dans leurs habits, les pudiques se cachent dans leurs habits, au point parfois que l'habit peut se faire androgyne, ça irait aussi bien à une homme qu'à une femme.

M-Et ça t'arrive, toi, de faire des remarques sur la façon dont les patients sont habillés ? Sur ce qu'ils portent, s'ils ont par exemple un tee shirt avec une inscription ?

J.L.-Oui, je le fais. Je le fais lorsqu'à mes yeux une femme n'investit pas sa féminité. Une femme qui se met des couches sur elle, mais qui ne s'habille pas.

M-Et quand tu parlais de l'âge que les patients ont, en face de toi, dans un certain moment, hors de l'âge social, tu le reconnais à quoi cet âge ? À la voix, au vocabulaire, au temps employé, à ce qui est dit ?

J.L.-Je reconnais à l'expression verbale de la personne, au ton, aux mimiques, je reconnais à la posture et au comportement. Je reconnais au mode de relation qu'elle

introduit avec moi, et à ce que je ressens au dedans de moi. C'est comme une sorte de spectre large qui me conduit à me dire : okay, l'âge. Parce que si j'écoute comme si c'était l'adulte, je ne comprends rien, du tout, c'est absurde. Tandis que tout à coup, dans la logique de l'enfant, ça devient extrêmement évident.

M-Et... est-ce-que ça rejoint, ça, ce truc d'un âge d'intérieur, intime... est-ce-que ça rejoint, tu sais, ce dont tu m'avais parlé, ce que tu fais avec le théâtre ? Est-ce-que c'est une incarnation, est-ce-que c'est un outil, c'est quoi ?

J.L.-C'est différent, ce que je fais dans le sein de mon cabinet, et ce que je fais avec un ami psychiatre et avec un groupe d'hommes, on travaille sur le lien entre ces hommes et leurs pères. Ça se passe sur trois jours. D'abord, ils nous parlent de leurs pères, et après je me mets face à chacun des ces hommes là, et je me laisse, en me servant de ce qu'ils ont dit, de ce qu'il se passe dans la situation, et de ce que je ressens moi, je me laisse...devenir leur père. Mais je ne joue pas. Je ne joue pas. Je le suis. Je le deviens, comme si je rentrais dans une forme de transe. Je le deviens. Et mine de rien, je sais assez rapidement ce qui a pu se passer. Je peux pleurer, je pleure, je tremble, je peux être mort. Y'a plein de pères morts, mais je peux savoir quel genre de père mort il est, si c'est un père mort qui est très loin, un père mort présent, un père mort qui attend, un père mort maltraitant... à ce moment là, la notion de pudeur, elle est noyée dans l'intimité. Il n'y a aucune retenue, il y a juste l'espace de l'autre et de moi, il y a un groupe qui entoure mais dont je ne tiens absolument plus compte. Y'a une zone de contact d'une telle intensité, tellement ce qui se joue est tellement essentiel, que le reste n'existe plus, et là il n'y a plus aucune notion de pudeur ou d'impudeur, on est hors de ça. On est au-delà de la pudeur, dans l'effusion du moment.

M-Et...est-ce-que tu es à ce point possédé, visité, par les visions de ces pères que ton corps ne gêne plus, ou bien est-ce-que ça arrive, que le fait que ce soit toujours ton corps à toi, ton corps, ça gêne l'identification du fils ? Est-ce-que toi ton corps t'encombre, ou est-ce-qu'il te sert de pont pour aller vers ce père ?

J.L.-L'histoire qui m'a le plus bouleversé...un homme dont le père avait disparu, quand il avait seize ans...

M-Disparu ? Disparu ?

J.L.-Oui, disparu, du jour au lendemain. On a parlé ensemble, avant, avec cet homme, et il m'a dit donc que son père avait disparu, alors que lui n'avait que seize ans, comme un préambule. Et puis, on est entré dans la sphère de contact, et cet homme s'est mis à me parler de sa mère, donc sa mère qui était ma femme. Et dès le moment où il

évoque sa mère, ma femme, je sens tout mon corps qui part en crispation, mais en crispation irrésistible, irrésistible. Une tension en moi, folle. Imagine un arc tendu. Et je ne comprenais pas, je ne comprenais pas. Alors je lui dis : ta mère, ne me parle pas d'elle, ne me dis pas un mot sur elle, pas un mot, ne m'en parle pas, je sais pas pourquoi, mais tu prononces ce nom là, et j'ai la haine en moi, j'ai la haine. Et là, il me confie que sa mère, ma femme, avait un amant, avant que je disparaisse, et que quand j'ai disparu, quelques jours après, la terre du grand parc a été remuée, alors je lui dis, « alors tu sais ce qu'il s'est passé ». Il me dit : « non, papa, non », et je l'arrête et lui dis « Tu sais » (parce que j'étais fou, j'étais fou, de rage). J'avais la certitude que j'avais été assassiné, par la mère, ma femme. Mon corps était dans une tension invraisemblable. J'ai mis plus d'une demi heure après, avant de seulement pouvoir desserrer mes mains, juste desserrer mes doigts. Voilà un exemple d'incorporation, à proprement parler.

M-Tu as déjà fait ce type de théâtre intime avec des femmes ?

J.L.-Oui, mais c'est très différent, parce qu'il y a un sentiment que les femmes ont vis à vis de leur père, qui est lié à la culpabilité, une culpabilité profonde à l'endroit où elles osaient dénoncer leur père. Alors que ceci libérait un homme, ceci chargeait une femme.

M-Et est-ce que tu penses que tu pourrais incarner une mère ?

J.L.-Oui, dans cette façon de faire, oui, très sincèrement, oui. Dans cette chose de déréalisation. Je suis moi et pas moi. Mais en même temps, j'utilise tout ce que je suis, dans mon expérience d'homme, et ça me manquerait sans doute, quand même, pour incarner une mère. Les ressources du thérapeute seraient moindres, mais l'intensité serait semblable.

M-Et... est-ce-que, dans l'écoute dans le cadre du cabinet et du face à face, tu gardes quelque chose de ça, ou pas du tout ?

J.L.-Non, c'est très différent. À part quand je propose des travaux de régressions. Quand je pars, avec mes patients, dans un voyage au pays de leur enfance, et là ils m'emmènent dans leur jardin d'enfant, sur l'épaule de leur parent, ils m'emmènent dans la cour de récréation, dans les humiliations...

M-Et est-ce-que... là tu dis « ils m'emmènent » : tu vois avec leurs mots ? Est-ce-que ça a un rapport pour toi avec l'écriture ?

J.L.-Oui, absolument. Quand un écrivain dit que ce n'est pas lui qui écrit, il a raison, quand il dit que c'est sa main qui écrit, il a raison, quand il dit qu'il traduit une histoire, qu'il en est seulement le transmetteur, et pas le porteur, il a raison, quand il dit

qu'il s'est laissé guider plus qu'il n'a guidé, il a raison, quand il dit qu'il s'est laissé écrire plus qu'il n'a écrit, il a raison. T'as les écrivains qui écrivent, et ceux qui se laissent écrire.

M-Oui, ça me fait penser à Christine Angot, qui a vécu une situation d'abus de la part de son père, et alors même que c'est très autobiographique, elle dit ça : qu'elle « voit », ou plutôt qu'elle veut « faire voir », mais pas pour un voyeur, faire voir, dans la grammaire, faire voir la scène, que le mot soit vision. Et elle dit qu'elle se laisse écrire. Comme la mémoire de l'acteur.

J.L.-Oui, c'est pas apprendre, c'est oublier.

M-Et, une dernière question : l'amour et l'impudeur ? Est-ce-qu'on peut aimer quelqu'un d'impudique ? Est-ce-que tu penses que l'impudique il demande de l'amour ?

J.L.-Oui. Ah oui. L'impudeur a besoin d'être reconnue, dans le sens de admirer, a besoin d'être admirée ; son défaut à être aimée la conduit à vouloir être aimée de tous. Et l'enjeu, c'est d'arriver à être aimé, non pas par mille, mais par une personne. L'impudique a ce besoin insatiable d'impacter, de plaire, de séduire, d'être vu. C'est facile, d'être vu par mille personnes, mais c'est difficile d'être regardé par une seule personne.

« L'enfant désespéré de l'un, l'enfant désespéré de nous »

Marie-Joséphine M. est psychothérapeute, et docteure en médecine. (L'entretien s'est déroulé par téléphone.)

M-Quel avantage on a à être impudique ? Qu'est-ce-qu'on cherche à protéger ?

M.J. -L'impudeur elle peut cacher un traumatisme. Ou elle peut montrer. C'est à dire, elle peut montrer quelque chose qui a eu lieu et qui a été traumatisant, comme un abus. Mais l'impudeur peut aussi cacher tout un tas de choses : un manque de confiance en soi, la peur de l'autre. Si c'est une impudeur d'ordre sexuel, ça peut être tout à fait la peur des hommes, c'est à dire tu te déconnectes de toi-même. Tu sais, l'impudeur elle est toute relative, elle est très variable selon les sociétés.

M-Oui... est-ce-que ça arrive, dans le cadre de séances, que des patients disent d'eux-mêmes qu'ils sont impudiques ?

M.J.-Oui, ça peut arriver. Mais ceux qui le disent ne sont pas forcément ceux qui le sont. Par contre il y a des personnes qui peuvent ne pas savoir qu'elles sont impudiques, simplement parce qu'elles ne montrent pas ce qu'elles sont profondément, elles montrent ce qu'elles croient qu'on attend d'elles. Et ça, ça c'est très impudique, tu vois, ce n'est pas forcément de l'impudeur comme on pourrait la définir d'habitude. Par exemple, j'anime parfois des stages de danse thérapie, on utilise la danse pour aller travailler, et on va travailler aussi sur se montrer nues, les unes aux autres dans un groupe de femmes, eh bien tu vas voir des femmes qui arrivent dans le groupe et qui sont tout de suite très à l'aise, et en fait, tu ne sais pas pourquoi, toi, en face, dans ce qu'on appelle le contre-transfert, tu ne te sens pas bien. Et souvent, ce sont des personnes qui sont impudiques : c'est à dire que ce qu'elles font en soi n'est pas impudique, mais comme ça ne correspond pas à ce qu'elles sont à l'intérieur, ça devient impudique. Donc l'impudeur, elle n'est pas seulement relative à ce que tu vois, mais aussi à ce que l'autre peut ressentir en face. Et ce que ressent la personne en face, ça appartient soit à ses propres a priori et ses propres préjugés ; soit ça appartient à quelque chose qu'elle ressent que l'autre exprime mais ne dit pas.

M-Comme si on voyait, par l'envers, en négatif, toute une histoire, tout un ensemble de « tu dois être comme ça » ?

M.J.-Oui, mais pas seulement. Comme la personne croit qu'elle doit être, même, pour appartenir à un groupe, pour cacher quelque chose de sa difficulté à être.... On a tous

nos pudeurs et nos impudeurs. Personne n'échappe véritablement à ça, à se montrer autrement que nous sommes, dans une forme de provocation. L'impudeur, pour moi, c'est ça : quand tu te montres autrement que tu es dans une forme de provocation. Tu peux te montrer nu et n'être jamais impudique. Pour moi, l'impudeur elle est vraiment à replacer dans... peut-être dans quelque chose de l'ordre d'une vérité à soi-même... Après, il y a l'impudeur qui est vue par les autres, et qui là relève plus d'un système de croyances, de préjugés. Mais si tu parles de l'impudeur de soi à soi, on pourrait dire, c'est un jeu de se montrer, se faire voir, se cacher, se masquer...

M-Oui... Et tu as l'impression que l'impudeur elle attend quoi de l'autre ?

M.J.-C'est très variable... Mais je crois qu'on peut rattacher l'impudeur à la tentative désespérée de nous-mêmes, pour tenter de réparer, ou en tout cas, tenter de ne pas faire voir les blessures de notre âme : que ce soit le rejet, l'abandon, l'humiliation, la trahison. Pour moi l'impudeur elle cherche ça : ne vois pas comment je me sens abandonné, ne vois pas comment je me sens trahi... Pour moi, l'impudeur c'est un masque. Quand il n'y a pas de masque, rien n'est impudique, rien. Si tu n'as pas de masque, tu ne peux pas être impudique : que tu sois nu, que tu sois mendiant, tu ne peux pas être impudique. Les gens peuvent te regarder comme impudique, mais ça c'est autre chose qui leur appartient à eux. Donc ça dépend de où tu places la pudeur et l'impudeur : quand est-ce-qu'une personne est impudique, c'est différent de quand est-ce-qu'on voit une personne comme impudique. C'est pas le même point de vue, y'en a un qui est de l'intérieur, et l'autre de l'extérieur, mais il me semble que toi, dans ce tu me disais, tu te situes plus de l'intérieur. À

M.-Oui. Ça me parle, ce que tu dis : ne vois pas à quel point je suis abandonné...

M.J.- En fait, c'est surtout la personne qui voudrait elle-même se regarder, parce qu'elle n'arrive pas à se regarder avec ce qu'elle a vécu, dans la trahison, l'humiliation. Et quand tu acceptes de te voir, ce n'est pas glorieux, mais au moins tu es toi-même...

M-Oui... Et, dans le cadre de séances, sur le long terme, l'impudeur elle devient quoi ?

M.J. - Eh bien... dans le cadre d'un processus thérapeutique, si tout se passe bien, normalement la personne se dévoile. Et si ce n'est pas la personne qui se dévoile, c'est moi, quand le moment me semble venu. L'impudeur, c'est un système de défenses. Ce système de défenses il est à respecter, jusqu'à ce que tu sentes que la personne elle peut lâcher, qu'elle a acquis des choses suffisamment solides, et à ce moment tu peux la confronter à cet endroit. Mais l'impudeur d'une personne, c'est vraiment, pour moi, une

tentative désespérée : est-ce-que tu m'aimeras encore dans cette petite mort, comme dit Souchon ? C'est un endroit où on se sent un peu mort à nous-mêmes, et on essaye du coup de se vendre. Mais ça concerne tout le monde ! Personne n'en est exempt !

M-Oui, bien sûr.

M.J.-Quand tu te vantes, quand tu te montres, quand tu n'es plus qu'une vitrine...

M-Et... je m'interroge sur le « je », comment un patient utilise le pronom personnel « je », est-ce-que c'est toujours le même « je » ?

M.J.-Il me semble que le vrai « je » ne peut pas aller avec l'impudeur. Mais le « je » qui est celui de notre égo, celui-là il va avec l'impudeur ! T'as plein de « je » différents : tu peux te cacher avec le « on », tu peux te cacher aussi dans le « je ». Quand le « je » c'est une impudeur de l'égo... Le vrai « je », c'est ça qui est paradoxal, le vrai « je » s'oublie. Dans le vrai « je », quand je dis « je », je me positionne, mais je me positionne de moi à moi, je ne cherche pas l'approbation. On n'en a pas souvent, des vrais « je »... on essaye d'en avoir un peu plus au fur et à mesure qu'on commence à connaître nos failles, nos blessures...

M- Oui... C'est vrai. Au théâtre, on sent ça parfois, d'un « je » qui est présent, incarné ; et quelquefois un « je » bancal, un peu faux, mais qui n'est pas seulement faux, qui est émouvant.

M.J.-Oui, ce « je » est faux si tu le regardes à la lumière d'une espèce d'idéal d'être humain qui serait toujours vrai, mais qui s'avère très touchant dès lors que tu regardes et t'intéresses à la personne qui est derrière...

M- Carrément, carrément !

M.J.-C'est une tentative désespérée pour être quelqu'un, alors qu'elle se sent probablement rien...

M- Oui !

M.J.-Le souci, c'est que ce « je » désincarné peut devenir extrêmement toxique pour les autres.

M-C'est à dire ?

M.J.- Eh bien, parce qu'un « je » désincarné, c'est un « je » qui ne va pas s'affirmer pour soi, mais contre l'autre, le « je » de l'égo ne va pas laisser de place à l'autre, parce que c'est un péril pour lui. Le vrai « je » est profondément faible, vulnérable. Mais, tu sais, quand nous-mêmes nous sommes pleinement incarnés, et en profonde compassion avec nous-mêmes, y compris avec les parties de nous qui ne sont pas pleinement incarnées, je crois qu'on est moins jugeant des tentatives désespérées des autres, parce qu'elles nous

renvoient moins aux nôtres... ! Quelqu'un qui a un vrai « je » ne cherche pas à écraser l'autre... Tu vois, quand on est mal à l'aise face à un « je » qui s'affirme de façon fausse, je crois qu'on peut regarder à quel endroit nous ça nous touche. C'est la même médaille, mais à l'inverse. Comment l'enfant désespéré de l'un s'affirme, quitte à être ridicule, et comment l'enfant désespéré de nous, peut-être se minimise pour ne pas être ridicule. Mais dans les deux sens, c'est pareil... C'est l'égo en creux, dans la disqualification. Il faut sortir de l'obligation morale à être parfait, vrai, et incarner un « je » humain.

Le lumineux « travail de l'ombre »

B. est psychologue. (L'entretien s'est déroulé par téléphone.)

B-Mais vous voulez parler de l'impudeur dans le cadre du théâtre ?

M-Euh, pas seulement. En fait, je m'intéresse à comment on délivre une parole en se laissant voir dedans, ou pas. Désolée, c'est très vague.

B-Donc, quand ça part du dedans, c'est ça, d'un je ?

M-Exactement.

B-D'accord... Et votre définition de l'impudeur, c'est quoi ?

M-Euh... j'essaye de me concentrer sur l'impudeur comme une solution que les artistes se trouvent pour créer, pour échapper un peu à une définition qui en ferait un truc seulement moral. Essayer de voir pourquoi certains artistes ont besoin de passer le mur de la pudeur, pour créer, le mur de la honte. En partant des écrivains comme Christine Angot, en essayant d'en arriver au théâtre.

B-D'accord ! Une petite promenade, alors !... Et alors, qu'est-ce qui vous intéresse du côté du psy, alors ?

M-Ce qui m'intéresse, c'est... est-ce que dans le cadre d'une séance, la pudeur intervient ou bien le dispositif fait que ce n'est même plus nécessaire de parler de pudeur ou d'impudeur, tant on est ailleurs ?

B-Moi, je vais vous dire, d'où je vais situer mon discours, quand même. Je vais me référer au mythe de la Genèse, à Adam et Eve. À un moment donné, dans une première phase, Eve va sortir du côté d'Adam, le féminin va être manquant et Dieu va le créer. Sur une lecture symbolique, bien sûr. Ils sont dans le jardin d'Eden, donc ils sont fusionnés, dans l'indifférencié de l'un de l'autre, dans l'indifférencié sexuel, dans l'unité, ils font un avec la paradis. Arrive le serpent, il va tenter Eve, sur une compromission par rapport à la parole de Dieu, il va la piéger. Le féminin, pour moi, est transgresseur parce que l'homme représente la loi (dans une lecture symbolique), donc ça ne peut être que le féminin qui va transgresser. À partir du moment où elle va manger le fruit défendu, là arrive la nudité, la sensation de nudité, la feuille de figuier pour se cacher, donc là arrive la différenciation. C'est à dire que tout d'un coup, on reconnaît que l'autre est autre, on va reconnaître les attributs sexuels, et là la honte arrive, on se cache, y'a tout un jeu. Mais ça permet une

prise de conscience, de sortir d'un état fusionnel, pour revenir à un état de conscience. Tout le jeu, dans le mythe biblique, c'est de revenir vers l'unité, tendre vers l'absolu, mais en conscience de. Alors, ça va passer par tout un tas d'histoires : l'interdit de l'inceste, les frères Abel et Caïn... Donc, pour moi, la pudeur elle est franchement liée à la honte, et quand vous me parlez du « je » du comédien, eh bien, en thérapie, c'est le « je » qui va arriver, c'est faire émerger le sujet. Donc forcément, pour moi, au début de la rencontre, on ne se connaît pas, c'est un sacré pari, que le psy nous ait été adressé ou pas, c'est un pari, ça va être la mise en place du transfert, est-ce-que ça va pouvoir fonctionner, est-ce-que le patient va pouvoir projeter sur nous les figures parentales et autres pour travailler. Alors, je ne sais pas si je parlerais de pudeur... La honte, oui. C'est à dire, le « je » qui va se parler et émerger, il va parler de son ombre et il y a forcément une honte, oui. Et puis, grâce au transfert, à la question du transfert, dans l'écoute inconditionnelle du patient, quelque chose va faire que ça ne va plus être d'actualité parce que le patient va faire parler ce « je », et va comprendre que le travail de l'ombre (je suis jungienne), plus il est levé, plus il devient lumineux. Et va réaliser que tout ce qui serait de l'ordre de la honte des mauvais sentiments et tout...est en fait parfaitement entendable... Dès qu'il y a une prise de conscience, y'a le registre de la pudeur, c'est à dire que dès qu'arrive, dans le travail, une association d'idées, un lien... d'ailleurs, – mais je vous dis ça, c'est un peu spontané, en parlant-, je pense que la pudeur elle arrive dans les moments spontanés, on discute, et il va y avoir une association d'idées, souvent là, on peut être un peu contrit, un peu rouge, parce que là ça nous a devancé. Comme une émergence, qui arrive de l'inconscient, et que le conscient va capter, et là, entre le dedans et le dehors, le dedans de l'inconscient qui va ramener du matériel que le conscient veut bien entendre, le censeur laisse passer ça... là, je crois qu'il peut y avoir une véritable pudeur. Tout à coup, on dit « oups », parce qu'on n'a pas vu venir le coup... ! Dans le côté un peu discursif de la séance, normalement, si ça travaille bien, paf, il y a des émergences qui arrivent. Mais c'est comme les acteurs sur une scène, je crois. À partir du moment où on est vrai, on n'est pas impudique. Là où la personne va interpréter, si elle n'est pas juste dans son texte, ça devient impudique. Et dans le travail thérapeutique, c'est un peu la même chose, il y a quelque chose du « je », on n'est pas impudique, quand on est vrai, quand on est rattaché à sa souffrance, à sa douleur, à ce qui nous anime. Il y a un moment donné de vérité qui fait qu'il n'y a pas d'impudeur. Et de toutes façons : il y a les dispositions, on vient pour ça, on vient s'exposer.

M-Oui. Et je reviens juste sur ce que vous avez dit de la Genèse, de cette séparation inaugurale entre les corps... ça me fait penser à certains artistes : le rapport qu'ils

proposent avec l'Autre, j'ai l'impression que c'est un rapport qui essaye de retrouver une forme de fusion... l'amour un peu cannibale, être comme l'autre, devenir l'autre, manger l'autre, être avec l'autre.

B-Ben ça, c'est les trucs névrotiques... !

M-C'est à dire ?

B-Dans la relation d'amour, vous avez la relation de besoin, la relation de désir, et la relation d'amour. La relation de besoin, on s'en fout de l'autre, on a besoin de l'autre pour combler sa part manquante, à soi, mais l'autre ne comblera jamais. La notion de désir, c'est désirer l'autre dans sa singularité, c'est à dire on ne va plus désirer n'importe quel homme, ou n'importe quelle femme, on va aller vers cet homme-là ou vers cette femme-là parce qu'il y a des traits de l'autre qui se différencient. L'amour, c'est aimer l'autre, accepter qu'il n'y en aura qu'un, et renoncer à tous les autres, et accepter qu'à travers cet autre, on pourra rencontrer tous les autres... mais bon, le chemin est long... ! Et c'est vrai qu'il y a un rapport au corps : en tant que thérapeute, je revendique le sexe du thérapeute, je sais qu'il y en a qui disent « on s'enfout », mais pour moi, non. Il faut sortir de l'indifférencié, donc le cannibalisme, l'oralité, les complexes de dévoration... tout ça c'est des trucs qu'il faut lever, pour pouvoir arriver dans une certaine liberté d'être, d'individu, de singularité, de créativité. Parce que, pour moi, la créativité, c'est ça aussi, l'objet de la thérapie...

M-La créativité, oui !

B-Oui, pour moi il faut sortir de l'indifférencié. Et c'est vrai que c'est pas faux, dans certains spectacles il peut y avoir une annulation du corps. Après, ça dépend. Moi, dans mon chemin d'individuation, il y a cette différenciation à faire, et après de toutes façons, ça n'est plus si important que ça. Mais il faut spiritualiser le corps, et corporifier l'être. Il y a ce travail de dualité, il faut travailler toujours entre le corps et l'être. Donc, l'impudeur... j'ai du mal avec cette notion là, moi... mais... probablement qu'il y a beaucoup de gens qui ne font pas de thérapie parce qu'ils trouvent ça impudique, hein...je suis en train de réfléchir..., c'est vrai qu'il faut être gonflé, pour venir parler de soi, que ce soit sur scène ou sur la scène de la thérapie..., enfin, il y a des fois où on n'a pas le choix, quand on est vraiment en souffrance... Il y a une forme d'impudeur, oui, peut-être, mais ça du coup, ça vient toucher la morale, c'est pas ce que vous cherchez je crois, ça on dit que c'est impudique parce qu'il ne faut pas parler de soi, faut pas s'exposer... De toutes façons, dans le rapport à soi, je pense qu'il y a une impudeur, dans le rapport entre l'intérieur et l'extérieur, pour travailler le dedans ça passe par l'extérieur. Le dedans de

nous, ça passe par l'extérieur, par la mise en actes, la mise en mots... donc c'est vrai que... c'est marrant... j'ai du mal avec le mot impudeur... c'est un mot... il y a une audace à avoir, effectivement, d'aller à la rencontre de soi-même... mais l'impudeur trouve son public. Et, ça ne s'arrête pas à soi : l'analysé va parler de lui, mais ça va rayonner aussi, sur l'extérieur, au fur et à mesure du travail qu'il a entrepris de faire. L'impudeur se loge dans le passage du dedans au dehors, et il faut des conditions, pour la recevoir et l'accueillir, être en mesure d'entendre, sans juger.

M-Oui, oui, j'entends, ce que vous dites, du passage du dedans au dehors, de la spontanéité, et c'est peut-être par la honte, par la petite épine de la honte, qu'on reconnaît que quelque chose est là, se montre. Mais peut-être que vous avez raison, peut-être qu'il ne s'agit plus là d'impudeur...

B-De la créativité, il y a une créativité. Pour moi le travail thérapeutique est très créatif. Et j'étais en train de me dire qu'il y a quelque chose qui fait lien aussi avec votre sujet, parce que je pense qu'à cet endroit là de l'émergence, que le conscient capte, pour moi il y a une vraie créativité à ce moment là, à cet endroit là, et peut-être l'impudeur se loge dans le fait qu'elle nous échappe ! On a un texte, mais tout à coup quelque chose va aller plus loin... et je pense qu'en thérapie c'est pareil. C'est à dire que on se dit, et tout à coup quelque chose se passe, et on voit bien qu'on n'a pas tout maîtrisé, il y a un moment de grâce de soi, et je ferais bien le rapprochement à cet endroit là...

M-Oui, oui.

B-Alors, est-ce-que l'impudeur c'est de prétendre que ça ne vient que de nous ?

M-Peut-être, oui.

B-Je suis en train de réfléchir à ça, parce que de toutes façons, que je le veuille ou non, et même si quelque part j'ai du mal avec cette notion, l'impudeur est là... alors comment elle se manifeste... Oui, prétendre que « je », quelle que soit la créativité, est complet, seul...

M-Oui, que « je » fait monde en entier, en dehors de l'autre, en dehors du moment et de l'endroit ?

B-Oui, peut-être là il faut accepter qu'il y a plus grand que soi... je ne suis pas religieuse, mais... oui, que notre inconscient est plus grand que notre conscient... Si on est sur la création, donc on revient à la Genèse... la création elle vient chemin faisant... et peut-être que la création est impudique, la prétention de créer... Dieu est impudique !! Parce que dans la création, de soi, d'un spectacle... dans la mise en scène, il y a quelque chose qui sort du contexte métro-boulot-dodo... enfin, vous voyez, c'est une prise de

conscience, une création ! Et peut-être l'impudeur peut être là aussi, à mon sens. Dans la société endormie qu'on nous propose, dans cette belle au bois dormant, il y a peut-être quelque chose d'impudique là-dedans, dans le geste de se réveiller. Mais peut-être que je vous embarque loin, là ?

M-Non, non, au contraire.

B-Ah bon ? D'accord. Parce que pour moi, il y a toujours l'ombre et la lumière. Donc, d'un côté il peut y avoir une prétention à dire « je », à sortir de l'ombre. Mais il y a aussi, dans la lumière de la création, quelque chose qui voudrait dire : ben, moi, je me réveille, je me révèle, je réfléchis, je me dis, j'élabore, je crée, je me laisse agir. Parce que la création, c'est agir et se laisser agir. En thérapie, c'est pareil, c'est agir et se laisser agir, par l'inconscient, par l'analysant, le thérapeute qui va nous renvoyer des choses, donc il faut se laisser agir, donc on a un passif-actif. Se donner un espace pour que l'inconscient émerge.

M-Oui, les acteurs disent ça, d'être là, et de se laisser agir, quand même, par la salle, le moment. Et le jeu entre la lumière et l'ombre, oui !

B-Il y a quelque chose, quand même qui renvoie... bon, je ne suis pas freudienne lacanienne, pas du tout même, mais il y a quelque chose quand même qui renvoie à la sexualité, hein ! Quand on dit agir et se laisser agir... C'est Jung, hein. Se laisser pénétrer, et pénétrer. Donc, effectivement, derrière tout ça, il y a de la honte, hein... mais une honte, j'ose espérer, pour sortir du complexe de dévoration, vers une sexualité épanouie, dans la rencontre du féminin et du masculin, en soi et avec l'autre, même si on est homosexuel hein, c'est pas un problème, les pôles du masculin et du féminin se retrouvent... Il y a une forme d'impudeur là-dedans, de travail de la honte.

M-Oui, d'être en face, et puis de se découvrir, à la fois soi, et l'autre.

B-Eh bien oui, parce qu'en dehors même de la sexualité : le comédien et son public, le patient qui va voir un psy qu'il ne connaît pas, et on va créer, par le transfert, une relation de confiance, qui va faire qu'on déroule, on déplie les tapis rouges intérieurs... et là du coup, moi, ça me renvoie aux codes sociaux : il y aurait une impudeur à aller faire ça.

M-Et est-ce-que vous pensez que... c'est une question super banale... mais... est-ce-que vous pensez que c'est différent, dans la démarche, dans ce qui est attendu, d'aller chez un psy ou bien d'écrire un livre, d'aller sur scène ? Qu'est-ce-qui différencie ces démarches ?

B-Je réfléchis... Je pense que... Un acte créatif, quel qu'il soit, même le travail créatif qu'on fait en thérapie : un acte créatif ne peut pas être à l'identique, il est toujours

unique cet acte là. L'écrit et la parole, ce n'est pas pareil. L'écrit incarne la parole, il y a quelque chose de très charnel dans l'écriture, de très corporel. Quand on va chez un psy, c'est l'oral, c'est l'écoute, et on parle, c'est la parole. Là, on l'adresse à quelqu'un la parole, on est forcément deux. L'écriture, on peut être tout seul, on sait qu'on va l'adresser et ça parlera ou pas aux gens en dernier lieu, mais je pense que dans l'écriture il y a un rapport de soi à soi. L'extérieur n'est pas encore tout à fait là, il y a l'idée de l'adresser, bien sûr mais... enfin : l'écriture sert d'extérieur, de tiers, par rapport à soi, mais il n'y a pas un extérieur social, l'autre n'est pas là. En thérapie, l'autre existe, mais il y a aussi un rapport de soi à soi, parce que c'est s'écouter soi. C'est à dire, à chaque fois on est dans l'intériorité et l'extériorité, mais pas au même niveau. En thérapie, on peut être dans un rapport entre soi et soi, comme avec l'écriture, mais il y a aussi l'autre qui est là, l'analyste est là, en chair et en os. Bon, l'écriture, il y a le papier, le support, mais on reste quand même dans l'intériorité. Il y a quelques analysés qui ont mis en écriture leur travail thérapeutique. Mais je ne crois pas que ce soit exactement du même ordre.

M-Oui, d'accord. D'un côté, avec la thérapie, il y a un autre qui permet de s'entendre soi, en parlant à l'autre. Et la solitude de l'écriture.

B-Elle fait tiers hein, quand même. Parce qu'il y a quelque chose de l'ordre de l'incarnation, dans l'écriture, quelque chose de très corporel, de très sensuel. Donc il y a quand même quelque chose qui fait tiers avec soi. Je ne sais pas si l'écriture est thérapeutique. Sans doute, au sens large, c'est à dire qu'à partir du moment où on est dans la création, dans la créativité, c'est thérapeutique, dans le sens où ça réveille l'être en nous. Un thérapeutique qui dépasse bien les bornes psy, c'est à dire qu'on a un rapport à notre être et à notre corps, thérapeutique dans le sens que là on se réveille. Les prises de conscience. Alors après, c'est comme tous les chemins pour aller à Rome : nous on va travailler sur un matériel intime, l'histoire de notre propre enfance, aller démêler la pelote de laine névrotique. Mais ce n'est pas le chemin obligatoire, il y a plein d'autres voies qui vont faire que les gens vont se soigner entre guillemets, c'est à dire, se soigner, c'est aller vers sa propre créativité. Mais je réfléchis, là : est-ce-que l'engagement est le même ? Il y a, de toutes façons, rapport à l'autre, que ce soit le médecin, ou les lecteurs. Le médecin, hors psychanalyste, il y a un retour, immédiat. Le médecin va essayer de s'engager, en travaillant sur des résonances, et en essayant de nommer, le pertinent, le saillant. Donc, il y a un retour. Il y a un écho.

M-Et désolée, encore une question super bête : tout à l'heure, vous disiez qu'on ne peut pas être impudique dès lors qu'on est vrai. Est-ce-qu'il y a quand même des faussetés

qui sont un chemin vers une vérité ?

B-Oui, quand je dis « vrai », il n'y a pas de jugement de valeur, parce que je crois que tous les chemins sont des chemins de vérités. Si à un moment on a besoin d'être dans le déni, de quelque chose, de je ne sais quoi, je crois que tout a du sens, dans un parcours... En thérapie, quand j'écoute un patient qui va être « chiant », « chiant » dans le sens : il est pas avec lui, il se la raconte, il essaye de maîtriser... bon ça fait partie du processus, (je dis « chiant », c'est pas exactement ça, hein, je prends des libertés avec vous, mais il n'y a pas de jugement), ça va m'agacer, blablabla, ça tourne autour du pot, donc bon, ça peut tourner autour du pot un petit moment, mais y'a un moment donné, il faut disposer. Donc le psy va confronter à ça. Même si ce passage est nécessaire, donc il faut être très prudent dans l'écoute, pour accompagner, donc il ne faut pas taper trop vite, rappeler trop vite à l'ordre... Quand je dis « faux », je parle du moment où on est en situation de l'acte de thérapie, mais je pense que ça se retrouve aussi sur scène, quand on n'est plus avec le texte...

M-Oui, on dira alors que « ça » joue faux.

B-Oui, mais je parle de la fausseté par rapport à soi-même. Par rapport à l'autre, on a le droit de choisir la persona qu'on veut. Parfois je sens ça, en séance, que ça manque de vérité. Il vaut mieux une fausseté mais qui soit dans le vrai. Quand ce n'est plus incarné...

M-Et dans ce cas, le rôle du thérapeute c'est quoi ? Comment il ramène vers une parole vraie ? C'est de nommer le fait qu'il y a discorde, là, dans la parole ?

B-Oui. En thérapeutique familiale il y a : nommer l'innommable. Ce que par pudeur, les gens n'osent pas.

M-Nommer l'innommable... d'accord. Du coup, c'est vous qui prenez en charge l'impudeur ?

B-Je reste dans la bienveillance de l'autre, je dois être responsable de comment je vais intervenir, il faut être prudent, il y a de l'amour à cet endroit-là. En partant du contre-transfert, d'un truc que je ressens, d'un agacement, de résonances... Pour moi, oui nommer l'innommable... mais c'est mieux que ce soit le patient qui nomme lui-même. Donc c'est comment l'amener à dire, moi je vais nommer l'endroit, c'est à lui de créer son mot. Il faut préserver le sujet, absolument, chez le patient. C'est le patient qui doit faire advenir, nous toutes nos interprétations, aussi bonnes soient-elles, ne seront jamais bonnes. C'est comment être en marge, à côté, accompagner, pour qu'il puisse se révéler.

M-Oui, être là, en marge. Pas pour nommer en place de, mais en donnant l'espace de.

B-Oui, c'est à dire que ce sont les opposés, qui se combattent entre eux : le corps et l'être, la lumière et l'ombre, l'acteur et le texte... quand on reste dans les opposés, il peut y avoir des mécanismes d'impudeur, parce que ce n'est pas transcendé. Quand on fait corps avec l'être, quand il y a une alchimie, là ça tombe. Là on est dans la création. En thérapie, c'est pareil, on est sur le fil, entre le thérapeute et le patient, le patient et lui-même, le thérapeute et lui-même, ce sont des moments toujours en tension, qu'il faut rechercher, mais on n'y est jamais. L'absolu on n'y arrive jamais, on s'en approche ! On n'y parvient jamais : la fusion oui, mais l'absolu non. La fusion, il y a une ignorance qui pourrait faire penser que c'est de l'absolu. Mais l'unité, ce n'est pas la fusion.

M-C'est à dire ?

B-Eh bien, dans la fusion on n'existe plus ! On développe le moins possible son être, pour être avec l'autre toujours sur la même longueur d'ondes, donc on réduit son être, comme une peau de chagrin. Et on ne s'expose pas, on n'a pas l'audace de vivre, on ne risque rien ! On ne perd pas, il n'y a pas de manque, donc il n'y a pas de désir, dans la fusion. Un couple fusionnel, à un moment donné, la sexualité ça n'existe plus, parce que pour qu'il y ait sexualité, il faut un écart. Ça tue le désir la fusion.

M-D'accord. Comme si, pour être le plus le même avec l'autre, il fallait être le moins singulier possible ?

B-Eh bien... Oui. Je n'y connais rien, en physique nucléaire, mais j'avais un patient, physicien, qui m'avait parlé d'un truc, que je reprends toujours : deux atomes qui ont deux identités propres, et quand on fait fusionner ces deux atomes, ils deviennent un, ils perdent leur identité pour fusionner en un seul. Dans une relation fusionnelle, il n'y a pas le manque, il n'y pas la part manquante. Il n'y a pas la mort et il n'y a pas de désir. On sort de l'incarnation.

M-Oui. Pas de manque, pas la mort, pas le désir.

B-Tandis que l'absolu, c'est autre chose. On y va avec toute sa dimension d'être sexué, avec sa mortalité, et dans la reconnaissance de l'autre, de l'altérité.

M-Oui. Déplier sa singularité, sans manger l'autre...

B-Oh, on va le manger forcément un peu, hein ! Mais l'absolu, on n'y est jamais... Dans la Bible, c'est ça, le retour au jardin d'Éden. Mais un retour en conscience. Et ça passe par plein de transgressions : le meurtre, l'inceste, le cannibalisme et tout le bordel. Mais il n'y a pas de fausseté. C'est l'humanité. L'impudeur, ça fait quitter notre humanité, ce sentiment d'humanité, mais cette perte d'humanité, momentanée, fait partie de l'humanité. Quand on est honteux de ce qu'on est, on ne se reconnaît pas dans notre

humanité.

M-Oui, on n'ose plus regarder, on baisse le regard.

B-Oui, même au niveau transgénérationnel : on est toujours entaché de quelque chose. Une histoire de la honte, nos aïeux. Même si nous on n'a « rien » fait, on est porteur de ça. C'est peut-être pour ça qu'on peut parler d'impudeur. On a la honte sur nos ancêtres. Quand on a quitté l'humanité.

M-Oui. D'ailleurs, au plateau, pour entrer dans l'impudeur, souvent l'acteur en passe par l'abandon de la posture debout... Quelque chose de l'ordre de l'animal, pour casser la face, casser la verticale.

B-Oui. Eh bien, oui, la bête est en nous aussi ! La libido. Mais elle a été entachée par l'ancestralité de l'inceste, du meurtre, du cannibalisme... donc il faut la... comment dire... la réintégrer. La réhumaniser parce que la bête en nous est pure. Pour prendre conscience de qui on est, il faut qu'on en passe par le meurtre, le cannibalisme, l'inceste.

M-Oui. Et dans l'art, il y a un moyen de traverser ça, sans prendre le risque mortel.

B-Oui. Mais il y a toujours un risque. Et l'impudeur elle est peut-être là aussi. Jouir de sa condition d'être humain. Mais l'impudeur peut être contagieuse : les spectateurs qui voient quelqu'un jouir de sa condition d'être humain peuvent se nourrir, et dépasser leurs propres pudeurs. On est malaxé de l'intérieur, on est un réceptacle.

M-Oui, il y a un enthousiasme de l'impudeur.

B-C'est cette chose de agir et se laisser agir. Avec un gourou, le patient devient objet sexuel. Avec le thérapeute, il faut laisser le patient être le plus possible sujet. L'acteur aussi, je crois, il peut y avoir de ça... par association d'idées, je ne sais pas pourquoi, je pense à la « Groupie du pianiste ». L'enjeu, c'est de rester sujet.

M-Oui, le fan, la posture du fan.

B-Oui. Et je crois que plus on devient sujet, plus on va vers la prise de conscience, plus on peut agir sur la pudeur, être acteur. C'est à dire, on peut décider, là d'être impudique, là d'être pudique. Moins subir le côté pudeur/impudeur, mais décider de la pudeur ou de l'impudeur qu'on se donne

M-Oui, choisir soi la distribution de la part d'ombre, la part de lumière.

B-Oui, voilà. Par rapport aux censeurs... Don Quichotte, l'inquisition... bon on a nos censeurs en nous, hein, on a les kamikazes en nous aussi, hein... Comme c'est d'actualité en ce moment... intérieurement... Plus on va vers de la conscience, moins on subit le couple pudeur/impudeur. Au début du travail pof une émergence, on devient tout rouge, on rougit, la honte au visage... Mais ensuite, on va vers de la conscience, et on peut

choisir. Et peut-être certains artistes ont fait ce choix-là.

M-Vous avez raison. Je pense à Angélica Liddell, une artiste qui, je crois, ne subit pas la pudeur, mais retourne la chose, en fait une technique de jeu, une manière d'alpaguer le plateau. Elle dit ça : je choisis, pour ce spectacle, d'aller dans l'humiliation, dans l'impudeur, pour retrouver une liberté.

B-Et là on devient sujet, on n'est plus l'objet de l'impudeur. Et peut-être que là on en revient au vrai. Il y a une vérité, la vraie impudeur, c'est peut-être de faire le choix de l'être, on l'assume. Et du coup, l'impudeur assumée, change aussi le regard porté. On va nommer, on ose nommer, on ne se cache plus les yeux, ou on choisit de les fermer, ici, de les fermer.

B. m'adresse, après notre conversation, quelques SMS, que je retranscris ici tant ils me semblent poursuivre notre échange.

B« Je ne sais pas pourquoi, mais j'ai besoin de vous préciser ma pensée... dans la fusion, nous sommes dans l'indifférencié de l'être, l'autre n'existe pas. Quand on commence à appréhender l'altérité, la notion de danger est là. Le meurtre, l'inceste et le cannibalisme peuvent être les premiers actes que l'on pose. Nous n'avons pas une grande considération de l'autre. Sortir de l'indifférencié peut être brutal. Puis, la dimension de l'autre, de l'altérité, va s'affiner, dans le meilleur des cas ! Et la différenciation est en route. De là vont naître les opposés, au début, cela risque fort de fonctionner dans le conflit. L'étape suivante sera de transcender les opposés et parvenir à l'union, bien différente de la fusion. »

M« Oui, j'entends. Ça résonne, je crois, avec un « je » d'acteur qui s'affirme, au début peut-être solitaire, mais qui cherche l'autre. Parfois par la fusion, un peu nostalgique, et d'autres fois en créant l'autre pôle de l'adresse, dans le fait même de l'attendre, de l'espérer, d'être prêt à être aimé ou moins aimé. Et à la fin, le « je » et le « tu » ne préexisteraient plus au dialogue mais adviendraient dans l'échange, par l'échange, au présent. Ça résonne, avec l'adresse. Et un rapport-public aussi, entre fusion et union. »

B« La « vraie » impudeur, je crois, c'est de dévoiler notre singularité, au-delà de notre différence, à travers son chemin de création intérieure. Le monde, dans ce qu'il a d'indifférencié, n'est pas toujours prêt pour ça. Ça peut être vécu comme dangereux. »

M« Oui, d'accord. Une joie, alors, à déplier, déployer sa singularité. Et le problème de la réception, de l'accueil. »

B« Et... pour aller jusqu'au trognon du fruit défendu... : l'impudeur se loge, sans doute, au creux de notre propre créativité, dans le sens où nous nous créons de l'altérité, nous nous approprions les écrits, pensées, jeux, théories, d'un autre. Le fantasme de l'auto-engendrement est bien connu dans la fusion. Les droits d'auteurs, etc., peuvent véhiculer ce phantasme. Dans l'incarnation, on a besoin de manger, certes. Mais sur le plan de l'être, de notre singularité : point de rivalité. Nous nous alchimisons ensemble et chacun est son propre créateur dans l'altérité. Certains verraient ça d'un mauvais œil... on prendrait alors la place de « Dieu » ? »

M« Oui, sortir du mythe de l'autoengendrement. Passer du copier-coller au copier-crée. Manger l'autre ou plutôt citer l'autre. Passer du cannibalisme à la citation. »

« Je tutoie Dieu »

Jean-Louis G. est prêtre. J'ai voulu faire appel à lui car je m'interrogeais sur le dispositif de la confession. La semaine précédant notre entretien, j'étais allée voir l'installation *Extases* de Ernest Pignon Ernest, dans l'église abbatiale de St Pons, à Nice : le corps et les postures de ces saintes qui étaient des postures d'amour, d'abandon m'avaient interpellée. J'ai alors ressenti le besoin d'interroger un homme, et un professionnel du sacré, sur l'impudeur. L'entretien s'est fait de visu, à la suite d'un mail que je lui avais adressé.

M-L'impudeur raccrochée à la foi, quels mots vous viendraient en premier ?

J.L.-Au départ je ne vois pas très bien... Toi, tu en fais un, tu m'as parlé dans ton mail de la confession, et de la foi qui, peut-être, met à nu. Je n'y avais jamais pensé comme ça, mais si tu as cette idée, hé bien, on va essayer d'en parler ! Tu m'as demandé, par mail : comment s'adresse-t-on à Dieu, avec quel pronom, tu ou vous? Alors, dans la liturgie, depuis le Concile Vatican 2, depuis qu'il y a eu une nouvelle liturgie renouvelée, on est revenu comme dans l'ancien temps, on tutoie Dieu. Le vous étant devenu au cours des siècles, peut-être influencé par les britanniques et le « you », on ne sait pas si on dit « tu » ou « vous », mais il y avait une sorte de distance entre Dieu et nous, le vous était devenu un vous de majesté. On a retrouvé le tutoiement, et notamment dans la prière du Notre Père, « Notre père qui es aux cieux, que ton nom soit sanctifié... ». Et curieusement, on continue de dire « vous » à la Vierge Marie : « je vous salue Marie, plein de grâce »... C'est vrai que personnellement, je tutoie Dieu. Certaines personnes, je le vois notamment en confession, disent encore le Notre père à l'ancienne, elles disent vous pour s'adresser à Dieu le père.

M-Et vous priez à voix haute ? À voix basse ? Vous utilisez quelle voix ? La voix quotidienne ?

J.L.- Alors, moi j'aime bien prier à voix haute. D'abord parce que dans la liturgie on prie à voix haute. Quand je suis tout seul, j'aime bien prier à...j'allais dire, presque : entendre ma voix. Personnellement, oui, j'aime bien prier à voix haute. Ça m'arrive aussi de prier intimement, sans parler... Je ne comprends pas, quand tu parles de voix

quotidienne...

M-Euh... quand on circule dans la ville.... Euh..

J.L.-Ah oui, la parole. Oui ! Je prie, et je pense que c'est le cas de beaucoup, en m'adressant à Dieu à travers la vie quotidienne. C'est vrai que certaines personnes disent parfois « je ne trouve plus les mots pour prier, je n'arrive plus à prier, je n'arrive pas à me concentrer »... mais ça c'est normal ! À partir du moment où tu te dis « je prie », alors là tu entends les bruits, les téléphones qui sonnent... ! Au fond, notre parole elle est un peu brouillée ! Mais, je rassure les gens, je leur dis : au fond, ça veut bien dire que la parole, elle est dans la vie, pas isolée du monde.

M-Au théâtre, l'adresse... y'a parfois comme ça, oui, des paroles dont on sent qu'elles s'arrachent au monde, et qui du coup pèsent un peu, solennelles, pis y'en a d'autres on dirait qu'elles conservent ... euh... les klaxons de soi.

J.L.-Être pudique, c'est ne pas montrer des choses cachées ? La pudeur, c'est réserver ce qui est intime, c'est à dire son corps, sa parole, à quelques intimes, et parfois à soi-même. Être

M-Réserver l'intime à quelques intimes : oui !

J.L.-Par exemple, dans un couple, il n'y a a priori pas de pudeur, parce que l'intimité dans le cadre du couple s'exprime par l'intimité corporelle. Cette pudeur, il y a des gens dont on dirait qu'ils ne la respectent pas... dans leur accoutrement, ou leur non-accoutrement ! Dans la ville, tu les vois, et même parfois lorsqu'ils rentrent dans une église, un lieu sacré ! Il y a une impudeur que je relie à la provocation. Il me semble qu'il y a aussi une impudeur au niveau artistique... tu parlais de théâtre, de film... il y a une impudeur à se montrer, montrer son corps, devant des spectateurs. Mais ça, ça fait partie du jeu artistique. Et puis alors, tu parles d'impudeur dans la foi. Tu me demandes, faut-il être pudique envers Dieu ? Mais quand on parle à Dieu, ou lorsqu'on parle de Dieu à quelqu'un d'autre, on se dévoile. Est-ce que se dévoiler c'est de l'impudeur ? Témoigner de sa foi, et donc témoigner de son intime, ça fait partie de la foi ! Le témoignage fait partie de l'annonce de la parole de Dieu ! Par exemple, quand je prêche, je ne parle pas en l'air, je n'aime pas employer le « on », trop impersonnel, je préfère employer le « je »... lorsque j'explique l'Écriture, c'est le cas dans l'homélie de la messe, forcément je parle aussi de moi. Tout témoignage, dans la foi, se rapproche de l'annonce de cette parole, mais dans l'amour que l'on porte à cette parole. On se dévoile. C'est vrai, je fais beaucoup de réunions, avec des adultes, et c'est vrai, les gens se mettent à nu lorsqu'ils parlent de Dieu, et d'eux-mêmes. Mais est-ce indécent ? Au contraire : quand on parle, si on parle, c'est

qu'on a confiance. La confiance, elle fait partie de la foi, d'ailleurs c'est le même mot, ça vient du latin, avoir confiance, croire. Je crois qu'il n'y a pas d'impudeur à parler de soi lorsqu'on parle à quelqu'un que l'on aime, amoureusement ou d'amitié. D'ailleurs, je crois qu'il n'y a pas d'amour s'il n'y a pas de dévoilement !

M.-C'est vrai que c'est l'interlocuteur, aussi, qui décide finalement de l'impudeur ou de la non impudeur de tel ou tel propos... parce qu'il y a ce lien de confiance...

J.L.-Oui, tu vois, par exemple, quelqu'un qui viendrait, dans mon bureau, et qui n'oserait pas dire des choses de sa vie : hé bien, je ne saurais pas quoi dire, je ne saurais pas aider ! Si la personne veut parler d'elle-même, il faut qu'elle ose aller jusqu'au bout. D'ailleurs, je n'ai jamais suivi de psychothérapie, mais qu'est ce qu'on va chercher, chez un psy : il va te faire parler, lui il parle pas ! Et tu vas livrer des choses intimes. Après, peut-être, au bout de quelques séances, ce psy va dire : « alors mademoiselle, je situe votre difficulté d'aujourd'hui par rapport à des gestes, des événements, des paroles, qui se sont déroulés lorsque vous aviez trois ans, quatre ans... »... Mais chez un psy, si tu parles pas... bon... c'est pas pour ça qu'il prend pas les sous à la fin, mais... !! Je pense que la pudeur dans le langage de la foi.... On a besoin d'une parole vraie, d'une parole qui parle vrai. Et on parle vrai lorsqu'on parle de soi, de son intime... parce que je suis en jeu, parce que c'est moi ! Si j'ai un problème, il faut que je l'exprime à quelqu'un en qui j'ai confiance ! Quelqu'un qui viendrait me trouver pour me livrer un problème, mais qui parlerait entre deux paroles, pas clair, je lui dirais « excusez-moi, mais je ne comprends pas, je ne peux pas vous aider ». Donc il faut qu'il y ait un lien de confiance assez solide, pour que je puisse entendre une parole qui soit assez audible, pour que je puisse aider la personne.

M.-C'est vrai qu'au théâtre, on sent que prendre les habits de la foi, ça permet à certains acteurs d'aller dans des vérités de jeu, dans des endroits de sincérité... comme si ce rôle imprégné de foi ben c'était ça qui leur permettait de se dévoiler, eux !

J.L.-Oui ! J'admire certains acteurs, qui épousent à ce point le personnage, qu'on en vient à se dire : mais c'est la personne ! Je pense à... est-ce que tu as vu le film *Des hommes et des dieux* ?

M.-Oui.

J.L.-Eh bien, Lambert Wilson, quand il interprète le prieur de l'abbaye, on se dit : comment il arrive à ce point à épouser le personnage ? Ça se voit dans les yeux, dans la façon de parler, une forme de... oui, de foi, on dépasse le rôle là ! Un des artistes comme ça... c'est Michael Lonsdale ! Il est venu plusieurs fois ici, à Notre Dame, interpréter des rôles, je l'ai déjà vu. Quand il est dans le personnage de Frère Luc, il a tellement épousé le

personnage, qu'un jour, alors qu'il était là, au lieu de l'appeler Michael, je l'ai appelé Frère Luc ; ça l'a fait rire ! Mais je crois qu'on admire aussi, dans Michael, le personnage qu'il est, au-delà des personnages qu'il a interprétés !

M-Oui !!

J.L.-Je suis peut-être hors sujet par rapport à ce dont tu voulais me parler mais... tu sais que Michael Lonsdale, depuis trois ans, au Festival de Cannes, pendant le festival, avec quelques autres artistes, ils ont, avec les moines de Lérins, ils ont initié un Festival de la beauté...

M-En parallèle du Festival de Cannes ?!

J.L.-Il invite des artistes à aller dans le monastère de Lérins, en complicité avec les moines, qui jouent l'hospitalité... et là... pour des gens qui ont la parole facile... des gens qui sont comédiens... hé bien ce jour là, ils sont dans le silence... comme si le silence allait leur faire découvrir un peu plus la parole, mais la vraie parole, intime, celle qui ne se dit pas, ou celle qui se dit, mais qui se dit à travers le silence.

M.-Oui, c'est vrai que Lonsdale on le sent à cet endroit, dans les films de Duras par exemple !

J.L.-Tu vois, par exemple, dans le film... c'est assez remarquable la séquence où il parle avec la petite jeune fille, de l'amour ! En fait, il y avait un texte qu'il devait réciter. Et puis tout à coup, la discussion qui s'est déroulée était tout à fait différente de ce qui était écrit. Une prise improvisée, qui a été gardée. Qu'est-ce-qui a fait que cette discussion a changé ? Lui, il dit que devant cette petite jeune fille, qui lui posait des questions intimes, de sa vie personnelle, il s'est laissé aller : c'était bien Frère Luc, mais c'était Michael ; c'était bien la petite jeune fille du film, mais c'était en même temps une jeune fille, qui parlait de être amoureux, amoureuse, qu'est-ce-que ça veut dire, comment on s'en rend compte.

M-Oui, quand il y a superposition.

J.L.-Michael Lonsdale a invité à ce Festival de beauté, des comédiens dont il dit qu'ils sont ouverts à la spiritualité. Il y a rencontre, dans cette île de beauté qu'est Lérins. Ça donne une autre dimension à ce festival de Cannes qui est fait un peu... d'impudeur ! On le voit bien, hein, sur le tapis rouge, c'est à qui montrera le plus son corps... tout le monde devient voyeur, vient photographier. Est-ce-que c'est ça le plus important, dans l'artiste ? L'essentiel ? Mais c'est vrai qu'on peut discuter de cette propension, aujourd'hui, à vouloir dévoiler les corps... à quoi ça fait appel, chez le spectateur, à ce côté voyeur ? Est-ce-qu'on ne peut pas exprimer les sentiments, même les sentiments amoureux,

autrement qu'avec des scènes de corps dénudés ? Je pense à ce film, *La vie d'Adèle*. Eh bien, euh... on voit bien que cette actrice, là, la plus jeune...

M-Oui, Adèle Escarchopoulos, elle a le même prénom que le personnage, d'ailleurs.

J.L.-Eh bien, dans une interview que j'ai vue, elle disait, l'actrice, qu'elle n'aimait pas se voir nue, comme ça. Tu as des artistes qui n'aiment pas se voir nus, alors qu'ils se montrent nus devant les 30 caméramens ! Tu en as qui aiment se dénuder, et d'autres qui le font avec réticence, qui n'aiment pas...

M-Oui, c'est vrai... d'ailleurs le film a fait un peu polémique aussi pour ça, parce qu'on a pu dire du réalisateur que, en dehors même des scènes de nu, pour pousser les émotions, il y allait fort, peut-être trop, lorsqu'on la voit les larmes et la morve au nez...

J.L.-Je pense qu'à force de dévoiler les corps, je crois qu'on dénature l'amour, l'acte sexuel, et je ne crois pas que ça fasse du bien aux artistes, je ne crois pas que ça rajoute quelque chose d'important, on a plus besoin d'un regard, d'une parole.

M-Oui, c'est vrai... Je pense au regard de Juliette Binoche, dans *Camille Claudel* de Bruno Dumont... un long plan sur son regard...

J.L.-Alors tu me demandes, quand tu me parles de la confession, tu me demandes si certaines personnes me semblent impudiques dans la mise en scène qu'elles font de leur foi. Alors, quand tu dis mise en scène, derrière j'entends comédie, mensonge ? Peut-être que certaines personnes ont besoin d'une certaine mise en scène pour parvenir à s'exprimer. Sont-elles vraies ou fausses ? Tu sais, moi ça fait 46 ans que je suis prêtre, que je confesse, je vois tout de suite quand des personnes n'osent pas dire des choses, font des circonvolutions, alors, bon, je ne dis jamais « accouche » mais... je sais que c'est pas facile : parler à un étranger, même si c'est un prêtre. Je crois que parfois on se met en scène parce qu'on ne sait pas trop comment exprimer des choses qui peuvent paraître impudiques... Oui, dans la confession... tout à l'heure j'évoquais une séance de psychothérapie : dans la confession, il y a de ça aussi, mais les gens ne viennent pas chercher une réponse à leurs questions, même si parfois je me permets, d'ailleurs souvent ils le demandent... y'a certaines personnes que je connais, qui se confessent régulièrement donc au bout d'un certain temps, je connais un peu le fond de leur pensée... mais on se rappelle pas tu sais... quand on dit que le prêtre oublie : c'est vrai ! Mais quand il y a des personnes qui viennent tu sens bien que des choses reviennent, donc là tu peux dire : « oui, il me semble qu'il y a quelque temps vous disiez autrement, donc vous avez changé... » la personne, dans son impudeur positive, a pu tellement parler d'elle que tu la connais, tu

peux l'aider.

M-Oui, c'est vrai... il y a une belle impudeur qui consiste à s'exprimer pour donner les moyens aux autres de nous aider.

J.L.-Oui. Tu sais, le mot confession, c'est un joli mot. Fessio, en latin, c'est parler, dire, la parole. Et con : avec. Parler avec. Donc, tu vois, parfois il y a des personnes qui viennent, ici, dans mon bureau, et qui se mettent à parler, et au bout d'un certain temps elles disent : ha, mais en fait j'étais venue pour me confesser. Et je dis : mais qu'est-ce qu'on fait depuis une demi heure qu'on parle ? Vous m'avez parlé de votre vie, je vous ai écouté, nous sommes dans une discussion, mais le langage qui s'est établi entre nous deux est un langage personnel : on a fermé la porte, c'est quelque chose d'intime...on est dans la confession. Pour qu'il y ait confession au sens sacramentel, il faut qu'il y ait l'absolution, c'est à dire la parole liturgique ; quand je dis « je vous pardonne », c'est le Christ qui dit ça. C'est ce que les gens attendent. La confession n'est pas seulement une parole que l'on dit de soi à quelqu'un, c'est aussi de recevoir le pardon. Il y a des personnes qui ont du mal à dire leur intimité, mais je suis là pour donner le pardon du Seigneur. D'autres, au contraire, se confessent pendant une demi-heure ; certaines mêmes viennent avec un papier qu'elles ont écrit, pour ne rien oublier ! La parole est importante, mais il y a une autre parole qui est plus importante, c'est la parole divine. C'est là où il y a le sacrement. Il y a dialogue, mais il y a aussi l'absolution.

M-Oui : il y a parler avec, mais aussi recevoir.

J.L.-Oui, recevoir une parole, qui est à la suite de toutes les paroles que Jésus a prononcées. Quand le centurion romain qui était un païen vient voir Jésus et lui demande : je t'en prie, est-ce que tu peux venir voir mon serviteur qui est malade, et puis finalement, alors qu'il est païen il dit : mais en fait Seigneur, ce n'est même pas la peine que tu te déplaces, dis seulement une parole, et mon serviteur sera guéri. Quelle foi ! On a inséré cette parole dans la messe, avant la communion, quand le prêtre dit « heureux les invités au repas...seigneur je ne suis pas digne de te recevoir, mais dis seulement une parole, et je serai guéri ». La parole salvatrice de Jésus est une parole que nous avons reçue, nous prêtres, à dire.

M-Oui. Et l'assemblée, à la messe, est-ce-qu'elle répète en même temps que vous, après vous, cette parole : « je ne suis pas digne de te recevoir, mais dis seulement une parole et je serai guéri ? »

J.L.-Oui.

M-Donc, ce « je » là, qui est le vôtre, se partage, par le chœur des voix, et dans

l'instant, à toute l'assemblée !

J.L.-Oui, nous avons reçu dans notre ordination de prêtres, nous pauvres pêcheurs, nous avons reçu cet ordre, c'est pour ça que ça s'appelle le sacrement de l'ordre, qui est de pardonner les péchés. Parmi tous les sacrements qu'on donne, le baptême, le mariage... l'eucharistie et la confession, qu'on appelle désormais la réconciliation, me semblent les deux plus importants de notre ministère. Je t'avouerais que j'aime beaucoup célébrer la messe mais je suis toujours étonné du sacrement de la confession. Parce que, tu vois, je suis souvent ici [à l'Église Notre Dame, en plein cœur de Nice], j'y suis pratiquement du matin au soir, on peut venir se confesser à toute heure... Quand une personne vient sonner, je me dis : c'est encore une belle occasion qu'une personne que je ne connais pas, parce que souvent c'est plein d'étrangers qui viennent... ils aiment se confesser... et ils trouvent aussi sans doute que c'est bien de se confesser, une fois, à quelqu'un qui ne les connaît pas, qu'ils ne sont pas amenés à revoir... pour que la parole soit plus libre. Parfois ça m'arrive de dire : vous êtes touristes, mais vous avez une paroisse, ça pourrait être bien, ce que vous m'aviez confié, de le dire à votre curé, n'ayez pas peur, vous pouvez le dire en toute confiance. Alors, je reprends tes questions ; dans ton mail tu me dis « Dans la Bible il est décrit un temps sans honte où Adam et Eve sont l'un en face de l'autre, nus, sans avoir honte ». C'est un récit, ça, que j'aime beaucoup évoquer dans les préparations au mariage. Souvent le texte a été déformé. On a une fausse idée. Si tu permets, je vais le relire, tu as un peu de temps ?

M-Oui

J.L .-Parce qu'il y a des choses, je crois, qui ont été mal interprétées. Tu sais, il y a deux récits de la création. Il y a le premier, qui est en 7 jours, et c'est celui qui est le plus « scientifique », le plus proche de la réalité de l'évolution : l'homme et la femme n'arrivent qu'en dernier, lorsqu'ils sont capables de pouvoir vivre, quand il y a la chaleur, la lumière, l'eau, et il y a des végétaux parce qu'il y a de l'eau... Et donc : « le sixième jour Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, il les créa homme et femme. » Ça c'est intéressant, on le sent encore mieux quand c'est écrit en latin : deus crea vit homo... homo qui est au neutre, le genre humain. C'est intéressant parce que dans ce verset 27 du chapitre 1 de la Genèse, il est bien dit que Dieu créa l'homme à son image. Donc les théologiens disent : s'il crée l'homme à son image, et qu'à son image il les crée homme et femme, on peut dire alors que Dieu a en lui de la féminité en même temps que de la virilité. Et, donc, le texte continue et « Dieu vit tout ce qu'il avait fait, il vit que cela était très bon. Il y eut un soir, il y eut un matin. Septième jour. » Voilà. Et là, tout est fait. Donc ça c'est la création

dans le premier chapitre de la Genèse, mais il y a un deuxième récit qui est moins connu mais qui est plus ancien : « Dieu fit tout, il place un homme qu'il avait modelé » et puis tout à coup Dieu dit « il n'est pas bon que l'homme soit seul, je vais lui faire une aide qui lui correspondra. Avec de la terre, le seigneur Dieu modela toutes les bêtes des champs, et tous les oiseaux du ciel », donc Dieu fabrique, dans ce récit, et l'homme donne un nom à chacun. « Mais il ne trouva aucune aide qui lui corresponde, alors le seigneur Dieu fit tomber sur lui un sommeil mystérieux et l'homme s'endormit, le seigneur Dieu prit une de ses côtes, puis il referma la chair à sa place. Avec la côte qu'il avait prise à l'homme il façonna une femme et il l'amena vers l'homme, l'homme dit alors cette fois-ci, voilà l'os de mes os, et la chair de ma chair, on l'appellera Isha, elle qui fut tirée de l'homme ». Alors, c'est sûr que c'est complètement invraisemblable, mais ce qui est intéressant, c'est la côte ! J'aime bien dire aux couples, dans le cadre de la préparation au sacrement du mariage, que l'homme et la femme sont côte à côte ! Saint-Exupéry, il dit cette belle phrase, que dans l'amour on est côte à côte pour regarder dans la même direction. Le mot de « côte » je le vois comme le côté. Donc, après arrive cette histoire de honte : « tous les deux, l'homme et la femme étaient nus, et ils n'en éprouvaient aucune honte l'un devant l'autre. » Voilà. Donc, ce passage finit là dessus. Puis tout à coup, verset suivant : « le serpent était le plus rusé de tous les animaux des champs que le seigneur avait faits ; il dit à la femme « alors Dieu vous a vraiment dit vous ne mangerez aucun arbre du jardin ? » » Alors, juste un peu avant, quand il n'y a pas encore la femme, Dieu dit à l'homme « tu pourras manger tous les arbres du jardin, sauf l'arbre de la connaissance, et puis il y a un autre arbre qu'il ne faut pas toucher, c'est l'arbre qui est au milieu du jardin, c'est l'arbre de vie. » Le problème c'est que le serpent va confondre les deux arbres. : « Alors Dieu vous a vraiment dit vous ne mangerez d'aucun arbre du jardin » : c'est faux, c'est un mensonge Et la femme répond : « nous mangeons les fruits des arbres du jardin, mais pour les fruits de l'arbre qui est au milieu du jardin (elle est troublée, elle se trompe, elle confond avec celui de l'arbre de la connaissance, et celui-là on ne sait pas où il est, à gauche, à droite, au milieu...) Dieu a dit vous n'en mangerez pas sinon vous mourrez (c'est l'arbre de vie). Et le serpent répond « pas du tout, vous n'en mangerez pas, mais Dieu sait que quand vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront, et vous serez comme des Dieux, connaissant le bien et le mal ». Tu vois, il confond tout, il embrouille, l'arbre de la connaissance du bien et du mal, l'arbre qui est au milieu... Et : « la femme s'aperçut que le fruit de l'arbre devait être savoureux, qu'il était agréable à regarder, et qu'il était désirable, cet arbre, puisqu'il donnait l'intelligence. Elle prit de son fruit, et en mangea. » Alors

n'oublions pas qu'en latin, fruit se dit « poma », donc on a déjà dit deux bêtises quand on dit qu'elle mange une « pomme » ! « Elle en donna aussi à son mari et il en mangea. Alors leurs yeux à tous deux s'ouvrirent et ils se rendirent compte qu'ils étaient nus. » Alors : ils étaient nus, tout à l'heure, sans problème, ils n'avaient aucune honte l'un devant l'autre, arrive la tentation de devenir comme Dieu (vous serez comme des Dieux), cette tentation les fait entrer dans un mensonge ! C'est ce mensonge qui va pervertir la pureté virginale de ce couple ! C'est la honte du pêché, pas du corps. C'est l'introduction du pêché qui trouble la paix des relations humaines, que ce soit entre mari et femme ou dans d'autres types de relations. Le mensonge craque les relations, fait passer de l'amour à la haine, avec parfois des situations très violentes, avec des enfants... au fond, tu sais, nous sommes faits, chaque homme et chaque femme, pour vivre dans la vérité, et la vérité, c'est la nudité sans crainte et sans honte.

M-Oui.

J.L.-Tu vois, si tu veux faire ta thèse la-dessus, je te dirais, si on se résume un peu : il n'y a pas de honte à avoir, d'être vrai, il n'y a pas de honte à parler-vrai, à livrer son intimité. Et donc, dans ton mail tu me demandais : « quel lien feriez-vous entre la foi et la honte ? Lorsqu'on a honte vis à vis de Dieu, c'est qu'on se sent regardé par lui, ou qu'on n'ose plus le regarder ? ». Tu fais la question et tu donnes les réponse : quand on a honte vis à vis de Dieu, c'est qu'on se sent regardé... moi, j'aurais dit : jugé. On se sent jugé. Dans la confession, tu as des personnes qui disent... je vais prendre un exemple qui malheureusement arrive souvent... : des femmes, parfois très âgées, qui viennent te dire : voilà, il y a quelque chose que je n'ai jamais pu dire, j'ai avorté. Quand une personne qui a presque cent ans, qui est veuve, vient te dire « j'ai avorté quand j'avais dix-huit ans », tu te dis : cette personne a vécu dans la honte d'une chose qu'elle n'a peut-être jamais dit. Alors, je demande : vous vous êtes confessée, déjà, de ça ? Et quand la personne te dit « oui », qu'est-ce-que tu en déduis ? Tu déduis qu'elle s'est confessée mais qu'elle n'a pas l'impression d'être pardonnée, parce qu'elle se sent toujours jugée. Elle vit avec ce secret ! Tu te dis : attention, la foi et la honte, ça joue des tours. Quelqu'un qui se sent jugé pour quelque chose même après avoir reçu le pardon : c'est tellement blessé que la blessure ressaigne de temps en temps. Alors je le dis : par pitié, vous êtes pardonnée, si je vous dis, de la part du seigneur, entendez-le, sentez-vous libérée. Le pardon est une libération, permet de faire la vérité en soi.

M-Oui... ce que vous disiez... que la confession, c'est parler avec, mais aussi « recevoir ». Peut-être que parfois, c'est pas qu'on n'arrive pas à dire les choses en une

fois...c'est plus qu'on sait pas recevoir le pardon en une fois.

J.L.-C'est l'intérêt, je crois, des pèlerinages: quand je sens que quelque chose est trop dur à dire, à porter, je dis : allez-faire un pèlerinage, allez, allez, marchez. Comprenez que vous êtes aimé de Dieu. Quand on a honte, c'est qu'on se sent, plus encore que regardé, jugé. Alors après, tu me poses la question du corps. Tu me demandes si la foi s'incarne dans le corps. Alors, oui ! La foi, elle s'incarne dans le corps ! Si tu vas chez les moines, tu vois que les moines prient avec leurs corps, y'en a qui découvrent ça aujourd'hui avec le yoga et tout, mais ils prient avec leurs corps : ils se prosternent, ils restent longtemps à genoux...la prière passe par des manifestations corporelles.

M-Oui, bien sûr !

J.L. - Alors, après, tu me demandes : quel lien faites-vous entre l'écriture et la foi ? L'autobiographie et la foi ? Tu veux parler des Écritures ?

M-Non, pas forcément, juste le geste d'écrire.

J.L.- Tu sais, il y a beaucoup de saints, de mystiques, qui ont écrit, et qui du coup nous ont laissé des témoignages. Térésa de Calcutta, elle est morte, je m'en souviens, la même année que la Princesse Diana, en 97... quelque temps après sa mort, on est tombé sur un journal qu'elle écrivait notamment les dernières années de sa vie, et elle dit, elle écrit textuellement, qu'elle n'arrivait plus à prier, qu'elle ne sentait plus la présence de Dieu dans sa vie, alors qu'elle était au sommet de la sainteté. Et alors, là, elle rejoint d'autres grandes Saintes comme Thérèse d'Avila, qui avaient un tel sentiment de la grandeur de Dieu, qu'elles se sentaient toutes petites et qui du coup exprimaient : je n'ai plus la foi. On retrouve parfois, dans l'intimité des saints, des paroles de faiblesse qui signifient à mon avis leur grandeur. La parole écrite, elle utilise pas des artifices, tu écris pour toi. Et en même temps tu sais que cette écriture a un sens. D'ailleurs certains grands mystiques ont écrit pour qu'on les lise. Non pas pour qu'on les encense, mais pour dire, c'est ma parole vraie.

« Celui à qui on aimerait parler »

S. S. est psychologue. (Je l'ai contactée par mail, via le blog qu'elle tient, pour l'interroger sur l'impudeur. Elle m'a répondu par mail.)

Bonsoir

Je n'ai pas de définition de l'impudeur, car dans le cadre d'une séance ce que je définis n'a aucune importance, ce qui importe c'est le signifié que met le patient sous le signifiant. Nous avons beau communiquer avec les mêmes mots, nous n'y mettons pas exactement les mêmes définitions, d'où les difficultés de communication.

Ce que je constate : les patients ne se jugent pas impudiques ni dans leur parole ni dans leur corps. Par contre, souvent, les personnes qui ne veulent pas entamer de psychothérapie utilisent l'argument suivant « comment peut-on raconter sa vie intime à quelqu'un qu'on ne connaît pas? » C'est justement parce qu'on ne connaît pas la personne qu'on peut lui raconter sa vie intime parce qu'avec ses proches, ses amis, collègues on peut parler de tout mais pas d'intimité psychique.

En fait, et ce que j'écris n'engage que moi, les notions de pudeur et impudeur sont basées sur un jugement moral. Or en psychologie comme en psychanalyse, le jugement moral n'existe pas. Rien n'est pudique rien n'est impudique. Rien n'est bien, rien n'est mal. Rien n'est bon, rien n'est mauvais.

Je travaille avec des artistes, dont des acteurs de télévision ou de cinéma. Ils expliquent très bien comment eux font la différence entre ce qu'ils sont et ce qu'ils montrent. Mais ils expliquent aussi que les producteurs comme les réalisateurs ou les directeurs d'acteurs cherchent à les pousser à exprimer le plus d'eux mêmes dans leur personnage. Ce qui fait remonter des souffrances cachées et parfois les met au bord de la folie. Ils sont eux mais en même temps ce qu'ils jouent n'est pas eux. Ils peuvent percevoir cela comme de l'impudeur. Montrer ce qu'ils sont en dedans, ce qu'ils ne veulent pas. Être acteur, c'est jouer un rôle, ce n'est pas être soi. Se montrer soi, c'est s'exposer, s'exhiber. Cela peut être de l'impudeur mais pour eux c'est une mise en danger. Être nu, est-ce être faible?

Vous parlez d'amour et je l'entends. Car l'acteur, ou ce que j'en sais au travers de mes patients, cherche à être aimé. Mais pas par son public. Par celui qui le dirige. Rien n'est pire pour un acteur me semble-t-il que ces effets d'amitiés, ces preuves d'amour

présentes sur un plateau (« tu es parfaite », « tu es un amour » + bises, invitations...) et une fois le tournage fini de ne plus avoir tout cela, de ne plus avoir d'appel. Et d'attendre désespérément que le téléphone sonne ou un email, vécu comme une preuve d'amour.

Les acteurs, en tout cas tous ceux que j'ai pu voir en consultation, sont des personnes en mal-être avec un vécu infantile difficile. Ils cherchent au travers de leur métier ce que d'autres recherchent dans le cadre d'une psychothérapie : résoudre une problématique.

Encore une fois, vous le comprendrez d'après ce que je viens d'écrire, que ce soit dans le jeu d'acteur ou dans la psychothérapie, il s'agit de plaire à une personne bien définie. Qu'on soit face à un directeur d'acteur ou un psychologue, ce n'est pas cette personne qui est vue, mais celle à laquelle le patient s'adresse en réalité. En psychothérapie, le psychologue finit par cesser d'exister, il devient celui à qui on aimerait parler, celui avec qui on règle ses comptes, celui dont on attend des preuves d'affection, celui dont on attend des conseils. Tout cela n'est que projection mentale de la problématique du patient. Nulle impudeur mais un jeu de rôle auquel le psychologue ne prend pas part mais auquel il consent. Le patient n'en n'est souvent pas même conscient. C'est le psychologue qui lit, reflète et aide à l'interprétation.

Ce que dit le patient n'est jamais totalement ce qu'il est ou ce qu'il vit dans son inconscient. Nous jouons tous des rôles. Avec le psychologue le rôle est souvent diffus. Enfin le plus souvent quasi inexistant, mais pour certains parfois la nécessité se fait sentir de tricher, parce que le patient veut plaire au psychothérapeute et il pense devoir se comporter de telle manière, dire telle chose afin que le psychologue (symbole parental) soit content de lui.

Je n'ai jamais rencontré de patient qui n'ose pas se livrer parce qu'il considérerait que cela relevait de sa sphère intime. Non, cela arrive par peur du jugement, Le symbole parental va-t-il cesser de m'aimer ? Une fois rassuré sur le fait que quoiqu'ils disent cela ne changera rien, ils se livrent. Livres ouverts, ils m'offrent leurs mots (maux) et je peux les lire sans frein. Tout peut être abordé, sans préambule, sans excuse, sans mise en forme. Le psychologue n'est pas vu comme un voyeur qui pénètre, mais comme un éclaireur qui guide mais aussi apporte la lumière. Les intimités – psychique et verbale – n'existent pas.

Je voudrais revenir sur le fait que le corps exprime le vécu de la personne [je lui parlais dans mon mail du corps de Gérard Depardieu qui me semblait trahir, dans son énormité même, quelque chose de profondément intime]. Un psychologue, en regardant une personne, a déjà des indices sur le vécu de son patient. Mais s'agit-il d'une information

volontairement transmise vers l'extérieur ? J'ai l'impression qu'il s'agit d'un marqueur pour soi plus que pour les autres. Le transformons-nous volontairement? Que faire des informations que donne notre corps ? Faut-il d'ailleurs en faire quelque chose? Le corps peut être aussi protection. Une femme tout en rondeurs peut ne pas chercher à être aimée, bien au contraire elle peut chercher symboliquement via le corporel à mettre de la distance avec les autres "ne me regardez pas je suis grosse. Ne m'aimez pas je suis laide. Ne me désirez pas je suis indésirable". Un professionnel pourra penser immédiatement à "abus sexuel dans l'enfance" mais ce n'est guère le cas des autres personnes. Son corps, s'il donne une information, le fait d'une manière non compréhensible pour les non-professionnels. Mais ce n'est pas de l'exhibition me semble-t-il mais de l'informatif. L'exhibition serait de montrer son mal être sans le cacher...

En fait dans ma vision, moi qui travaille avec le psychisme et son expression via les comportements, l'impudeur et son corollaire la pudeur sont des jugements moraux qui, en fonction des environnements sociaux, sont plus ou moins conditionnés dans notre inconscient..

Cordialement.

« La nudité qu'on touche et celle qu'on voit »

Vincent est stagiaire en EPHAD [Établissement d'hospitalisation pour personnes âgées dépendantes]

(Après avoir discuté de façon informelle de la pudeur en milieu médical, j'ai adressé par mail un certain nombre de questions à Vincent, auxquelles il a répondu par écrit.)

M- Tu as effectué un stage d'aide-soignant dans une maison de retraite. Tu avais des soins intimes à réaliser sur des personnes âgées dont certaines étaient atteintes de la maladie d'Alzheimer. Ta pudeur à toi, t'as dû la dépasser ?

V-Je pense que ce seuil est très relatif, tout dépend de sa conception initiale de la pudeur ou de l'intimité. On se dit que finalement, cela doit être plus dur à supporter pour le soigné que pour le soignant, alors on se force à passer ce cap, au début. Puis, passés quelques jours, on ne fait plus attention : ce « seuil » a été dépassé inconsciemment et la nudité devient banalisée sur le lieu de travail.

M- Tu m'as parlé de la nudité qu'on voit, et de celle qu'on touche.

V-La nudité « qu'on voit » reste assez commune, partout nous pouvons être confrontés à un corps (plus ou moins) dénudé, elle est donc plus simple à comprendre / appréhender. En revanche la nudité « qu'on touche » est plus rare (surtout hors relation intime), il y a souvent la crainte que la personne soignée se sente atteinte dans sa dignité.

M-Est-ce que, toi, ça changé ton rapport à ta propre nudité/ celle de tes proches ?

V-Aucunement, mon rapport à la nudité ne s'est modifié que lors des soins. La distinction entre espace professionnel et espace privé reste « intacte ».

M-Tu m'as parlé de selles, d'urines, du fait qu'il faut ne pas avoir peur de toucher/sentir.

V-Évidemment qu'il ne faut pas avoir peur de cela. Sinon le travail n'aurait plus d'intérêt. Une des premières règles à respecter est celle du respect de l'hygiène. On doit passer outre ce rebut pour pouvoir garantir l'hygiène du patient (et donc prévenir certains risques). De plus il ne faut pas montrer que tel ou tel acte nous repousse, le patient pourrait se sentir gêné, ou mal à l'aise face à cette réaction.

M-La situation d'aide intime à la personne c'est une relation de dépendance dégradante, humiliante ?

V-Une relation de dépendance oui, dégradante et/ou humiliante non. Ce sentiment

d'humiliation est très subjectif, cela dépend de beaucoup de facteurs : degrés de compréhension de la personne (Alzheimer, nourrisson...), habitude, relation avec le soignant (si la personne préfère une femme ou, a contrario, un homme pour la soigner par exemple). Je pense que le soignant ne doit pas avoir cette approche de l'aide intime. Par contre il doit la prendre en compte vis à vis du ressenti de la personne qu'il soigne et mettre tout en œuvre pour que le soigné ne perçoive pas cette aide comme dégradante ou humiliante.

M-Tu m'as parlé des différentes réactions des patients en face non seulement de la nudité, mais aussi du fait qu'on touche leurs parties génitales. Leurs réactions changeaient selon le genre du soigné et du soignant. C'est ça ?

V-Chacun possède sa propre perception de la pudeur. Certains patient refusaient qu'on leur touche les parties génitales, et peu importait le soignant (dans ce cas la, les résidents ne communiquaient souvent plus, il était donc difficile d'avoir une raison plus précise sur le refus que la seule gêne) D'autres se sentaient gênés selon le soignant (une femme ne voulait être aidée lors de sa douche que par une autre femme, éprouvant un sentiment de gêne sous le regard d'un homme)

M-Tu penses qu'il est possible, pour le patient, de trouver une forme d'abandon, voire de plaisir ?

V- Je pense pas que la nudité soit forcément une situation de faiblesse ou de vulnérabilité. Dans mon cas je pense vraiment que c'est la dépendance des personnes âgées (ici quasiment toutes souffrantes de troubles mentaux liés à une pathologie : Alzheimer, tumeurs...) qui cause la faiblesse. Le contexte de l'EHPAD [Établissement d'hospitalisation pour personnes âgées dépendantes] n'induisait pas, je pense, de plaisir lors des toilettes quotidiennes. Elles n'étaient pas vécues comme désagréables pour autant (sauf pour certains patients qui nous le faisaient bien comprendre). Il y avait d'autres moments (séances de balnéothérapie par exemple) où les patients pouvaient se détendre. Après, le fait que le patient puisse trouver une forme d'abandon ou de plaisir reste concevable mais je n'ai pas d'exemple.

M-Tu dirais, toi, qu'il vaut mieux mourir avant ça, la perte de l'intimité ?

V-La seule perte de l'intimité n'est pas forcément une perte de dignité. Si la personne est traitée avec égard et avec le respect qui lui est dû. Le problème n'est pas la perte de l'intimité (parfois assez bien vécue par certains résidents) mais plutôt de savoir s'il est supportable de vivre étant assisté à 100%. Après mon avis reste très partagé sur ce sujet.

M-Le rapport soignant/soigné, c'est un rapport de domination?

V-Même si la personne est dépendante d'un (ou de plusieurs) soignant(s), je n'aime pas parler de rapport de domination, terme trop fort et incorrect. C'est une relation d'aide. Je ne me suis jamais vu « supérieur » à quelqu'un que je soigne (ce qui sous-entendrait donc une certaine domination). Il n'est pas bénéfique d'avoir ce genre de relation. Il faut prendre en compte ce que la personne est, ce qu'elle a été et ce qu'elle sera, comme pour n'importe qui. La traiter comme une personne et non pas la réduire à l'état de soigné, dépendant. Tout en gardant une attitude professionnelle bien sûr.

M-Ça t'est arrivé de rire avec les patients de la situation dans laquelle vous vous trouviez ?

V-Parfois oui, mais toujours avec respect et uniquement lorsque c'était le (ou la) résident(e) qui faisait une blague ou une remarque ironique sur sa situation. Cela permettait d'établir une relation de confiance entre nous et de « dédramatiser » la situation, soulageant le patient.

M-Est-ce-qu'un patient est suivi quotidiennement par le même soignant ?

V-Un patient est suivi par une équipe soignante qui tourne, mais il peut se retrouver face à un soignant inconnu. Les plus lucides devaient à nouveau briser cette barrière de la pudeur. Mais beaucoup de patients ne faisaient plus de différence entre les soignants.

M-Tu mettais des mots sur la situation avant/pendant/après les soins avec les patients dont tu avais la charge ?

V-Je n'ai pas très bien compris ta question. Tu veux dire : est-ce que je parlais de cela avec les patients avant/pendant/après les soins ? Si c'est ça : Oui, il fallait bien sûr les informer du déroulement des soins avant, pendant le soin leur expliquer ce que nous faisons en temps réel, et après pour savoir si la personne était satisfaite, si elle désirait quelque chose de plus ou non. Pendant ces trois étapes, en plus de la communication à propos du soin en lui-même, il fallait essayer d'entretenir une conversation pour distraire le patient et ainsi le mettre à l'aise, en confiance, lui faire oublier la situation gênante afin qu'il passe lui-même son seuil de la pudeur envers le soignant.

« Ta peau, un corps qui n'est que le tien »

Caroline Menon Bertheux fait partie du Jeune Théâtre National, elle a fait partie de la promotion 41 de l'école du Théâtre National de Strasbourg. Elle a joué notamment sous la direction d'Eric Vigner, Sacha Todorov, Gildas Milin, Maxime Kuvers... (L'entretien a eu lieu de visu, suite à un mail que je lui avais adressé.)



M-Est-ce-que t'as l'impression que certaines méthodes de travail encouragent une dimension autobiographique dans le jeu ?

C-Y'a plein de manières de travailler. Y'a des moments où tu dois faire un truc super composé, des moments où t'as un texte, des moments où on te demande de faire un truc de corps...des moments où on te demande de rien faire aussi... du coup j'me disais : ben en fait... le jeu d'acteur... ça dépend.

M-Mais justement. Est-ce-que pour toi c'est le même métier ? Genre, un monologue, un dialogue, c'est le même métier ?

C-Ben c'est vrai que quand t'as pas de texte à prendre en charge... par exemple, là, sur le truc de Maxime [Maxime Kurvers, artiste associé de la Ménagerie de Verre et du Théâtre de La Commune d'Aubervilliers] on a juste un livret d'opéra, et c'est pas seulement qu'on enlève la musique, on le lit, on est vraiment en lecture, on essaye de rendre lisible, visible, sensible la situation, mais on n'est vraiment pas dans un truc d'incarnation, ni dans un truc de réalisme, on est dans une espèce d'endroit où on donne une parole, on essaye d'être clair aussi dans les corps, mais c'est très lent, c'est pas joué, y'a un truc hyper naïf, c'est comme si on découvrait le livret quand on le lisait. Par

exemple, à un moment y'a, en italien, «Oh les oiseaux », c'est pas que tu joues rien, à être super atone, à dire « oh-les-oi-seaux », mais y'a un truc super naïf. Et donc, ça, c'est pas pareil genre que si tu te tapes Phèdre à travailler ! Je pense que c'est pas tout à fait le même travail, et en même temps, parfois, j'me dis, ben tout ça, en fait, ça devrait être le même travail. Des fois, je me dis il faudrait prendre tout avec cette espèce de rapport, très au présent du truc, où t'arrêteras de produire au moment où tu fais. Après ça prend pas les mêmes chemins, c'est sûr, si t'as tout Phèdre à bosser ou si tu marches juste sur un plateau ! Après je me suis dit, bon, c'est bordélique hein...

M-C'est pas grave, dis tout, t'inquiète !

C-Ben ce truc de l'autobiographie...fin', autobiographie, ça veut dire.. : qu'est-ce-qu'on raconte de soi, quoi. Mais ça c'est pas tout à fait pareil, ce qu'on raconterait de soi, volontairement, et ce qui serait vrai sur soi !

M-Oui.

C-Donc, ça voudrait dire... y'a tout ce qui échappe à ta volonté. C'est comme, ce que tu dis, le corps de Depardieu : t'arrives avec un truc hyper immédiat dans la lecture, mais t'as aussi tout ce qui échappe.

M-Carrément.

C-Après je me suis dit... ça c'est bizarre, en fait... ça me crispe le truc de l'autobiographie, parce que j'ai l'impression que, moi, ce que je crois que je sais de moi, ou ce que je crois que je suis, j'ai l'impression que ça m'empêche, au plateau. Donc, en fait j'ai l'impression que ça me crispe cette notion d'autobiographie, parce que j'ai un truc spontané de me dire : non, ben, moi, justement ça m'intéresse pas ! j'aimerais bien que y'en ait pas ! J'aimerais bien que ce qui s'écrive, ce soit pas moi ! J'me dis, ce serait idéal, un acteur qui s'intéresserait pas à lui, tu vois.

M-Oui.

C-Et en même temps, c'est compliqué de défendre un truc comme ça, parce que... tu disparais jamais trop quoi... Mais j'aime bien l'idée, que c'est un endroit, le plateau de théâtre, que quand tu vas dedans, dessus, y'a des choses qui... c'est pas que ça s'efface... mais ça transforme complètement ce que t'es, par exemple si dans la vie normale, tu fais genre 2mètres 10, ou qu'au contraire t'es minuscule, ou que t'es très gros, ou que t'as pas de seins, ou que t'es typée – comme moi –, ben ces choses que dans la vie on interprète ; – par exemple on voit un très gros, et on se demande : mince, alors, pourquoi il est gros, qu'est-ce-qu'il y a dans sa vie, y'a un problème – fin, t'as une espèce de lecture un peu psychologique ou sociétale, t'essayes d'expliquer, de manière rationnelle, le chemin qui

fait que t'en es arrivé à être gros, ou alors même tu juges le truc, en te disant, olalala ça doit être triste, ça doit être dur... Et, ce que je trouve bien, c'est que sur un plateau, ces choses là, ça se déplace, t'as une lecture complètement déplacée du truc. Ce qui est signifiant dans la vie, c'est signifiant autrement sur un plateau, ou alors c'est ... y'a quelque chose qui disparaît, ou en tout cas, que tu regardes autrement, et du coup, ça devient autre chose. C'est comme si ta personne civile, sociale, ou ce que t'es dans la vie privée, ben, sur un plateau, moi ça m'intéresserait que ça soit pas là ! Sur un plateau, ton corps va pas raconter exactement la même chose que tu racontes dans la vie. Ah oui ! C'est pour ça aussi, que ça me crispe, l'autobiographie : parce que je me dis que si tu vas sur un plateau en ayant trop conscience de ce que toi tu projettes sur toi-même, ou si ça t'angoisse toi déjà ça t'angoisse sur toi-même, et ben, quelque part tu vas bloquer quelque chose dans la projection que les gens ils pourraient faire de ce corps qui est le tien dans tel espace, et c'est pour ça que je fantasme un truc, où tu laisses un tel espace de projection, tu devrais pouvoir être juste une surface de projection, où on pourrait tout projeter, et où toi, on s'enfout – ta vie, ton histoire, ton rapport à toi-même. Mais je crois que ça, ça fonctionne si l'acteur il arrive à faire ce truc là, de lâcher toutes ses valises. Comme si tu lâchais toutes tes petites valises pour qu'il puisse se passer cette autre chose sur un plateau.

M-Oui.

C-Mais, en même temps, ça voudrait dire que j'aime pas les acteurs qui auraient trop de personnalité. Et en fait, c'est pas vrai, parce que j'aime des acteurs qui ont quelque chose de singulier, mais je crois que c'est pas contradictoire, d'être singulier, d'avoir une particularité d'acteur, et en même temps de laisser la place.

M-Oui.

C-Ah oui. Alors ça, c'est hyper personnel ! Parce que, je pensais, le lien entre l'autobiographie et le théâtre : ben, moi, je crois que je saurais plus dire qu'est-ce qui répercute sur quoi : est-ce que je trimballe ma vie privée, fin', qu'est-ce qui impacte sur quoi, le théâtre, la vie privée... je sais pas fin', j'ai pas non plus de vie privée hyper importante, j'ai pas d'enfant, j'ai pas de mari, fin', pour l'instant ma vie, elle est vachement : oui, ben j'essaye de travailler – donc en gros, ce qui m'arrive au théâtre, ben ça impacte sur ma vie privée.

M-Oui, mais complètement.

C-Par exemple, mes dernières histoires d'amour, qui certes en plus étaient avec des acteurs, à chaque fois c'est avec des gens de théâtre, du coup c'est chiant, parce que ça se mélange de fait, mais... ben quand ça s'est fini, et que ça s'est mal fini, tu vois... et que du

coup y'avait toute une question sur l'amour aussi... ben... ça s'est tellement mélangé en fait, j'ai tellement mélangé, fin', je pense que ça se mélange tellement de fait chez moi, qu'en fait après, j'arrivais plus du tout à faire du théâtre justement. Je n'arrivais plus du tout à faire du théâtre, à aller sur un plateau, à me présenter même, et à dire « bonjour, je suis Caroline Meunon Bertheux, je viens passer cette audition », ou à aller sur un plateau et à me laisser...

M-Regarder ?

C-Oui. Tout est mélangé. En tout cas, chez moi, pour moi. Après, tout le monde ne fait pas du théâtre pareil, je pense... y'a des acteurs, ils vont toujours réussir à aller sur un plateau et à jouer des machins, et à prendre du plaisir. Y'a ce truc de plaisir, aussi.

M- Oui, en effet. Parce qu'on dit toujours, « c'est la vie qui va dans le théâtre », mais en fait, faire du théâtre, c'est aussi avoir une vie de théâtre...

C-Mais oui ! Je pense que c'est même faire un choix d'existence. Donc en fait c'est trop intrinsèquement lié, j'ai l'impression, ce qui s'écrit entre ta vie et ton travail, probablement que y'a une réciproque, toujours... fin', chais pas...

M-Mais je crois que c'est le cas !'ai l'impression... pas pour tous les acteurs sans doute, mais pour certains...pour un certain type d'acteurs, y'a un truc qui se mêle et qu'on peut pas séparer faire l'impasse...

C-Ouais. Et même, je crois que c'est ultra dur. Et même, tu peux pas faire l'impasse... t'es forcément... fin... c'est pas comme, tu vois, si t'es dentiste, tu vas réparer la dent, et une fois que t'as réparé la dent, tu rentres chez toi et, sauf si ça t'a posé un problème de réparer cette dent et que t'es pas sûr que ça ait réussi, ou si t'as causé une infection... une fois que l'as fait, réparer la dent, ça va pas te travailler... Quand t'es acteur, n'importe quoi peut te travailler, tu peux voir un truc dans la rue, et ça te travaille, et de même un truc de plateau va te travailler par rapport à un truc hyper intime. Parce que c'est hyper dur, justement, sur un plateau, d'être ici maintenant, sans avoir toutes tes petites valises... et en même temps, ces petites valises, elles te servent aussi à fond... mais c'est hyper galère, à la fois de t'en servir et en même temps de les lâcher. Enfin... moi, je crois que pour moi, trop penser à moi, sur un plateau, ça m'encombre. Mais en même temps, moi je sais pas trop ce que c'est, être soi. Ou plutôt : la question de qui on est – mais, même ça je pense que c'est hyper lié avec le fait d'être présent sur un plateau, ce truc de qui je suis – mais faudrait pas y penser, faudrait juste la poser, il faudrait que la question se pose, mais que toi tu prennes pas en charge la réponse, et que ça t'angoisse pas qui je suis, et que les gens vont croire que je suis blablabla...

M-Certes.

C-Oui, parce que moi, ça m'angoisse ce truc de l'autobiographie, et en même temps, ça m'intrigue. Parce que quand je vais regarder des gens, et que je les trouve beaux, intéressants, ça m'intrigue...la sphère privée, de qui sont ces gens et tout... mais en même temps j'ai envie un peu de fuir ce truc. Comme il faut, parfois, je crois, fuir un peu les mythes, ou les images arrêtées de soi-même. Des fois, tu restes bloqué sur des trucs que t'as fait, et en fait c'est horrible, comme sensation.

M-Que t'as fait sur scène, ou dans la vie ?

C-Oui, sur scène. Ou même dans la vie, des époques, des périodes, ou que t'as fait sur scène, des trucs que t'as travaillé...et si tu restes dessus, ben ça bloque... en ce moment, j'essaye de... de pas me regarder. Il faudrait écrire sans jamais contempler ce que t'as écrit ! Je crois qu'il faut jamais s'arrêter en fait. Et c'est pareil, au plateau, il faut essayer de pas le savoir, d'être dans cet état là, de toujours refabriquer, d'innocence...pas vraiment de l'innocence mais... Pour finir... pour finir, j'me disais : même si j'ai ce fantasme d'être transparente, ou de laisser tout l'espace, et tout est toi et rien n'est toi gnagnagna... n'empêche qu'il reste cette chose, et c'est ça qui est compliqué avec un acteur : t'y vas quand même, toujours, avec ta peau, et ça pour moi c'est un des trucs les plus privés, intimes, tu viens quand même avec ta peau, un corps, qui n'est que le tien, et du coup même si tu fais ce travail là de t'effacer, t'y peux rien, y'a un truc forcément, qui se met devant ta volonté, et qui raconte quand même forcément effectivement quelque chose de toi. Et de toute façon, y'a quand même cette démarche, d'aller sur un plateau. Et de te laisser regarder.

M-Oui, je comprends.

C-Ça, je crois, dans l'histoire de chaque acteur... fin', y'a forcément quelque chose de ton histoire... ta présence sur un plateau, tu peux je crois la ramener à quelque chose de ton histoire, hyper personnel... C'est comme si l'origine du geste d'aller sur un plateau était super autobiographique.

M-Oui c'est ça !

C-Moi, par exemple, je crois que j'aurais pas été adoptée, je serais pas venue de Corée en France machin, fin', je peux pas dire ce que j'aurais fait en Corée, j'en sais rien, mais genre je suis sûre que si je fais du théâtre maintenant en France, c'est sûr que c'est lié au fait que j'ai été adoptée, que à un an j'ai quitté ce pays... et donc ce truc de la question de qui on est et de pourquoi je vais sur un plateau, et cette question qu'on se pose de qui on est, en général, ça vient c'est sûr de là, d'un truc auquel j'arrive pas du tout à répondre, en

fait, mais ça vient, ouais de là... et du coup, c'est super, forcément, oui, personnel. Et c'est mon histoire. je pense que tout ce qu'on fait après, l'origine elle est quand même spécifique à ton histoire.

M-Et, dans les retours qu'on te fait, est-ce-que y'a des choses que t'aimes ou que t'aimes pas entendre ?

C-Ben, j'ai du mal à recevoir quand quelqu'un me dit que tel truc était génial, en vrai ça me fait super plaisir, j'ai du mal à recevoir face à face, même si en fait après j'y repense, et ça me fait du bien. Mais, ça c'est général. Mais, par exemple, y'a pas longtemps, on m'a dit, j'étais sur un spectacle avec Mathias [Mathias Hejnar, acteur du JTN] dans le spectacle de Sacha [Sacha Todorov, ex élève dramaturge du TNS et doctorant au CNSAD] et on a comparé les corps de Mathias et le mien. Mathias est très grand, un truc féminin, et moi au contraire, je suis petite, et au plateau, j'ai un truc très rond, et un côté un peu petit gars. Et donc, à la sortie du spectacle, on m'a parlé de mon côté un peu bonhomme, et je crois qu'avant ça aurait pu m'embêter, moi, avec le corps que j'ai, je suis très petite, j'ai pas de nichon, je peux avoir l'air d'un petit garçon, et je suis pas la meuf qu'on met en robe, et tout...



M-À part dans le Duras, dans le Duras, t'étais la fille en robe [spectacle de sortie du TNS *Le Vice Consul* de Marguerite Duras, mis en scène par Eric Vigner au Théâtre de La Commune. Caroline jouait le rôle de Anne-Marie Stretter].

C-Oui ! Là, justement il m'a demandé de jouer ça, et c'était super bizarre pour moi d'ailleurs... Je me sentais un peu toute plate!! dans cette robe... enfin, souvent, dans ce spectacle, je pensais, au plateau : mon dieu comme je suis plate ! Et il fallait que j'aie à assumer de faire la meuf dans une robe de soirée qui vient faire la belle, et en même temps qui est genre super plate !!

M-(Rires)

C-Non, mais c'est vrai !! En plus, la costumière, la robe elle l'avait faite en pensant

quand même à une petite poitrine, mais tu sais, c'est le genre de robe trop belle si t'as un peu de seins, et en fait elle me l'a même avoué, à un moment, on se l'est dit, et même Eric il l'a un peu dit, que en fait y'avait un côté un peu sec, et ça c'était lié à mes nichons !! Et on s'est dit qu'il fallait peut-être mettre une fausse poitrine, et puis on l'a pas fait, et du coup ça faisait un peu un truc dur.

M-Oui. Oui, je me souviens. En même temps, ça apportait un truc, je trouve. Parce qu'elle aurait pu être cliché, dans cette robe et sous le chignon.

C-C'est vrai que y'avait une espèce de décalage, et j'me disais c'est bizarre, c'est bizarre que ce soit moi qui doive faire ça, quoi : je suis toute plate quoi !!!

M-Oui. Je trouve que ça apportait réellement quelque chose au rôle.

C-Peut-être. Moi, je sais qu'il fallait que je fasse un gros travail pour assumer. Et que je respire très fort en me disant : mets ta robe, mets ton maquillage, fais ta coiffure, ne pense pas à tes nichons. Et ça m'aidait, parce que pour le coup, le maquillage, quand je le voyais dans la glace avant d'y aller, j'me disais : ça va, je peux y aller. Bref, et c'est un truc, cette chose du petit garçon, que je commence à assumer. Je commence à assumer que j'ai un corps comme ça, et en même temps, ce corps petit bonhomme, je le sais parce qu'on me l'a dit, et aussi parce que je l'ai vu en filmant quelques trucs, il est capable, dans des postures, et si j'assume un truc de la femme, il peut tout à coup être super sensuel.

M-Oui ! Ben oui ! Par exemple, dans le spectacle de Copi [Le frigo de Copi, mis en scène par Sacha Todorov au TNS] t'avais un truc de corps vraiment particulier.

C-Là, on m'avait mis des nichons hein !

M-Ouais, mais ton corps, en tout cas ce que j'en ai perçu, y'avait un truc tellement... ton corps d'escargot...

C-Ben on était partis de ça, de cette phrase, de cette réplique qui dit qu'elle est invertébrée.



M-Oui ! Oui, ben justement, ça rendait un truc super... super impudique, dans le beau sens.

C-Oui, justement, ça m'avait étonnée, parce que plusieurs personnes m'avaient dit, en me parlant de ma performance : « bravo, mais quand même, ce que tu fais, ça te coûte pas ? C'est pas violent ? » et en fait pas du tout. On a beaucoup travaillé, beaucoup cherché, mais sinon, une fois qu'on l'a joué, j'avais l'impression de ne plus rien faire. En plus j'avais ce corps super mou, y'a même toute la fin de la pièce, c'est elle [Claire Boust] qui me porte, et moi je fais plus rien du tout. Fallait juste que je me laisse tomber sans me faire mal. Et c'est super confortable, tu joues plus rien, c'est juste mou, et dans un truc d'hyper lenteur, une chose ronde et lente. On était partis sur ça, sur ce corps qui se laisse voir... en plus le costume, j'étais en slip et tout... une sorte de provocation mais presque absente, comme vas-y mate-moi mais je m'en fous, avec ce corps nonchalant, et ce débit de parole lascif. Tu sais pas justement où elle est, ce personnage, l'intérêt pour soi, comme si elle en avait plus rien à faire de rien. Je me disais : elle est où ? Je comprenais pas, ce personnage, qui est presque absent, qui s'en fout d'avec qui elle part, d'avec qui elle reste, une sorte de vide, elle est là sans être là... Mais je l'ai abordée par le rythme, on a pensé à un truc du retrait. Comment faire pour provoquer sans être dedans ? Et du coup, une fois que t'as ça... Ça devenait formel en fait !

M-Oui ! Et c'est super étonnant, car j'en retiens, moi, une impression très organique.

C-C'est ce truc du plaisir. Tu vois, je lisais une interview d'Isabelle Huppert l'autre jour et elle dit (bon elle a 60 ans de ciné derrière) qu'elle travaille pas, elle dit que jamais elle répète, et même que c'est hors de question, elle dit que si elle répétait elle perdrait cette espèce de présence, et de vie, de vivant. Bon, après, c'est Isabelle Huppert ! Cette fille, c'est tellement un monstre, qu'en fait, oui, je pense qu'elle a tellement pris l'habitude de travailler avec des gens qui la mettent en scène elle en vedette, et qu'elle elle est tellement forte, que oui, ben oui, ça se fait, elle le fait comme ça. Elle disait : Loulou, je le referais pareil, j'ai pas changé. Elle disait, ce qui a changé c'est que j'ai plus de plaisir, plus de confiance en moi, et y'a aussi l'indifférence. Et en fait, ça, c'est un truc énorme : le plaisir que tu prends à faire les trucs, genre à être vraiment dans un truc de... à t'amuser quoi. Et du coup : la confiance en soi ! La confiance, c'est ça, c'est se dire : je m'amuse, et après on dira bien ce qu'on dira, mais avoir ce premier truc de lâcher quoi ! Et l'indifférence aussi : ne pas être envahi. Et ça, c'est ce que j'essaye de chercher en ce moment : cette part d'amusement qui doit être plus grande que tout. Parce que c'est

généreux, à un moment, de dire : moi c'est ça qui m'intéresse. Parce que, si t'es trop introspectif, sur un plateau, ça passe pas ! Même si tu sais que ça parle de toi, une fois que t'es au plateau, si t'es pas dans un rapport aux gens, au plateau, ben ça passe pas ! Si tu t'en vas pas un peu de ton propre regard sur toi, tu deviens lourd en fait. Tu vois, sans doute qu'on est tous un peu comme ça, mais faut se lâcher la grappe, parce que si toi tu le lâches pas quand t'y vas, ben je comprends même pas pourquoi t'y vas alors, parce qu'en plus, toi ça te fait même pas plaisir, et tu livres plus rien.

M-Oui. Et, dernière question. Les auditions ? [dans le cadre du dispositif du JTN]

C-L'année dernière, je n'y arrivais pas du tout, je comprenais pas du tout. Comme j'avais un gros problème, un problème d'amour en fait... ben j'assumais pas du tout. Donc, déjà, cette année, ça se passe mieux, parce que déjà ça va mieux, et puis j'ai un peu une technique d'audition en ce moment, une technique qui a des limites mais... ça m'aide... c'est de préparer le moins possible (parce que les auditions s'y prêtaient, c'étaient des auditions en lecture), de préparer le moins pour essayer de pas du tout me devancer au plateau, pour que quelque chose de moi puisse se voir le plus possible, justement, pour que quelque chose apparaisse. Récemment, j'ai fait une audition géniale, avec Séverine Chavrier. Elle nous avait demandé de nous enregistrer pendant qu'on passait un coup de téléphone, et d'apprendre le coup de fil, notre partie, du coup de fil, et d'être capables de le refaire.

M-Un vrai coup de fil ?

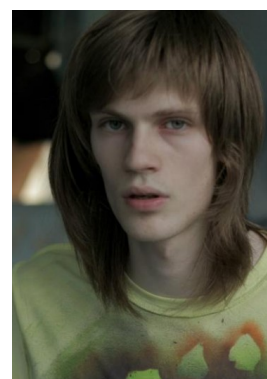
C-Oui.

M-C'était un coup de fil à qui, toi ?

C-À mon frère. C'était pour une broutille, hein, un truc pratique. Elle m'a fait refaire plusieurs fois, puis après elle m'a donné une espèce de casque de catch, comme une cagoule, et elle m'avait fait travailler sur un truc très physique. Et du coup, ce truc autobiographique disparaissait ou était porté derrière l'exercice, derrière la consigne, si tu te laissais faire !

« Les jeux vidéos c'est un patch de nicotine »

Baptiste Dezerces est acteur, il s'est formé notamment à l'École du Nord, à Lille. Parallèlement à son métier d'acteur, il écrit et met en scène des pièces. Il a joué sous la direction de Guillaume Severac, Cyril Teste, Olivier Werner... (L'entretien a eu lieu de visu, suite à un mail que je lui avais adressé.)



M-Est-ce-que parfois, jouer, c'est une souffrance, si t'as l'impression que tu n'es pas libre ?

B-Alors attends... est-ce-que parfois jouer c'est une souffrance ? Oui, grave ! (rires) Et c'est quoi la deuxième partie, si t'es pas libre, c'est ça ? Hé bien, oui, je trouve qu'il y a un rapport de domination entre l'acteur et le metteur en scène, même si on essaye de se voiler la face et de se dire que non, je crois qu'il y a toujours un rapport de points de vue qui s'affrontent et qui n'est pas forcément sain, assaini dans la relation. Et du coup, devoir défendre des idées qui ne sont pas les tiennes dans un projet qui ne te ressemble pas, oui, c'est une souffrance, de ce côté là.

M-Et c'est une souffrance qui continue après les répétitions ?

B-Eh bien oui, parce que ça rejoint des trucs intimes, tu vois. Mais là, je te parle surtout dans le cadre du travail. Après, est-ce-que jouer c'est une souffrance dans la création artistique même, jouer quelque chose qui nous fait souffrir au premier degré... ça laisse des marques mais je ne suis pas sûr que ce soit une souffrance. Se mettre à nu sur des thèmes qui te touchent... tu vois, par exemple, quand je jouais *Punk Rock* [spectacle mis en scène par Cyril Teste dans le cadre de l'École du Nord], c'était sur l'adolescence, ça me faisait revivre des trucs de l'adolescence qui me touchaient, ça me mettait à fleur de peau, et j'en sortais un peu chamboulé, je touchais du doigt des trucs qui m'affectaient profondément, mais c'était plus dans l'après avoir joué. Après, j'étais trop mal mais sur le

coup... enfin je sais pas, parce que justement, dans ce spectacle je n'arrivais pas à faire la différence, parce que j'allais pas bien dans ma vie non plus, et du coup j'arrivais pas bien à faire la différence entre le rôle et la part intime de ça, j'arrivais pas à tracer de ligne, et du coup j'étais super premier degré sur ça...

M-Et tu dirais que ça a porté le jeu ou que ça l'a desservi ?

B-Ouais, ouais, ça apportait grave, par contre, parce que du coup j'étais à fleur de peau sur tout, mais j'étais à fleur de peau dans la vie, et c'était un peu dangereux, y'avait un truc pas trop maîtrisé, mais ça a porté le jeu. On a beaucoup maté de films sur l'adolescence, pour travailler, et moi mater des films sur l'adolescence, ça me déprime... j'ai vu *Elephant* avant la première, ça m'a trop mis mal !

M-Mais parce que tu es nostalgique ?

B-Ha non, non, c'est pas de la nostalgie, c'est... c'est de la souffrance intériorisée de mon lycée, de cette période...

M-Ok.

B-Mais je crois que c'est important de s'en rappeler, de se rappeler des fragilités différentes... quel que soit le thème abordé dans une pièce, trouver son endroit de fragilité... Tu vois, *Richard III*, c'était le fait d'être un étranger, marginal, et aller titiller ça, c'est intéressant... C'est intéressant dans le cadre des répétitions... quand ça commence à dépasser sur le jeu... moi ce que j'aimerais c'est que ce soit cathartique... c'est à dire que je joue, que je m'expose à ça et qu'après ça aille mieux. À l'école, en période de formation, je m'adaptais vachement aux techniques de jeu, même si j'essaye d'être le plus proche possible de moi, je suis pas un acteur de composition... Cyril Teste, il travaille sur quelque chose de très monocorde, et le travail que tu fais, et qui te permet de traverser ça, d'entrer dans les thèmes, c'est presque de l'ordre de l'inconscient. Pour *Richard II* [mis en scène par Guillaume Severac] c'est un truc beaucoup plus extérieur, même s'il faut le nourrir de soi. Quand je suis sur scène, j'essaye d'être libre au maximum, je pense que là où je suis le meilleur, c'est quand je me sens libre, vraiment libre... Les contraintes, c'est bien, mais c'est plus une liberté intérieure. *Richard II*, c'était mon premier projet pro après l'école : c'était moi qui me mettais des carcans de bon élève, faire ce qu'on me dit... je jouais en essayant de faire ce qu'on me disait, avec les retours de la veille du metteur en scène... hé bien j'étais affreux ! J'étais scolaire. Les jours où je m'en fichais, où je trouvais ma sauce, j'étais libre, et donc j'étais bien. Je crois vraiment à ça. C'est mes propres prisons.



M-Ton corps... tu es tout sec...fin', tu vois quoi. Ça produit quoi sur scène ? Est-ce-que c'est différent, dans la vie ? Est-ce-que ça compte ?

B-Ça compte, ouais. Tout sec ! (Rires) C'est parti comme une force. Avec *La nuit juste avant les forêts* [mise en scène de Lisa Guez], c'était vraiment un atout. Lisa aimait beaucoup ça. Après, c'est vrai que pendant mes études, j'ai essayé de... c'était pas tellement le fait d'être maigre, c'était le fait d'avoir mon corps en avant, il a fallu que je le gomme, même parfois encore j'ai du mal à le corriger. Ça, c'est un défaut, il faut le corriger. Par contre, le fait d'être maigre... à l'école, il y avait les trucs de sport... c'était difficile... je mange rien... c'était un peu compliqué... J'ai essayé de m'en dépatouiller, mais je crois que contrairement à ma posture, ce n'est pas un défaut, c'est une particularité, mais ce n'est pas un défaut. Parfois c'est un peu handicapant quand je dois faire certains trucs hyper physiques, mais je considère maintenant ça, le fait d'être maigre, comme un truc qui me caractérise... j'ai arrêté de m'en vouloir pour ça... sinon tu t'en veux tout le temps.

M-Oui. En plus, ça apporte de réelles choses, non, au jeu ?

B-Je sais que ça donne un truc, oui, mais j'essaie de ne pas trop y penser, j'y pense pas trop. De la même façon que je ne pense pas à la scénographie. J'utilise bien sûr mon corps, je l'utilise, et il sait faire des trucs, tu vois, je sais qu'il s'adapte aussi, à ce que je joue...

M-Oui, la maigreur de Richard III n'était pas la même que celle de Macbeth, elle était plus hargneuse, l'autre un peu plus sad.

B-Oui, c'est un truc d'énergie. Ça ne me gêne plus. Je me suis beaucoup posé de questions, c'est pour ça que je voulais entrer dans une école, pour me muscler ! Mais j'y arrive pas, j'arrive pas à faire de la muscu, je mange pas assez, je saute un repas sur quatre... mais je m'en veux plus.

M-Est-ce-que pour toi le monologue, t'engager dans un monologue, c'est une démarche particulière? Dans *La nuit juste avant les forêts*, les monologues de *Richard III*, ceux de *Macbeth*... ? Ça change ?

B-Oui, ça change. En fait, j'ai presque fait trop de choses tout seul. On me l'a reproché parfois, de jouer tout seul, je trouve pas que ce soit vrai... mais... en fait le monologue, c'est un dialogue avec le public. Les monologues de Shakespeare fonctionnent comme des confessions, adressées au public. Donc y'a une adresse, même si y'a pas de réponse immédiate, visible, faut jouer avec cette adresse. Mais le public il peut pas t'emmener ailleurs... à part bien sûr des réactions, des visages, des rires... mais pas comme un partenaire qui peut te faire bouger. En fait, c'est presque plus facile, de jouer tout seul, faut une maîtrise, de la virtuosité, bien sûr mais... quand tu joues tout seul... c'est hyper mental, c'est toi, l'énergie... C'est un fantasme en fait. Le public, bien sûr ça réagit, mais c'est de l'ordre du fantasme. Alors que quand t'es face à quelqu'un, un partenaire, c'est pas un fantasme, c'est des réactions sur un visage, c'est un visage, c'est quelqu'un qui joue aussi, qui est aussi important que toi. Quand je bossais sur *Maladie de la jeunesse* [projet mené par Jeanne Lazar dans le cadre de l'École du Nord], y'avait toute une scène de dialogue, et la metteuse en scène voulait que ça aille très très vite, et j'y arrivais pas, elle me disait « réagis, réagis à ça, faut que tu sois en porosité » et en fait je n'y arrivais pas... ça allait tellement vite... je comprenais pas ce qu'on attendait de moi...

M-Et tu l'as dit ?

B-Non. Non parce que je le réalise que maintenant. J'essayais d'être en réponse, c'étaient des petites répliques, mais je n'y arrivais pas...

M-Et... dans *Richard III*, tu avais un rapport au public très complice...

B-Oui... Euh.. Oui !

M-C'est pas une question.

B-Ouais, c'est pas une question, c'est une incitation à parler. Moi je veux une question !

M-Attends. Est-ce-qu'il y a des rapports au public dont t'as l'impression qu'ils

créent le personnage ?

B-Oui, Richard il est construit par son rapport au monde, il a été façonné par le regard des autres. C'est pour ça, inconsciemment, je crois que j'ai voulu monter la pièce. Moi, y'a eu une période où je m'en foutais complètement, du regard des autres, quand j'étais ado. Mais tu peux pas t'en foutre parce que sinon, tu deviens marginal. Mais c'est quelqu'un qui a été détruit par le regard des autres, parce que physiquement il correspondait pas, et on l'a écarté. Et puis, devenu adulte, il doit... y'a ce côté là aussi.. quand t'es ado et que tu te construis, y'a des trucs qui sont irrémédiables, un truc de la violence, un truc violent. Du racisme, de la cruauté, et tout ça, Richard il l'a pas oublié, en fait. Pour faire un peu un truc psychologisation hein... Des trucs handiphobes... Moi j'ai pris le parti que ce sont les personnages sur scène qui lui ont fait du mal, mais le public est le complice de Richard, il a aucune haine envers lui. Peut-être que c'est une erreur, d'ailleurs... Pour moi le public ça a toujours été un confident, quelqu'un qui est de ton côté. Du coup je le jouais vraiment comme ça, le personnage était construit par le fait de se confier au public, qui devient son autre lui-même. Y'a un truc de l'identification, un truc très jouissif et culpabilisant. Le public a vraiment les pensées de Richard, le sadisme, il en est témoin, complice, et amusé. On est en empathie avec Richard. Et la pièce est construite bizarrement, parce qu'après, ça se retourne sur Buckingham, qui devient l'ami, et du coup il n'y a plus de monologue, il y a un compère ! Mais le compère va trahir. Le public trahit pas, lui. Je ne crois pas que ce soit très intéressant d'en faire un centre dramaturgique, la trahison de Buckingham. Quand Richard se repend, il se repend avec le public. Parce qu'il est très mégaloman, donc il est très seul, égocentré. Dans *La nuit juste avant les forêts*, le public c'est l'autre, donc c'est l'objet de désir. C'est fondateur dans le texte, c'est ce à quoi aspire le personnage, c'est l'amour, et même s'il y a de la violence, le texte fonctionne comme une déclaration d'amour à l'unité public.

M-Et... euh... c'est pas vraiment une question, encore une suggestion : le théâtre et l'amitié ?

B-Les meilleurs spectacles que j'ai faits, c'est là où y'a de la complicité. La complicité, elle naît ou d'une haine farouche, ou d'une amitié solide. Je trouve que c'est important, dans les spectacles que je monte, que les gens s'entendent bien, qu'il y ait une intimité affective qui apporte des choses. De toutes façons, toute émotion forte apporte quelque chose sur le plateau, donc que les gens se détestent ou s'adorent, ça apporte quelque chose. Après les émotions primaires faut savoir aussi les dépasser, sinon on colle des trucs. Mais c'est vrai : moi je voudrais faire du théâtre qu'avec des gens que j'aime

bien. Et je crois que c'est pas une composante superflue.

M-Ouais.

B-Oui, je crois que c'est important, vraiment parce que le théâtre c'est aussi... bon si je dis « une aventure humaine », tu vas rire, mais c'est vrai... : tu vis avec les gens, tu discutes avec les gens, y'a du dialogue... après, au plateau tu deviens ami, si tu joues vraiment, forcément tu deviens ami. Y'a de l'amitié qui naît, moi l'amitié elle est souvent née de là.

M-Oui.

B-Je peux parler des jeux vidéos un peu ?

M-Euh, oui. Parle des jeux vidéos, ouais, vas-y.

B-Ouais, je fais une parenthèse. Je veux parler des jeux vidéos, parce que tu me poses des questions sur l'intime de l'acteur et... comment dire ça sans avoir l'air ridicule ? En fait, moi j'aime toutes sortes de jeux, je suis un grand joueur, j'aime les jeux de cartes, les jeux de société, tout ça... Ça n'a rien à voir avec le théâtre, ça. J'adore le cinéma, aussi. Mais les jeux vidéos... y'a un truc qui est un peu un patch pour moi. Parce que quand je mate des films, c'est bien parce que j'apprends des trucs. Quand je regarde des spectacles, c'est bien, mais c'est mon métier, c'est douloureux aussi, ça peut en tout cas. Y'a des trucs trop émotionnels, je suis un mauvais spectateur. Mais les jeux vidéos, ouais, c'est un peu un patch de nicotine. Parce que quand je joue pas... quand je fais pas de théâtre... j'ai besoin de m'identifier à quelque chose. Alors certes, c'est pas moi, c'est pas mon corps, c'est pour ça que ça suffit pas mais...j'y retrouve un côté très rocambolesque, un côté très surfait du théâtre, un truc très narratif. Comme j'adore la narration, y'a un truc que j'adore dans la narration, que je retrouve dans les séries, dans les films... dans les jeux vidéos, c'est différent, parce que t'es acteur toi-même du truc, et du coup, dans un certain sens, tu joues, t'interprètes...

M-Oui.

B-T'as des choix différents, donc t'influences, c'est comme les trucs de gamin, là...

M-Oui, *L'Histoire dont vous êtes le héros*.

B-Oui. C'est pas de la littérature, moi j'adore la littérature, c'est plus proche du jeu d'acteur. La manière dont t'agis... genre si tu penses à GTA, bon c'est pas mon jeu préféré mais... tu prends un flingue et tu butes quelqu'un (c'est un peu de mauvais goût de dire ça en ce moment mais...), c'est pas prévu dans le jeu vidéo, t'influes sur l'histoire, ton comportement. Et tu joues. Et ça, ça me satisfait. Ça me satisfait parce que... je suis quelqu'un d'autre, je compose vraiment, ce que je sais faire dans le jeu, y'a un corps

différent, y'a une voix... y'a des choix, quand le jeu est bien fait les choix différent, tu crées tes choix.

M-T'as testé là, le truc, PokemonGO ?

B-Non.

M-Parce que là, avec la réalité virtuelle, y'a ton corps à toi. Y'a des arènes dans la ville, dans Paris genre, et tu dois y aller, avec ton corps à toi. Même, t'es obligé de marcher, le truc reconnaît si t'y vas en bus, ça fonctionne pas. Ça met ton corps à toi en jeu, quoi.

B-Ouais. Moi je suis pas trop dans ça. En plus, ce que j'aime bien, dans les jeux vidéos, c'est que c'est un truc solitaire. Même si ça a un côté chronophage, destructeur... Mais ça compte, quand je joue pas au théâtre, ça compte. Oui, ça n'a rien à voir, et en même temps ça se rejoint. Moi, comme je suis acteur dans tout ce que je fais, ben quand je joue ça me fait du bien. J'ai l'impression de faire un quizz psycho, avec toi.

M-Si tu devais t'essayer à l'exercice de décrire ton propre jeu, tu dirais quoi ?

B-J'essaye de partir du texte. J'ai pas trop fait d'impro, j'aime pas trop. Je trouve que les textes qui naissent de l'impro sont pas forcément plus...

M-Pas forcément plus intimes ?

B-Ouais. Y'a un truc trop efficace.

M-C'est vrai que y'a pas forcément plus d'intimité qui naît dans l'impro, parfois ça court à l'efficace, au gag, ça manque un truc alors même que sans doute au départ les créa collectives qui partent de ça, de l'impro, elles veulent chercher un truc proche, un truc familier, intime. Genre Les chiens de Navarre. Et je trouve, souvent ça rate.

B-Ouais... ce que j'aime dans l'impro c'est quand ils arrivent à quelque chose de pas efficace, qui tremble encore.

M-Oui. Y'a cette fille, là, euh... Marie Payen, elle a fait son spectacle *Je brûle* sans texte, elle a pas de père cette fille, et elle dit que manquer de père, c'est comme manquer de la colonne vertébrale du texte, de l'assise. Et elle part dans le spectacle comme ça, sans repère.

B-Oui. Moi, je préfère partir du texte, et puis me documenter, 'fin, voir des films, lire. J'aime bien quand ça me touche et que ça m'enveloppe, j'aime bien avoir l'impression de baigner dans... une création complète. Tu lis mille bouquins autour de ça, tu vas au musée, paf tu vois un tableau qui te fait penser à... c'est pour ça que j'adore Shakespeare. Ça fait monde, ça t'emplit. Ouais, j'aime bien travailler comme ça, de plus en plus. Je trouve que ça enrichit, le travail inconscient se fait. Sur le plateau... sur le plateau, on m'a

quand même pas mal appris à oublier tout. Quand j'arrive à être riche dans le jeu, c'est quand j'oublie, quand j'oublie mon corps. Et pour ça, pour moi, ça veut dire avant avoir répété énormément, le corps surtout, le corps. En tant que metteur en scène, je crois de plus en plus qu'il faut laisser les acteurs bosser seuls, y'a des trucs importants bien sûr, un cadre, mais plus ça avance dans le travail, plus faut les laisser faire. Pas les abandonner, mais les laisser faire ce qu'ils aiment. Moi, j'ai tellement l'impression, en tant qu'acteur, à l'école, d'avoir été... cadennassé. Je crois à la liberté, et à faire des trucs que tu aimes. Sinon, sinon tu souffres, et t'es pas bon.

M-Comment tu réagis aux retours qu'on te fait, après avoir joué ?

B-Euh... avant de jouer, moi je suis un traqueur, j'ai besoin de la pression, du trac. Après, y'a un truc qui se libère. Généralement, dès que ça commence je l'ai plus, à part si j'ai des sorties méga longues et que je dois revenir, comme dans Richard II. Sinon, j'ai plus le trac, après, je peux me juger, et c'est horrible ça, mais le trac non. Et quand je sors, je suis content, même si ça s'est mal passé, j'ai envie de boire des coups, de discuter avec les gens que j'aime. Et le fait d'avoir joué, c'est con à dire hein, mais le fait d'avoir joué m'a fait plaisir, donc dans tous les cas je suis content, même si j'ai pas très bien joué. Donc je ne supporte pas quand quelqu'un vient me voir APRÈS pour me dire que c'était pas bien... je m'enfous, c'est pas le moment... l'heure d'après, les deux heures après... je suis susceptible en plus... vraiment je suis susceptible, je le sais. Mais les questions que tu poses, c'est vraiment des trucs psychanalytiques...

M-Oui, c'est un peu psycho magazine, je sais !

B-C'est pas tellement la façon de travailler, c'est vraiment la façon d'être acteur, les sensations d'acteur, au quotidien quoi.

M-Oui. Oui, parce que je crois que ça compte à fond, non ?

B-Oui, je crois qu'elle est primordiale la question de l'intimité de l'acteur, parce que c'est son outil de travail. Shakespeare par exemple, j'arrive à rentrer dedans, dans des trucs très déprimants, et en même temps j'arrive à m'en protéger.

M-En t'en protégeant comment ? Par la technique ?



B-Par la jouissance du théâtre, le spectaculaire, ouais... la dépression... c'est un truc pour me soigner. Mais y'a certains thèmes ouais... tu vois, on parlait de l'adolescence... là j'arrive plus à me mettre de barrière, 'fin, c'est même pas des barrières, parce que ce serait négatif, on aurait l'impression que je me frotte pas aux trucs perso si je mets des barrières. Mais y'a des trucs, vraiment, je suis désarmé face à ça, et là je me fais du mal. L'adolescence, ouais... Le côté fragile, à fleur de peau, c'est bien, mais c'est pas suffisant. Je dois pas perdre pied, je perds pas pied. La dépression, ça me touche, tu vois, mais j'arrive à m'en amuser, faut pas tomber dans le psychodrame, parce qu'en fait y'a plus intéressant que le psychodrame.

M-Oui, tu parles de la dépression. T'as écrit une pièce sur John Lennon [*Beaucoup de verre un peu d'acier*]. Sur ce que c'est d'être un artiste qui ne crée pas. Toi, tu te sens comment, quand tu ne joues pas ?

B-Ben, comme dans la pièce. Pire que dans la pièce.

M-C'est à dire ?

B-Ben... je reste dans mon lit, y'a des fois j'ai faim et je rampe, littéralement je rampe. Comme dans la pièce d'Olivier [Olivier Werner, dans *La pensée* pièce sur la folie]. Je rampe. Je ne suis pas bien, je ressasse des trucs, quand je regarde des séries, j'ai l'impression de ne pas apprendre de trucs, je m'ennuie, je n'arrive pas à lire, alors que je lis beaucoup, j'adore lire. Je ne range pas, je ne range rien, je ne fais pas à manger. Je ne vais pas faire les courses, je déteste faire les courses, je pleure dans les supermarchés. Je pleure dans le supermarché parce que j'ai horreur de ça, je ne sais pas quoi acheter, je n'ai pas envie de me faire à manger, donc j'achète des trucs simples...

M-Oui. Si je pouvais refaire mon sujet de thèse, tu sais, j'aurais eu envie de travailler sur ça... le rapport des acteurs à l'alimentation... comment jouer pas jouer ça influe sur ça... Aussi le rapport à la bouffe des écrivains.

B-Ha ha ! J'appelle pas les gens, j'ai envie d'être seul. Qu'est ce que je me dis ? Je me dis que j'aurais pas dû être acteur, que ça marche pas...C'est horrible. Et... Et après je reprends le boulot. Mais je ne peux pas arrêter d'être comédien, je ne sais rien faire d'autre. Mais là tu vois je n'ai pas de thunes, c'est horrible. Hier j'étais tout seul... enfin, là y'a Valentine donc c'est différent... mais quand je suis vraiment seul tout... Je m'ennuie, je ne sais pas quoi faire, je tourne en rond. Donc le jeu vidéo, ça m'aide. Parce que je joue.

M-Ok. Et tu as choisi la figure de John Lennon, ton double autobiographique dans la pièce, pourquoi ?

B-Parce qu'il est mégalo, et que moi aussi je suis mégalo, je me reconnais un peu.. ! Quelqu'un qui est au sommet, et tout le monde a des attentes énormes, et lui il reste chez lui. Y'a ce côté mégalo, ouais. Il croit plus en rien, mais il croit en lui. Et comme je voulais parler de moi, de moi quand je suis pas bien, parce que je trouve que c'est important d'en parler, ben oui, j'ai choisi d'incarner mes périodes creuses dans sa figure à lui. C'est peut-être un rêve qui m'a donné l'idée, moi j'aime bien rêver le matin, le matin y'a des trucs qui viennent, comme des rêves qui deviennent des films qui deviennent des pièces de théâtre... Ouais, Lennon défoncé, au fond de son pieu... un peu un transfert entre moi quand je suis pas bien, et Lennon. Mais pour aborder ce thème là, de la dépression, du vide, j'aurais pu choisir d'autres figures, Mick Jagger, le pape... comme dans le film là de Nanni Morretti. Tu vois, il fait un truc sur le pape et...

M-Ouais, *Habemus Papam*, il choisit de montrer les coulisses du pape.

B-Exactement... et donc, si j'avais choisi le pape plutôt que Lennon, si j'avais rêvé du pape, bon ça aurait été pourri comme rêve, mais j'aurais choisi les mêmes thèmes : quelqu'un d'important, qui flanche...

M-Euh... une question super large : la sincérité au théâtre ?

B-Moi j'aime bien le mot. Y'a des gens, plein, qui prétendent qu'on s'en fout, que tout est faux, que ça doit rester faux. Ouais, c'est de la simulation, mais faut arrêter je crois, avec ça. Je suis pas contre distancier, pour avoir les trucs de la distanciation réfléchir, faire réfléchir, et pas tomber dans le pathos... Je suis pas contre un truc extérieur, donc insincère en quelque sorte mais... je sais pas. Oui, il y a des choses plus intéressantes que la sincérité mais quand même. Croire à ce que tu dis, c'est mon credo de base. Mais je comprends les gens qui disent que tout est faux, et en même temps, les gens qui disent ça sont pas forcément les meilleurs acteurs. Pis le côté pas de narration, pas d'incarnation, ça m'intéresse peu. Moi, je suis pour un théâtre de la narration, même éclatée. C'est mon côté catho de gauche.

M-Ok. Et... est-ce-que tu penses que les Youtubeurs, la démarche des Youtubeurs, ça impacte sur le jeu, ça fait changer le jeu sur scène ?

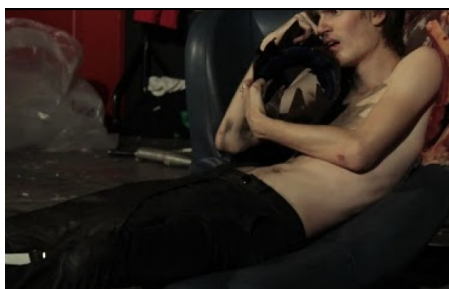
B-Non. Alors là, non. Le cinéma, ça a fait bouger le jeu. Les micros, la vidéo, tout ça, ouais, ça change le jeu. Y'a des modes de confessions vidéos mais... J'ai travaillé avec la caméra, avec Cyril Teste mais... je sais pas... J'aime pas. J'ai besoin de chair, on en a parlé déjà [après *2066* mis en scène par Julien Gosselin. Baptiste regrettait le recours ou l'usage trop systématique de la vidéo dans le spectacle.] Oui, j'ai besoin de voir. C'est pour ça que je n'aime pas trop les grandes salles.

M-Oui, oui, c'est vrai, tiens. Je ne m'en suis pas trop souciée, de ça, dans mon truc sur l'impudeur, mais t'as raison, la taille de la salle, ça compte.

B-C'est pas un stade de foot quoi, le théâtre. Dans un stade de foot, tu vois les joueurs en vrai, mais y' a un grand écran. Le théâtre, c'est pas ça, quoi. La vidéo en live, faut se calmer quoi. Le cinéma, c'est un art plus évolué, plus intéressant que la vidéo en live. Parce que tu peux être parfait. Au cinéma, la perfection c'est intéressant. Au théâtre, on s'en fout.

M-Oui. D'ailleurs à propos des stades... les fanzones, c'est drôle : y'a tout, y'a le grand écran, les gens, et il manque juste les corps des acteurs, des footballeurs. Y'a l'ambiance, le public, mais pas les corps. Bon, et... encore une question. Un premier rôle, ça change quoi ? Jouer un premier rôle, c'est jouissif ? Je te demande parce que... je sais pas, je crois qu'il y a certains acteurs que je préfère voir dans un second rôle, c'est là où ils sont le mieux. Toi, toi je préfère te voir dans un premier rôle.

B-Ouais. Mon investissement il est pas proportionnel à la part de texte. Mais quand



même : c'est bête, c'est sommaire, mais c'est une histoire de proportion de texte aussi. Parce qu'il faut pas être hypocrite : sur *Richard II* [Baptiste joue Aumerle, personnage secondaire] je suis au plateau tout le temps, donc je m'invente des trucs, j'accepte d'être un élément mineur, je sais de quel côté se joue la scène, c'est à dire je sais où est le focus. Macbeth par exemple, c'est pas le personnage principal de la pièce, dans certaines scènes bien sûr que oui, dans les monologues... tu as des scènes où c'est Duncan le centre de l'attention. C'est le roi, c'est lui qu'on regarde. Même si c'est apparemment Macbeth le personnage principal. Tout le début de la pièce, c'est Banco le premier rôle, c'est lui qui voit les sorcières, c'est à lui qu'elles s'adressent... et Macbeth il est nerveux parce que c'est un cabotin qui veut prendre le premier rôle. Richard III, c'est pareil. Tout le début, il travaille dans l'ombre. Shakespeare il monte des personnages qui sont pas les premiers qui veulent devenir les premiers. Richard II par contre, c'est l'inverse : il est premier et il va devenir dernier. Moi, j'aime bien travailler les premiers rôles comme ça, en souterrain. Quand ils sont pas encore les premiers rôles. Tartuffe, par exemple, c'est le grand exemple,

il arrive qu'à l'acte 3, il a peu de scènes finalement. Dans la maison d'Orgon, il est secondaire, pire il est le parasite, c'est pas le boss quoi. Y'a des seconds rôles géniaux. Je préférerais jouer Iago qu'Othello. Mais c'est un mauvais exemple, parce que Iago il a plus de texte qu'Othello. Après, tu défends une œuvre, quand tu joues un petit rôle, sinon t'as pas à manger. Tu défends pas que ton rôle. Mais quand t'es au centre, t'es au centre, faut l'assumer. Assumer aussi ton égo d'acteur.

M-Ouais. Et justement... le cabotinage, t'en penses quoi ? Y'a un côté généreux, non, dans le cabotinage ? Genre : Caubère, Michel Fau...

B-Caubère ? J'aime bien. Donc, les gens que j'aime bien, je dis pas qu'ils cabotent, je dis que c'est des bêtes de scène. François Chateau il avait dit ça, au théâtre du Nord lors d'une rencontre, il avait dit : trop, c'est juste assez. Ça m'avait marqué. J'adore les jeux excessifs quand c'est jouissif et que ça marche. Le cabotinage c'est une manière de dire que quelqu'un en fait trop et que ça nous déplaît. Lars Eidinger, ceux qui l'aiment pas diraient qu'il cabotine, mais il a un jeu excessif, tranché, qui va au bout de la proposition. L'excès, c'est bien quand ça soutient, quand ça vient combler un truc émotionnel fort, quand t'as une boule d'énergie à faire sortir et en même temps t'es obligé de retenir, tu peux pas juste jouer à partir d'un état, à partir de « te mettre dans un état », dans « tous tes états ». Tu dois tenir les deux bouts. Sinon, c'est trop simple, ça devient de la diarrhée. S'il n'y a plus de virtuosité, c'est trop simple, c'est pauvre.

M-Une question encore... je te la pose... moi euh... c'est des machins je capte pas trop. .. Comment tu lies l'intime et le politique ?

B-Ben tiens, tout à l'heure on parlait de Buchner [Baptiste m'a montré, avant l'entretien, des extraits vidéos de *Woyzeck*, mis en scène par Thomas Ostermeir]. C'est l'exemple parfait. Nous, on a oublié ce que c'était, vivre dans une dictature. Même si concrètement, on vit sous une menace qui nous fait peur, on peut pas aller dans un endroit sans être fouillé, le premier ministre utilise un article de loi qui permet de ne pas discuter des lois..., on est manipulés par les médias... Moi, je me suis éloigné de l'objet politique, et ça me fait culpabiliser... Buchner, genre dans *La mort de Danton* il raconte Danton, la fin de la révolution. Et en plein milieu de la révolution Buchner il montre ça, genre Danton il fait une « Lennon », il se tape une grosse dépression. Ça c'est un modèle, pour ta question, de l'intime et du politique.

M-Dernière question : la honte et le jeu... est-ce-que ça t'est déjà arrivé, de te cacher dans un rôle ?

B-Je sais pas... à l'école, si, ça m'est arrivé. Parce que tu joues toutes les six semaines, et y'a des fois t'as juste pas la force, l'envie. Genre, un spectacle sur Lagarce [spectacle d'atelier dirigé par Laurent Hatat], je n'ai rien pris, comme texte. Je ne sais pas, je n'arrivais pas à entrer dans l'œuvre, du coup j'ai juste pris un texte de Didier Eribon, dans *Retour à Reims*. Et je me suis fait tout petit, sur trois heures de spectacle j'avais rien. Mais je regrette. Quand tu joues, tu dois jouer, défendre ton bout de gras, t'en sortir par là même où ça pêche, c'est ton moyen. Sinon, tu te perds toi-même, tu vois. Quand tu joues, tu joues. Moi, je peux pas être à 10 %. Me cacher, non, franchement, ça m'arrive pas. Échouer, oui, plein de fois. Mais je préfère échouer à vue, en lumière, que me cacher.



« Interrogez vos rôles : pourquoi on vous donne ce rôle ? »



Carine Goron a été formée à l'EPSAD (devenue École du Nord). Elle a été élève stagiaire à La Comédie Française. Elle a joué notamment sous la direction de Stuart Seide, Laurent Hatat, Marc Paquien, Alain Françon, Julien Gosselin. (L'entretien s'est fait par mails, je lui ai envoyé un certain nombre de questions auxquelles elle a répondu par écrit.)

M-Est ce que tu dirais que tu as le même corps sur scène et dans la vie?

C-Oui. Je pense que oui. C'est mon corps. Un mec que j'aime bien, David Mamet, un dramaturge américain qui écrit des chouettes essais sur le métier de l'acteur, dit une chose que j'aime bien : "Les personnages n'existent pas c'est de l'encre". J'aime bien penser à ça. Toutes ces idées reçues ou conneries sur "la peau d'un personnage"... C'est nul tout ça. Ça ne veut rien dire. Je pense qu'un metteur en scène lorsqu'il pense à toi pour un rôle c'est qu'il se dit que ton corps, ta voix, ton rythme de parole, de respiration enfin tout ce qui te constitue colle avec une certaine image mentale qu'il se fait du personnage, par exemple il va intensifier ou gommer parfois des tics, des postures, des habitudes corporelles qui vont modifier ta présence. Une façon de s'asseoir / fumer / dormir. Parfois pour un rôle un metteur en scène va te demander de chercher des postures qui s'éloignent extrêmement de toi, de ton corps et de ton rythme. J'adore ce genre de travail d'ailleurs. Par exemple pour le rôle du page dans *Antigone* (un rôle presque muet), Marc Paquien m'a laissé carte blanche. Je devais jouer un enfant d'une dizaine d'années. Mal dans son corps. Un peu autiste. J'ai dessiné des grands traits de façon un peu grossière pour lui trouver une démarche, un rythme qui lui était propre, une respiration, des tocs. Marc m'a demandé d'en

enlever par moments. C'était absolument génial à faire. Pour le coup j'étais vraiment méconnaissable. Rien que le costume et la coiffure créaient la métamorphose. Pour un rôle comme Ingueborg dans *2666*, Julien Gosselin aimait bien la façon que j'avais parfois de marcher un peu vite et voûtée ou le fait de beaucoup parler avec les mains. Ou de me courber un peu. Des choses déjà présentes en moi. Mais qu'il suffit d'intensifier pour que ton corps apparaisse comme autre.

M-Est ce que tu as parfois l'impression de livrer des choses de toi, sur scène, que tu ne saurais pas livrer « dans la vie », que tu ignorais de toi? Des parts de toi, d'enfance, de féminité...?

C-Je pense que le théâtre et la littérature ont ce pouvoir-là. Cette vertu-là. Te bouleverser dans ta propre vie. Te faire réfléchir. T'amener à penser autrement sur toi, sur ton rapport au monde. À la violence, à la mort. C'est pour ça que je fais du théâtre et que j'ai envie de dire des textes. C'est marrant mais comme je te disais la dernière fois mon entourage m'a dit : Interrogez vos rôles. Pourquoi on vous donne ce genre de rôle? Pourquoi on vous fait dire ça sur un plateau? Et ça a changé toute ma perception des choses. C'est encore plus passionnant en fait. Lorsqu'un metteur en scène pense à toi pour un rôle, ce n'est jamais "comme ça" "pour rien". C'est qu'il voit en toi (quand il te connaît bien, par exemple comme Laurent [Cogez] ou Julien [Gosselin]) quelque chose qui est proche de ce que tu es dans la vie. Ta façon d'aimer par exemple. D'être en colère. Ta façon de te révolter. Ou ton rapport aux autres. J'adore maintenant observer ça. Et me raconter des histoires. J'aime faire attention aux signes. J'adore prendre le texte et y voir des liens avec ma vie. Des mots ou des situations qui vont d'un seul coup me faire penser autrement. Me déplacer dans ma propre vie. Pour moi tout est lié. C'est fatigant parfois, déstabilisant, mais je crois que c'est pour ça que je fais ça. J'en suis sûre! Après chaque pièce je me sens modifiée par les mots et les histoires que j'ai dû raconter, porter. Par exemple ce que je te racontais sur la scène de Guadalupe [dans *2666*] : c'est une femme seule qui sait qu'elle va mourir, qui a peur et qui a besoin de compagnie, d'un homme auprès d'elle. Ma vie est loin de cette situation mais en répétitions j'aimais y voir des liens avec ce que je vivais. Des liens, même lointains. Qu'on pourrait pas discerner à l'œil nu. Mais on s'en fiche. Un abandon. Un mot qui résonne autrement. Bref. Je me sentais seule et dire ça à un homme sur un plateau me troublait beaucoup. Me déplaçait de moi. Ou autre exemple : Noémie lorsqu'elle dit dans la 1^{ère} partie de *2666* "comment j'ai pu mettre autant de temps à voir que c'était toi que j'aimais. Comment j'ai pu me tromper à ce point et mentir, leur mentir. Nous nous aimons et j'espère que vous le comprendrez ". Fou...

Parfois c'est assez incroyable de voir que ce que tu as à dire sur un plateau est exactement ce que tu voudrais hurler dans la vie. Tu découvres évidemment des choses sur toi. Sur les autres. Ça te fait penser autrement forcément. C'est le seul but. Y'a des rôles qui m'ont permis de trouver les mots justes dans certaines situations de ma propre vie. Et je me sentais comme plus large plus forte face au monde... Je lisais par exemple Iust kids de Patti Smith et lorsqu'elle rencontre Robert Mapplethorpe dans la rue à New York elle est emmerdée par un connard qui veut coucher avec elle et elle aperçoit Robert au loin et lui demande de jouer son fiancé pour se débarrasser de cet abruti qui veut abuser d'elle. Elle demande à cet homme de la sauver, elle l'appelle et va le voir en courant et lui dit : « il faut que tu sois mon fiancé ». Eh bien le rôle d'Ingeborg dans *2666* vit la même chose. Elle croise Hans dans la rue et lui saute dessus et décide que cet homme est son fiancé : « Tu es mon fiancé et j'espère que tu ne m'oublieras pas. » Elle lui demande de la sauver. C'était génial de lire la vie de Patti Smith dans cette chambre d'hôtel de Valenciennes et de voir que ce que j'avais à dire sur le plateau était proche de cette autre histoire. J'aime ce genre de signes. C'est nourrissant

M-Qu'est ce qui te semble le plus intime, à dévoiler, sur scène : ta voix? Ta peau?

C-Je ne suis pas quelqu'un de très pudique. Être nue sur un plateau ne me pose pas vraiment de problème... Si on est trop complexé dans ce métier c'est trop dur... Vraiment même impossible. Par contre la voix c'est autre chose! Quand j'ai commencé à faire du théâtre, je ne parlais pas avec ma propre voix sur un plateau. Je n'osais pas. Je la modifiais. Maintenant j'assume beaucoup plus ma voix sans artifice. Sans y ajouter un grain chelou. Je me sens vite très sensibilisée lorsqu'on me parle de ma voix. C'est un travail permanent chez moi. Je cherche toujours à gommer les tics de jeune comédienne. C'était une protection. Mais ça avance je crois...

M-Tu es une « très belle femme », est ce que ça compte, ça, sur scène?

C-Je pense que ça compte beaucoup le physique dans ce métier malheureusement Mais je trouve que le théâtre est plus juste que le cinéma de ce point de vue. Y'a beaucoup de physiques différents au théâtre. Y'a un peu de tout.

M-Est ce que tu penses que si Céline jouait, elle jouerait comme toi? [Céline est la sœur jumelle de Carine.]

C-Non je ne pense pas qu'on jouerait pareil... On rirait pareil par contre.

M-Quel lien ferais-tu entre la scène et la vie? Vivre et jouer, vivre pour jouer, vivre et jouer, jouer puis vivre, jouervivre?

C-Oh la la ! Pour l'instant j'ai l'impression de plus jouer que vivre. Et c'est un peu

dangereux. Va falloir que je laisse plus de place à la vie...

M-Dans 2666 la caméra vient vous chercher. Qu'est ce que ça change, dans le jeu? C'est plus intime?

C-C'est pas du tout la même façon de jouer. C'est intrusif, proche et encore plus impudique. C'est plus vraiment du théâtre. Julien imagine ça un peu comme des focus, des gros plans qu'il veut faire sur des visages et des failles!

M-L'école, l'EPSAD, l'École du Nord, c'est quoi pour toi? Ça apprend à qui? À la personne? À l'acteur?

C-Moi j'y ai appris à travailler avec les autres et à me tromper. C'est un endroit où tu as le luxe de te tromper. Après, le métier est intraitable.

M-L'amour et le théâtre : un lien?

C-Un lien évident oui. Ça ne parle que de ça.

M-Est ce que tu pourrais vivre, sans jouer?

C-Non pour l'instant non. Mais je vendrai des fleurs un jour!!

M-Est-ce-que, entre le travail avec Stuart Seide, les spectacles avec la Comédie Française, *Les particules élémentaires* ou 2666 avec Julien Gosselin... tu as l'impression que c'est toujours le même métier? Ou bien ça change?

C-Ça change toujours. Heureusement, c'est ce qui fait que c'est riche : les esthétiques, la direction d'acteur, le rapport à une certaine littérature... Bref c'est le même métier mais la méthode est à chaque fois un peu bouleversée... Remise en question!

M-Le monologue : qu'est-ce-que ça change, de jouer un monologue, de s'engager dans un monologue?

C-Euh... C'est angoissant je trouve. J'ai encore du mal à me sentir très à l'aise dans la forme monologique. C'est un grand saut dans une pensée. Mais je n'y vois pas de grande grande différence avec le dialogue... À part que tu te sens très très seule...

M-Y-a-t-il un rapport entre le jeu et la honte?

C-Le sentiment de honte au théâtre ne peut pas entrer dans le travail. Si on a honte on ne peut pas parler du monde et travailler. La honte c'est un problème entre soi et soi. Si tu as honte c'est que tu as un problème à régler. Des questions à régler! C'est antiproductif et faut se battre en permanence pour mettre cette sensation très loin du jeu et du travail.

Carine, Athènes le 28 juillet 2016

« L'amour justement »

Arnaud Agnel est acteur, formé à l'École du Nord. Il m'a adressé ce texte suite à mon interrogation par mail : quel lien ferais-tu entre le jeu et l'autobiographie ?

Être acteur est, au-delà de toute considération artistique, psychologique, sociale, un choix de vie qui nécessite l'acceptation inévitable de l'exposition et de la projection des autres sur ce qu'on renvoie, consciemment ou non. Il faut être sacrément impudique et orgueilleux pour monter sur une scène ou aller sur un plateau de tournage et se dire « je vais arriver, ouvrir ma bouche, sortir des mots, le public présent va me laisser toute la place de le faire, et certains – la majorité je le veux – vont m'aimer pour ça » L'amour, justement. Peut-être est-il au centre de toute volonté de l'acteur. Être vu pour être aimé. C'est ce qui nous pousse à aller vers ça, à la base première du commencement. Ne pas être enfermé dans le « néant » du commun des mortels. Être quelqu'un qu'on regarde plus que les autres. Ne pas être dans la foule, mais être vu de la foule. Désir. Pour arriver à être aimé du public, on dit qu'un acteur se doit d'être généreux, presque en totale abnégation de lui, qu'il ôte le filtre de l'auto-jugement pour pouvoir laisser la place au spectateur de l'épier, de se projeter en lui, de projeter sur lui. N'être qu'un filtre qui ne s'appartient pas mais qui appartient à qui le juge. Le corps et l'âme de l'acteur – et plus généralement à l'homme public – ne lui appartiennent pas, ils appartiennent au public. Et l'acteur ne peut rien, et ne doit rien pouvoir, face au jugement du spectateur, il lui est soumis, par essence. Abandon. Trop souvent on oublie que sans spectateur il n'y a pas de spectacle. Si on s'intéresse aux acteurs stars, on sait qu'ils sont mis en avant car ils représentent une projection, ils véhiculent une image. Et malgré eux deviennent des porte-paroles d'une pensée. Monter *Cyrano de Bergerac* avec Denis Podalydès dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes n'aura pas le même impact et ne touchera pas le même public que monter la même pièce dans le même lieu avec un acteur moins « bankable » mais tout aussi doué. Parce que sur l'un le public projette quelque chose qu'il peut rationnellement comprendre, expliquer, toucher du doigt, sur l'autre, non. La vie d'un acteur est-elle autobiographique? Sans nul doute. Mais cette autobiographie ne se fait pas de manière nécessairement réfléchie, tout simplement car le métier d'acteur est difficile et que les propositions professionnelles sont une réalité. Avant d'avoir la « chance » de choisir les projets dans lesquels il va pouvoir s'épanouir, l'acteur « subit » les propositions qu'on lui fait, et même dès ce moment, il est

embauché pour ce qui est projeté sur lui, pas sur ce qu'il est vraiment. J'en reviens à Denis Podalydès, persiste et signe. Il ne faut jamais oublier que même sur un plateau, nous faisons un métier d'image et que, dans tous les cas, on ne peut en aucun cas maîtriser la projection des spectateurs – pros ou lambdas – sur l'image qu'on renvoie. Fantômes. Rats de laboratoires mis en lumières, mis en avant, la seule façon de vivre bien dans ce monde-là, est de vivre sans se soucier de maîtriser ce qui nous échappe. Il faut alors être pleinement soi pour ne pas « se » tricher, et ne pas « se » mentir. Ne pas finir fou. Être en paix avec son JE pour être en paix avec son JEU. Le jeu d'acteur ne peut-être qu'autobiographique. La vie n'est qu'autobiographique. Ce texte, écrit avec sincérité est forcément autobiographique. Ou pas. Ou si. À déterminer par qui le jugera. Tels mon corps et mon âme quand je joue, je te le livre. Il ne m'appartient plus.

Arnaud Agnel

« Me délocaliser »

Andrew Graham est danseur. Après être passé par l'école de danse Laban, à Londres, il a travaillé notamment avec Tino Seghal, Xavier Leroy, Victoria Thiérrée-Chaplin et Aurélia Thiérrée, Zoi Dimitriou, Jan Fabre/Troubleyn masterclass. Il a fait partie pendant quatre ans de la compagnie Candoco, qui mixe danseurs valides et non-valides. (J'ai adressé à Andrew un certain nombre de questions par mail, auxquelles il a répondu en s'enregistrant.)



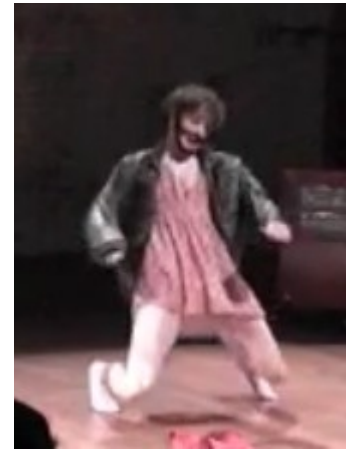
M-Quel(s) lien(s) ferais tu entre l'autobiographie et la danse ?

A-La danse me permet de m'exprimer, de transformer mes notions d'espace et de temps, et de délocaliser mes idées du quotidien, de délocaliser mes idées verbales vers une autre partie de mon corps, sur ma peau, ma chair, ma sueur, mes muscles, mes ongles, de focaliser mes sentiments et mes pensées sur une corporalité différente du quotidien, et de développer d'autres expériences de la réalité. Ça me permet de remanier mes pensées. C'est une façon de ressentir ma place dans le monde.

M-Tu as monté et dansé un solo, *Quasi*, qui semble presque, aujourd'hui, une « œuvre de jeunesse », avec les qualités et les défauts de ça ! Qu'as tu mis de toi dans ce

solo ?

A-Pour moi, *Quasi*, c'était une étape de ma vie. Le personnage je l'ai construit à partir de moi, mais ce n'est pas moi. C'est comme si j'avais délocalisé, encore une fois, une partie de moi, comme pour pouvoir la sortir de moi et pouvoir la voir ailleurs et autrement. C'était pour arrêter de la vivre pleinement, et d'en devenir le spectateur, de cette petite partie de moi. Petite ou grande d'ailleurs, je sais pas... En fait, l'initiative, c'était un peu comme une sorte de méditation. En méditation, on ferme les yeux, pour se focaliser sur sa respiration, puis on observe ses pensées, on les regarde passer, on regarde comment elles s'organisent, ce qu'elles nous font ressentir, quels sont leurs motifs, on regarde quelles parties du corps réagissent face à telle ou telle pensée. Comme un physicien qui regarde à la loupe ses matières, et qui perçoit à la loupe des formes qu'on ne perçoit pas à l'œil nu. Ou comme quand on prend un avion, et qu'on voit tout petit : les couleurs qui s'organisent, la société, l'agriculture, la nature... tout ça, ça a des formes différentes d'en bas... *Quasi*, c'est une partie de moi et une partie du monde qui se rencontrent. C'est une partie du monde, perçue par moi, mais quand même, c'est une partie du monde. Il y a des choses que je veux faire entendre, absolument, mais il y a une limite à ça : je ne peux pas tout savoir. Chaque pensée prend son temps, et chacun prend son temps à penser des choses différentes. Dans *Quasi*, mon corps, ma personne sont importants. Parce que l'interprète amène du vivant au personnage. Et le personnage, il est là pour lui donner une raison à poursuivre. Et dans le vivant de l'interprète, il y a des milliards de choses qui existent, mais qui ne sont ni raisonnées, ni raisonnables. Donc on a beau penser et penser, y'a plein de choses en fait qui demandent à être pensées, repensées, collectées, revues... Et donc le public, lui, ce qu'il apporte, c'est son regard, sa pensée, son ressenti, et son expérience. Il amène ses sens à lui, son regard, son odeur, son écoute, toute son attention. Et en fait, pour moi, c'est là que l'impudeur est vraiment nécessaire. Si on accepte l'impudeur sur scène et en tant que public, on accepte qu'on ne voit pas tout, qu'il y a des choses qui nous échappent, et qu'on peut penser ce qu'on veut, et ressentir ce qu'on veut, chacun a eu ses expériences, chacun a eu le temps de penser comme il peut ; et du coup le fait d'être vivant, ça permet de voir des milliards d'autres choses, et ça c'est personnel à chacun. *Quasi*, c'était pour faire partie du monde, partie des autres, pour que cette partie de moi, qui est assez claire, soit partagée, avec ses qualités et ses défauts.



M-Tu as dansé avec de nombreux chorégraphes différents. Certains t'ont-ils paru plus à même d'explorer une part intime ? Lesquels ?

A-Je crois que l'un des chorégraphes avec qui j'ai eu l'occasion d'explorer une part beaucoup plus intime de moi, plus personnelle, c'était avec un chorégraphe qui s'appelle Thomas Hauert, de la compagnie Zoo, parce que le travail qu'il fait, c'est un travail complètement improvisé. Enfin, complètement improvisé... c'est un grand mot... disons que tous les mouvements sont improvisés, ils sont différents à chaque spectacle, même à chaque minute, mais c'est basé sur des consignes, des exercices d'improvisations qui sont très précis. Qui sont basés sur des fonctionnalités de corps, plutôt que sur une forme ou des postures. On passe pas à travers telle ou telle forme à l'exactitude, c'est pas du tout le but. Le but, c'est de travailler avec une fonctionnalité. Et en fait, ça m'a permis de vraiment m'exprimer, moi, avec mes mouvements à moi ; et, pour la première fois, d'atteindre sur scène une créativité, sur le moment présent, d'atteindre une sensation du moment présent qui était presque transcendante, où tous les mouvements que je fais m'appellent à être moi, sur le moment, mais vraiment le moment, au présent, pas la petite seconde avant ou après, mais vraiment sur le coup, avec mes expériences d'aujourd'hui, et pas celles d'hier, et pas celles de demain.

Après, y'a l'expérience de Jan Fabre, où là je pense que ça pourrait être intéressant au niveau de la question de l'impudeur et de la pudeur. Je suis allé vers Jan Fabre en me

disant que ça allait être une manière de me libérer de ma peau sociale. De pouvoir être un animal sur scène. De pouvoir ressentir mon humanité animale. Après, ce que j'ai découvert, et que je trouve superbe, en tant que public, c'est que Jan Fabre, il travaille vraiment comme un sculpteur, sur scène. Ma manière d'être sur scène avait vraiment une forme immense de pudeur, parce que je livrais mon corps, mais je faisais partie d'une sculpture très précisément sculptée. Et aussi, j'ai vraiment eu l'impression de me donner à lui. Un peu comme une sorte de messie en fait. Bon, je sais pas pourquoi je dis ça, mais... En fait je trouvais que son sens du goût était tellement... tellement fin, à travers toute cette grossièreté, que j'avais envie de découvrir. J'y suis allé avec mon masque d'ignorant, et d'admirateur. Et j'ai découvert que, en tant que moi, c'était un des moments où j'ai ressenti un plus grand sens de la pudeur, par rapport à mon individualité. Et ce qu'il y a de particulier, c'est que j'ai pris beaucoup de plaisir à faire partie de cette pièce, en fait. Parce que je crois que les actions qu'il nous amène à exécuter, elles sont déjà très excitantes pour le corps, en fait, elles amènent à réagir à travers la sexualité, la sensualité, oui, l'animalité de soi, je pense. L'animalité de la pensée, voilà. Et j'ai eu l'impression, après ce projet, d'être libéré de mes pudeurs, celles qui ne sont pas nécessaires. Celles qui ne sont pas comprises, qu'on m'a appris en grandissant. C'était un peu comme un premier amour, en fait. Un premier amour, on se lance complètement, on saute dans le vide. Presque, j'ai eu l'impression de perdre ma pensée, tellement j'étais en admiration devant cet artiste. C'était presque m'abandonner.... m'abandonner et vouloir apprendre sans concession, sans compromis, sans avoir le besoin de... je sais pas. En tant qu'ignorant en fait. Voilà. Je ne sais pas.

M- Lorsque le travail s'avère plus difficile, est-ce-que c'est parce que tu as l'impression de ne pas trouver ta place, ton endroit à toi, de pas être libre ?

A-Quand je n'ai pas l'impression de trouver ma place, mon endroit à moi, c'est à ce moment-là que ça devient vraiment difficile. Quand on me demande de créer des chorégraphies qui m'amènent à bouger de façon très différente de comment je bouge naturellement, ou bien des manières de bouger qui ne m'intéressent pas. Quand c'est pour faire du show off, pour montrer comme on est beau, comme on est fort, comme on bouge bien. Aussi, un truc qui me fatigue énormément, c'est de devoir répéter des milliards et des milliards de fois une chorégraphie, au bout d'un moment, ça devient juste à propos de la forme, et j'ai l'impression que le concept, l'idée de la pièce se détache de moi, se détache de ce que moi j'ai à dire, et j'ai l'impression qu'elle n'appartient plus qu'au chorégraphe, et ça ça me dérange de plus en plus. J'ai besoin, en tant qu'interprète.. - si je suis

chorégraphe un jour, je voudrais que les interprètes se sentent libres de s'exprimer, libres dans leur manière de bouger, et que mes idées leur donnent une structure où ils puissent s'exprimer. Il n'y a rien de plus ennuyeux qu'un interprète qui se prend pour une machine sur scène ! Bon, après... ça dépend comment il se prend pour une machine !

M-Lierais-tu la danse à ta sexualité, ta sensualité ? La danse et tes histoires d'amour ?

A-J'aimerais relier cette question à ta question numéro 19, parce que je pense que j'ai la même pour les deux : « Nous étions ensemble, en option théâtre, dans un lycée cannois. Parfois, je venais te voir danser dans les cours de Bruno Vandelli. Je m'asseyais dos au mur, et je te regardais. Au cours de ces mêmes années tu as fait ton coming out comme on dit. Dirais-tu que la danse a accompagné ce mouvement là ? ». Je pense que oui, particulièrement. Je pense que le fait de danser est fortement relié à ma sexualité, à ma sensualité, à mes amours. Parce que je pense que j'ai associé le fait de pouvoir danser à ma sexualité. Parce que je pense que j'ai tout de suite associé le fait de pouvoir danser à ma sexualité, d'abord... oui, par rapport à mon histoire... en fait le fait de vouloir danser m'a permis de m'exprimer sexuellement parce qu'il y avait tous ces amalgames « ha, si Andrew il fait de la danse, il va devenir homo, c'est pas très masculin, il va vouloir être une femme »... bon je sais pas, hein, ce qui passe à travers les gens mais c'est l'impression que j'avais. Et le fait de pouvoir danser, c'était une façon de transgresser toutes ces idées de moi, de trouver la liberté d'être toutes ces choses-là si j'en avais envie, en fait. Et encore une fois, pour moi, le fait de danser, vraiment, ça me ramène à une présence. Voilà. À établir mon corps quelque part, à un certain temps, et d'être là, d'être une preuve d'existence. Et de vivant. Une preuve de vivant. Le fait de pouvoir bouger, se mouvoir, c'est une manière de pouvoir être autre chose qu'un mot, de pouvoir donner mouvement à des mots. De pouvoir pousser les bords des mots, comme s'il y avait un cadre au bord des mots. Repousser leurs limites, leur donner une autre forme, peut-être une autre qualité, qu'ils soient moins... moins... « sharp »... moins coupants... je sais pas... oui, qu'ils soient plus mous, plus doux, ou plus angulaires. Dépasser le fait qu'un mot puisse être si arbitraire. Oui, je pense que c'est ça, en fait. Réaliser une idée, sans qu'elle soit si bien définie ou si bien interprétée. Euh... c'est pas très clair. Mais bon. J'ai fait de mon mieux ! Bon, après, tout ça, c'est surtout sur mon identité, c'était comme une forme de passeport vers cette partie de moi. Après, en ce qui concerne la sensualité, très clairement, oui, je la lierais complètement à la danse, le fait de danser ça fait appel à mes sens, à agir avec mon goût, avec mes intuitions, et ça me permet de toujours ramener une expérience, une

sensation. Et ça me permet de développer une finesse dans mes ressentis. Voilà, c'est ça qui m'intéresse, dans la danse. Je le lierais complètement à la sexualité. Et pour moi c'est indéniable, quand je vois un danseur, un performeur, une personne qui produit son art, avec toutes ses pores ouvertes, avec son odorat, sensible, je suis engagé, et je suis engagé en tant qu'animal humain, car ça m'appelle, encore une fois, à être là, maintenant, présent, ça m'appelle à être une bête intelligente.

M-Tu m'as parlé d'une chose que je trouve très belle. La passation. Lorsqu'on « passe » une chorégraphie à un autre danseur. Que passes-tu, dans ce cas-là ? Une chorégraphie, des gestes ? Ou ta façon de comprendre ces gestes, les solutions que tu t'es trouvé pour déclencher ces gestes ?

A-Alors, chaque cas était vraiment différent. Parce que ça dépend beaucoup aussi de la pièce que l'on passe. Alors évidemment, il y a des demandes techniques, parce que la chorégraphie que je passe, ça fait partie d'une forme intégrale, et donc il va falloir déterminer quelles sont les parties qui sont vraiment nécessaires pour que la pièce elle tienne debout, ou pas. Ce que je trouve très important, c'est le fait de pouvoir trouver dans un mouvement, ou dans une chose, sa compréhension personnelle, et donc, il y a la chose, il y a la personne, et il faut que la personne arrive à la chose. Moi, ce que je peux proposer, c'est de dire : voilà, y'a ça, y'a ça, et toi tu es ça, donc comment on se rejoint. Donc tout le processus ça va être ça, et c'est ce que je trouve passionnant, c'est soutenir la personne dans son processus, pour qu'elle trouve des solutions, l'aider à trouver sa forme à travers la forme intégrale. Ça m'est arrivé de passer des gestes, de passer des mouvements, qui étaient très clairs techniquement. Après, dans d'autres cas, comme avec Thomas Hauert, c'est plutôt expliquer les exercices, faire en sorte que l'on comprenne ensemble, que l'on développe une compréhension commune de la forme, pour que le langage, il soit commun. Après, la forme, elle changera toujours. Après, j'essaye aussi de passer des expériences, des échanges que j'ai eus avec le chorégraphe, des choses que le chorégraphe m'a dit, j'essaye toujours, oui, de le relier à une expérience, à moi, pour que la personne à qui je passe la chorégraphie puisse comprendre comment j'ai compris ça, pourquoi j'ai compris ça. Il y a la chose, et il y a moi, comment j'ai compris. Pour que celui à qui je passe puisse se faire une interprétation de comment j'ai compris, et se faire une interprétation de la consigne. Parce que, moi, je sais juste ce que je sais moi ; l'autre personne elle découvrira des choses qui sont plus personnelles à elle. Parce que ma manière de comprendre, ça relate à mes expériences, mes connaissances. Donc, il n'y a pas une technique, mais c'est vraiment se suivre, être curieux, et essayer de comprendre les choix de chacun et des uns et

des autres, pour faire le travail le plus propre, le plus adapté à la pièce et à chacun.

M--Tu as appris récemment que tu étais porteur du VIH. Quelques chorégraphes (je pense notamment à « Still here » de Bill T. Jones) ont travaillé autour de ça. Ça a changé ton rapport à la danse ?

A-Pour moi, une chose importante qui s'est passée depuis la découverte du VIH, c'est que j'ai découvert que c'était une chose que je ne ressentais pas forcément comme faisant partie de mon identité... que ça n'a pas la même profondeur... que c'est beaucoup moins complexe... que ça ne relate pas vraiment au moi... que... mais peut-être que je me trompe... En tout cas, pour l'instant, où j'en suis, c'est que je ne pense pas que ce soit une chose qui soit très importante dans mon identité. Alors, après, je pense que ce qui a changé depuis, dans mon rapport à la danse c'est que... bon c'est vrai que le fait d'être homo, pour moi, ça avait été un grand moment, presque activiste, j'avais besoin d'exprimer cette partie de moi, j'avais besoin de l'intégrer dans mon identité, et de faire comprendre aux autres ce que ça voulait dire, et de changer les idées, de changer les politiques autour de ça... et là, bien sûr que y'a des choses à changer autour du VIH... mais je pense que ça m'a ramené à une certaine discrétion, et à une certaine attention sur moi plutôt que sur les autres, le monde. Je remarque que les désirs de danse que j'ai sont beaucoup moins concrets, j'ai un fort désir d'abstraction, et j'ai un fort désir de m'exprimer par goût plutôt que par idée politique, je m'intéresse beaucoup plus à la matière danse plutôt qu'à ce que j'ai à dire avec. J'aimerais, de plus en plus, danser pour le plaisir de danser, et pour moi, en fait. Après, évidemment, ça a changé ma relation au corps, comment mon corps est en contact avec les autres. Et toutes ces images, aussi, qui vivaient dans ma tête, à un certain moment, où j'avais l'impression d'être un... un gros sac liquide... comme un ballon rempli d'infections... et donc la peur d'être infectieux pour d'autres gens... alors évidemment c'est psychologique, parce qu'au niveau du traitement, voilà, on sait que... mais aussi la peur d'être face à des gens qui ne savent pas, comme moi je savais pas. Donc oui, ça change complètement, enfin pas complètement, mais ça change ma relation à la danse, et à mon corps avec la présence d'autres corps. Mais aussi la peur de conformer à l'idée que les gens ont et aux clichés que les gens se font sur les homosexuels... je coche toutes les cases quoi. C'est comme si je m'étais discrédité, en tant que un homo qui était différent. Voilà. Ça c'est une sensation que j'ai eue pendant un moment. Je pense que je l'ai encore, parfois, à certains moments. En amour, en... j'ai peur, parfois, d'être pris plus pour une chose générale, comme tout le monde, plutôt que d'être Andrew. C'est comme si j'étais devenu cette chose manufacturée. Et donc, finalement, toutes ces idées qu'on se fait sur les homos,

ce seraient des vérités... donc peut-être que mon travail, ce serait l'activisme. Mais j'en ai pas vraiment le désir, pour le moment. J'aimerais vraiment me focaliser sur les questions de beauté, sur l'amour, sur les choses qui sont essentielles pour vivre une vie saine et constructive. Aussi... le fait de pas avoir grand-chose à dire sur ça, c'est que... je me suis rendu compte que je suis plus un danseur que quelqu'un qui est porteur du VIH... alors qu'avant je me sentais plus homo que danseur !! Et donc, je pense que j'ai d'autres choses à dire, et faire, avec la danse, beaucoup plus importantes et expérimentées qu'à travers ce sujet là. Bon, après, c'est maintenant, hein, on sait pas ce qu'il va se passer plus tard !



Essais

Emma Santos (écrivaine, institutrice, folle. Affublée d'un goitre. Années genre 80)

Il faudrait l'avalier, la savoir par cœur. A Gibert on m'a dit, elle n'est plus éditée. Et les livres en pile, que je ne me décide pas à rapporter à la réserve centrale des bibliothèques municipales de Paris. Il faudra que je fasse un chèque alors, quand j'irai, honteuse et rancunière, les poser en petit tas. J'ai gardé dans les épaules la bosse de tes livres, quand je suivais avec le doigt, tête penchée et les jambes retroussées contre l'envers du siège comme un crabe, l'insecte sur la page. Avoir été dans ta classe Emma Santos écrivaine-institutrice-et-folle. Tu me disais, un peu cruelle, quand je dessinais les squelettes, en m'appliquant pour n'oublier aucun os: "et les cheveux? Fais lui des cheveux! Des cheveux bleus!". Parole d'institutrice. Et parfois, sur tes mains, entre la peau et l'ongle, du rouge, qu'on n'aurait pas dit du feutre. Ton odeur le matin dans les manches amples de tes tee-shirt, quand un bras au dessus de mon épaule, tu me montrais la lune sur la page, et blanc sur blanc tu étais seule à voir. La façon dont tu te tenais, gigotant sur tes pieds, dans la cour, hiver et été. La façon dont tu suçais tes doigts, le bout de tes doigts. Et le trait, noir et qui traverse la page, entre tes collègues et toi et je voyais bien moi, que vous n'aviez pas le même âge, et pas les mêmes maisons. Il faut avoir eu pitié de toi, pitié de son instit "la dame", qui te levais matin, qui traçais tes jours et couchais tes nuits, pour avoir aujourd'hui pitié du monde. Entendre entre tes mots, entre tes doigts tremblants et humides, ta peur, criante. J'ai été la petite fille, tu sais, tête de linotte et qui se cognait. Je cherchais bras tendus un mur. Je fermais les yeux en pleine journée, parce que j'avais compris que c'était dans la nuit que les murs se construisent, les bosses et les bleus au matin pour en attester. Tu n'attrapais pas nos mains pareil que les autres maîtresses, qui pouvaient continuer à écrire-parler-découper-coller-coudre, un enfant à l'autre bout de leur corps. Toi, ça te prenait toute, toute ta concentration. La façon dont ton corps changeait de forme, selon les saisons, et cette bataille que tu semblais livrer jour après jour avec tes cheveux. L'air panique que tu avais, dès lors qu'il y avait un parent, une collègue, une autre adulte que toi, et ça se voyait que tu n'étais pas adulte pareille. Je priais ma mère de rester dehors, pour te soulager. Je faisais tampon, l'air de rien, entre toi et les adultes. C'était moi qui portais la fiche d'absence dans le petit bureau à la porte orange frisette verte, de la coordinatrice-maîtresse, et dès qu'il manquait une paire de ciseaux, un bâton de colle jaune, c'était moi encore. Moi je n'avais pas peur -c'est après que c'est venu (le trou, dedans le ventre, à la

place du ventre). Et aussi, tu me laissais toucher ta gorge. La boule à ta gorge. Et je te disais : tu es un pélican.

Antonin

Heureusement, Antonin Artaud, que tu n'as pas connu Internet, je crois que tu n'aurais pas supporté. Je crois que ça t'aurait terrifié. Ta voix est passée de la radio à Youtube, tu te souviens, ton corps sous les arbres à Rodez. Tu n'en as pas fini avec moi, je suis là, Dieu. L'hôpital. Les médecins. Antonin, ta gueule acide, et tes frères et sœurs, Angélica qui n'a pas rencontré son âme sœur et que tu ne connaîtras pas ; Emma Santos, qui a marché dans les allées des cliniques, l'après-midi, et qui a marché dans Paris, son goitre qui lui pesait de plus en plus. Zouc, qui vit recluse, désormais. Sarah Kane, qui n'est plus là. Et vous n'êtes pas du même temps, votre corps n'est pas du même monde. Antonin, ton corps qui est un vieil arbre, je l'ai récupéré, tard, si tard, je t'ai laissé vivre, et parler, hurler, crier. A ton heure, tu as fasciné. Femmes et hommes. On t'a veillé. Ton corps, les trous, tu tremblais ; et puis un jour tu as arrêté de trembler, et j'ai senti la terre un peu décliner ; c'était fini, le silence s'était partout incrusté ; tes organes bouchés ; et tu ne mangeais plus, 40 kilos de peur. Tes cris ; tes aigus et tes graves, tu voulais descendre dans la parole comme dans la mer profonde, à cet endroit où le silence est le plus terrible des aquariums, mais tu sais qu'on ne peut pas vivre si bas, et qu'en pleine mer, il fait noir, complètement noir. Comme au plein milieu des cauchemars. Tu connais, toi, la terreur du noir, quand le corps est coincé dans sa nuit, quand il n'y a plus de traits et qu'on ouvre les yeux sur des paupières d'oiseaux sans yeux derrière, quand la langue a avalé la bouche ; quand le corps est une boîte noire, un appartement empli de ciment ; tu connaissais la longue journée du corps, qui dure toute une vie, et tu savais qu'il n'y pas de lundi ; qu'une seule terrible et longue nuit. Tu savais combien la tête est pleine de têtes et pleine de voix, et que les voix qui n'ont plus de corps sont les mêmes qu'on ne peut pas taire, on a beau les pincer entre deux doigts elles passent et circulent dans tous les interstices, et le corps est une fourmi noire qui en marchant laisse derrière elle un long trait noir et on ne peut plus distinguer rien. Tu sais toi que le corps ne peut se trouver bien qu'en haute montagne, lorsque il lape l'oxygène dont il manque à même le ciel. Tu sais qu'il faut se plier soi sur soi pour trouver une coïncidence, pour faire advenir l'événement-feu. Tu as compris la prison du corps, qui est aussi le prisonnier horizontal, et tu as cherché à passer sous les barreaux sans voir que sous tes contorsions la forme même de ta prison se modifiait,

embrassait et rebouchait le rai de lumière dessous la porte de tes angoisses. Tu as écouté toi le plafond descendre peu à peu sur ton corps et tu sais que la vie n'est qu'une salle avec un corps posé au milieu, et combien ses dimensions sont d'inquiétude ; quand tu as voulu sortir de ton corps ; et puis un jour tu n'as plus rien senti ; et tu as pleuré sous ton crâne et une fois ta boîte crânienne inondée tu n'as plus su crier, tu étais seul à entendre ; et les autres n'ont plus pu avoir accès qu'à ta gueule suffoquée. Tu as collé tes bras à ton ventre, tu ne voulais plus qu'il y ait de trous. Heureusement, Antonin Artaud, que tu n'as pas connu Internet, je crois que tu n'aurais pas supporté: ton corps, enfin, pour de vrai, de vrai de faux, dilué. Je crois que ça t'aurait terrifié. C'est parce quand tu fermes les yeux ton corps colle au monde, et tu ne peux pas comprendre qu'il soit si grand, et pourquoi si grand si tu n'as qu'un seul corps à placer; parce que les yeux fermés plus rien n'a de sens, et tout pourrait bien s'arrêter là, quand toute sensation de temps et d'espace s'étant anéantie, il n'y a plus que ta peur pour sourdre encore. Mais Antonin, sur Internet, tu n'aurais rien compris, et peut-être aurais tu eu raison. C'est effrayant. Il faudrait que tous ensemble nous fermions les yeux, que chacune de nos nuits se colle les unes aux autres, comme un essaim d'abeilles, et alors seulement, nous pourrions dire, nous en aurions le droit, que nous sommes du même monde. Sinon, moi qui suis Dieu et qui vous vois, je peux vous le confier: il y a autant de mondes, autant de pleurs taiseux dans le noir, que de corps, et vous n'appartenez à rien qui soit à l'autre en même temps. Chut, dors, Antonin, dors."

Zouc

Et dans l'après-midi long, Zouc, sous le dimanche qui s'étire, enfin, je pense à ce qu'a été ta vie, ce qu'est ta vie. Que tu aies pu vivre pour nous donner ça. Tu t'es retirée, comme Rimbaud, et comme les autres qui ont quitté les chemins. Les forêts en regorgent, de vos corps fous partis, partis. Vous avez déposé votre panier, et puis ça a été fini. Et il a fallu continuer sans vous. Rimbaud a pris les armes; tu es désarmée, ton cœur à vif qui bat sans les côtes. Guérie à l'hôpital, les rayons de soleil qui tapent dans la cour mais le froid qui cerne encore le corps, qui donne des diarrhées et des angoisses. Les heures, le silence, parfois des vagissements. Malade à l'hôpital, maladie nosocomiale. La vie est une chienne, Zouc, et tu es un gros saint-bernard. Et c'est toute l'enfance qui remonte, entre médecin, instituteur et curé, l'horloge, la table, la nappe qui colle aux mains, le jus de raisin, le tricot de peau. L'enfance, mal au ventre. On n'est jamais qu'un gosse. Le Jura. La grammaire. Les petits manteaux pendus en enfilade dans le couloir. Les leçons de choses. Les insectes. Et

bien sûr, c'est il y a longtemps. Et je sais pas, si aujourd'hui, c'est pareil, si les enfants d'aujourd'hui auront cette boule au bide pareil. La petite école. Le temps. La façon dont l'après midi s'arque, et n'en finit plus, dont le long dimanche s'étire, et on redoute encore plus lundi. J'aime pas demain. J'aime pas demain. Zouc. C'est la gosse sous le corps. C'est les départs en colonie, le pantalon velours qui colle aux jambes, le bus et les paquets de chips, c'est la robe qui gratte, c'est l'odeur qu'on a et qu'on espère que les autres ne sentent pas, les jours humides, dans la cour sous le préau. C'est la cantine et les petites tables. Putain. Je savais pas, je savais pas, comment la mémoire de la petite école, même que c'est pas celle que t'as vécue, rurale et petits chemins, les jolies messes, les clochers, ça te bouffe le ventre. Angoisse. Zouc. Les cloches, les bêtes et leurs panses, le foin, le froid, rude, Saignelégier, la forme que met notre front autour du crâne, l'odeur de notre lit d'enfant quand on y rentre, les fenêtres et les menues politesses, les placettes. Et si t'avais vécu à Marseille, Zouc, près de la mer? Si c'était pas ta vieille Helvétie, le froid, cet accent là? T'aurais été malade comment? Tes mains à bout ronds. Les ciseaux pas pointus en tas dans la boîte sur le bureau de la maîtresse. Les jours de la semaine, les couleurs les feutres et les gommettes, les chansons dans le foyer les jours de pluie, les petites mains. Toute la petite école, et quand même tu sais, ce corps, ce corps si grand. Assis en tailleur, main dans la main et au toboggan, Le corps. Les heures, l'odeur de la pommade, la fièvre. La promenade après-manger. Mais je suis de la grand-ville moi. La maison de l'instituteur et les petits escaliers. Les âges et un jour on devient adulte. Zouc, tout ce que tu nous donnes, de souvenirs. Et dans la neige, la trace de ton corps -un trou. Tu es belle.

La chipie

Il allait falloir vieillir, avec tout son corps, de tout son corps, et aussi de l'écriture. Marguerite Duras, qui est une chipie. Et comment allait-elle vieillir, son écriture, quel tour prendrait-elle ? Pour son visage, l'âge lui était tombé dessus comme un seau, en une fois et puis c'en était fait. Mais vieillir, son écriture, vraiment ? Un jour, elle avait réalisé qu'elle avait peur, désormais, de parler, sa voix parfois pleurait un peu, elle n'aimait pas. Rester pour toujours collant de laine et petits mocassins, et son corps avait fini par être confortable, on s'y asseyait bien, mais ses pieds lorsqu'elle était sur les sièges ne touchaient jamais terre, c'est qu'elle était petite. Les lunettes rondes, et ses joues, des joues de chien. Elle n'aimait pas trop, se voir au miroir. A part si le soir, terriblement seule, elle met sa main sous ses gros pull de laine, elle touche sa peau, elle est seule à savoir, combien elle

n'a pas réussi à demeurer la sauvageonne, à savoir aussi, en fait, que la jeune fille est toujours là, prête. La peau. Les couches de pull, et l'hiver, qu'elle a fini par apprécier, elle qui est une fille d'été, une fille de dehors et des rivières, sa peau dans un appartement, sa peau en fauteuil, elle s'est habituée, et elle roule ses jambes l'une sur l'autre, elle fume, elle parle, et sa voix rauque, parfois elle ferme les yeux. Elle se souvient, c'est par année. L'année de prendre soin, et les journées sans heure. L'année de Paris, l'année à attendre, l'année à boire, les années loin, et boire encore, Ses mains qui tremblent. C'est ça qu'elle n'aime pas : retrouver sous sa voix le tremblement, le même, ce n'est plus le tremblement de l'herbe, c'est celui qui s'est installé sous la peau, et comme c'est dur de tenir sa main dans l'air, elle s'accroche aux meubles, les verres tombent, les vases, elle tombe, les verres cassent, elle vomit. Elle a vieilli d'un coup, comme on sort d'une douche. C'était un matin, et le soleil plongeait sur elle, qui faisait des taches, et la lumière. Les coudes repliés sur son ventre, le menton qui touchait sa poitrine, elle n'avait plus de cou, elle a réalisé : mon corps une pierre, mon corps une pierre. Un petit tas de chiffons, et jusqu'alors elle se croyait infiniment vivante, sensible, mais cette lumière ce matin, et l'émotion qui la prend, elle reconnaît, c'est celle de là-bas, le souvenir, et au portail une jeune fille passe, et une dame, grande et debout, longue, et son corps dépasse de la grille, et Marguerite, elle, doit poser sa main près de ses fesses, sur le siège, avant de se hisser pour descendre. Et elle sent bien, combien son corps part d'un côté, ses flancs, combien tout son intestin verse à gauche, à gauche c'est quand elle se couche, la bouteille finie, ses bras à serrer son ventre, à s'étreindre, réchauffer, calmer, et ça lui fait une grosse boule sur le côté, qu'elle choisit d'ignorer, elle sait qu'elle vivra. Elle s'emmitoufle dans un plaid, petit santon, elle rentre et ose s'approcher de la glace. Ses rides ne sont pas celles des femmes d'ici, de Paris, ce sont celles de là-bas, il y en a trop et des petites, qui craquellent le visage, les rides du froid extrême ou du soleil acide. L'effet de boire, qui a gonflé et asséché la peau, le dessus de la peau, et fait comme des bulles, et l'effet du pays d'enfance, des rizières et des journées à l'air, se confondent. On dirait une petite inuit. La chipie sourit.

Agnès Varda

Mais tu glanes, toi, et je suis plutôt boulimique, moi. Agnès Varda, pour toujours l'été, la plage. Et si je suis en colère, ou triste, comme je t'en veux, de l'insouciance que tu captes, à laquelle tu nous fais croire, et ce serait possible, une vie en tee-shirt, Los Angeles et les années 80, les "murals", les patins et la promenade le long de la mer. Les patates. Et

quand je travaille demain: va ma grosse Agnes, aux cheveux dépareillés, ton die and dye cocasse, et à l'ange qui s'est pris les pieds dans le prénom, va filmer comment c'est gris, vertical et moins beau près de Paris quand c'est plus Paris. Mais tu irais l'été, sans doute, et tu filmerais les sandalettes qui pendent le long des murs en file indienne, des filles qui se font des tresses à califourchon sur le mur, et les garçons qui passent, les épaules qui s'enroulent autour de ciel, la canette rouge, les tags et les logos sur les tee-shirt, et comment les casquettes volent au dessus des têtes. Mais peut-être que je ne comprends rien, à pas-Paris, rien aussi et pire à ton travail ? Mais jalouse de tes yeux qui vont dans les villes, et qui trouvent toujours le soleil, au bout d'une rue et contre le mur. Moi qui ne sais pas filmer, et les photographies de mon père moins vives, moins tranchées que le moindre de tes plans, les tiennes juteuses et franches comme le kiwi la pastèque qu'on vient de couper. Les patates qu'il pelait, les tenant dans sa grosse paume, et l'autre main avec l'économique, et parfois une épluchure tombait, qui coupait la cadence, s'il fallait se baisser et ramasser, maintenant ou à la fin toutes d'un coup, peu importe la question déjà dérythmait le geste, et revenaient alors le monde, le chat entre les jambes, et les soupirs de sa mère à côté, qui équeute les haricots, un geste pour deux, bout à bout, et les bocaux qui s'empilaient. Et l'absence de sa mère, après, l'absence pour toujours à côté, puisque c'est comme ça qu'on s'asseyait, à côté, à équeuter éplucher, et pas en face comme ils font à Paris, comme on fait au café. Ma mère, qui t'imité, et quand elle t'imité, c'est en étendant le linge, et c'est vrai que ça te va bien, les petites pinces à linge roses, jaunes, vertes, qui font voler le linge, et ta façon de rythmer les fausses banalités, dans ces moments-là qu'elle est légère ma mère, plus légère que quand c'est juste elle avec sa voix. Tu m'as fait découvrir ma mère, alors, si elle t'aime, si on t'aime beaucoup toutes les deux, et qu'on aime aussi le soleil, c'est qu'on est bien filles. Mais tu es une fille de collections, les petites choses dans les grands sacs, à étaler sur une table, les marchés et les étals, les bibliothèques et les livres seraient juste un piano de couleurs, le mur où patientent les outils, pinces et marteau, ce serait déjà Prévert, et le cal aux mains, chez toi ce serait beau, et on aurait un débardeur, dans le garage et à nos pieds, négligemment, des arrosoirs. Va filmer l'Amérique de Trump et les mots qui chantent pas, et ne font aucune liste, qui juste disent et siègent, et mon pas est lourd dans la ville, sur la ville, moi qui pourtant aurais voulu savoir marcher sur les dos des animaux marins. Et la vie dans un film, pour un film, la famille dans le film et autour, après, quand le matériel rangé et le thé glacé sorti. Mais filmés avec tes yeux, les métiers sont beaux, on dirait qu'on ne les fait qu'une fois par jour, mais avec la gracilité quand même de la répétition, couper les cheveux, tailler une barbe, cirer une chaussure

droite, clouter une chaussure gauche, le linge qu'on plie, celui qu'on reprend, l'écharpe qu'on tricote, l'arbre qu'on plante, le fruit qu'on décroche, le panier qui se remplit, les doigts sur la caisse enregistreuse, la trompette ou à l'ordinateur. Et tu glanes, mais je suis boulimique, moi, plutôt. Les rabanes et les parasols, les chapeaux. Les sexes, les visages ou bien chaque patate, et tu vas alors peut-être me réconcilier? Les maisons aux volets fermés le long des côtes en hors saison, et les volets ouverts, qui font comme des papillons-maisons, et qu'on dirait qu'ils ne sont juste là, les volets, que pour rajouter une touche de couleur à la maison, et pour savoir que le matin vers midi, il y a une brise qui doucement les fait s'ébattre. Les cactus, les palmiers. Mais ceux de chez moi, les niçois, sont trop solennels, et on leur a coupé la tête, cet été, à cause du charançon rouge. Et les mots qui sont des choses, font chose. Une chaise, une table. Joli à filmer, joli à parler. Si j'étais ta fille, alors, la façon dont peut-être tu m'aurais parlé des tampons, des serviettes. Au supermarché, le rayon à faire défiler dans les yeux, avec ou sans ailettes, et puis l'applicateur. Avec toi la grammaire, le verbe à liste, l'éventail qu'on ouvre, la moustiquaire qu'on déploie au-dessus du lit l'été, et la sieste qu'on fait, qu'on fera, qu'on a faite, et les draps défaites quand on se lève, qu'on pose la pointe du pied sur le petit tapis de jonc qui garde la fraîcheur. La forme des nuages, et celle des dents, ou bien des oreillers, et celles des portes ou des poignées, des lunettes, des paillasons et des cirés jaunes, des cols rond des tee-shirt après la machine, des bigoudis ou des capuches, des carafes, cruches, des cartables et puis des clés, ou celle toute bête apparemment de juste un pot. Un pot. Un mot. Mais je ne sais pas bien vivre moi. Et puis aussi bien je dis n'importe quoi. Le pas grand chose ou l'à peine que je connais du cinéma. Pardon, c'est pas vrai ce que je disais, de PasParis grigri, et je vois bien les grues que tu filmes, en fait, et qui dessinent à tes plans des lignes jaunes, et les échelles qui penchent, les containers énormes qui contiennent, les roues qui roulent, l'immeuble qu'on repeint et le pinceau qui passe alors. Mais quand je parle à mon frère, si je parle à mon frère, l'ironie qu'il aurait, devant tes patates. Oh les choses qu'il dirait. Bien dans ses pompes et sans jamais penser à ses pompes, et il faudrait que son fils alors un jour lui demande comment on fait les lacets, l'histoire qu'il inventerait, de passer sous le pont ou de faire un huit avec tes doigts, tu vois, comme ça. Mais je n'ai pas d'enfant, moi. Que toi si, et un amour d'ailleurs. Pas d'enfants, juste une nuée de moustiques, et deux trois abeilles au pot de confiture, le couvercle et est-ce-que l'une d'entre elle va passer entre? L'idée que Tu me donnes de la vie, et des saisons, des tables l'été, des vacances et des débardeurs, d'avoir une famille, d'avoir toute une journée. Oh Agnès comment je reste assise. Si tu venais filmer? La petite aventure que c'est, la

bibliothèque municipale, et attraper avec mon doigt un DVD signé toi, le déloger des autres pareils mais pas pareils à côté. Si tu venais filmer, une à une les solitudes et les assiettes, les dépressions et nos fers à lisser, on verrait l'aisselle se déplier quand le bras monterait à la mèche, ou le short se plisser, et peut-être qu'elles nous feraient moins peur, ainsi détaillées près de ta tête à toi de moineau ou d'effraie des clochers. Le duo mère-fils, dans ton documenteur, et s'il y a fusion, c'est fusion aussi avec les objets, que moi je colle aux corps, et j'oublie les fenêtres, et qu'on peut passer sous la table, accrocher ou décrocher au porte-manteau son anorak, son parapluie et puis son sac. Que si tu m'avais raconté l'amour, tu m'aurais raconté la rondeur d'une culotte, la tendresse des élastiques autour du ventre, le pli, les orteils qui font en s'accrochant un pied à nos deux jambes, des jupes et du vent, du seau qu'on promène et des crabes qu'on attrape et qu'on relâche, de la pince que ta main fait pour mes cheveux quand la tempête, et le bras ombrelle, et le bras désombrellé qui me ceint mais voilà mon chapeau qui s'envole, la forme alors qu'a le ciel. Mais mon frère dira que je romance et poétise, que vraiment Milène tu n'imagines même pas. On dit lui qu'il est prosaïque. Viens habiter chez nous, Agnès, une semaine en Août c'est à la baie des anges, tu pousseras le petit portail, et tu feras semblant de n'être là que pour mon frère, en devinant bien quand même que c'est pour moi, m'aider moi, tirer avec tes doigts de mes omoplates et quand je me serais pour une fois allongée alourdie au soleil, des ailes d'anges, ou bien deux patates.

Allan Ginsberg

Et dans ces moments-là que ça ne va plus, que rien ne va, que vivre est long, si long, et tous les repas, tous les bonjours, et pis le sens maigre comme un loup échappé de sa forêt, les villes où, chaque matin encore, déplier son corps, clic-clac, les métros sous marins et à manquer de ciel, et vivre qui ne laisse pas de répit à vivre, et exister même qui coûte si cher, et l'espoir, l'espoir qui s'en va dans les jours, et comme il est gauche, l'animal monde sans grâce, qui pour faire ses tours hoquette sur place, la vie qui va vers si peu, vers de moins en moins, et que c'est encore une fois le suicide, juste un pourquoi pas, mais sans l'allant du suicide, sans l'adolescence, et puisqu'il y a sans doute une limite d'âge pour les choses comme ça, alors alors dans ces moments là ouf! ouf qu'il y ait eu Allen Ginsberg, pour le Mexique nouveau Mexique, le cagnard Arizona, Vegas qui pue pourrit sous son soleil qui fond, mille cactus et rien, le désert, écrire ici, entre LA la trop belle et Brooklyn la si pauvre, et lui qui a mangé, dit-il, des sandwichs de réalité, et les mouettes qui

narguent, les villes qui, toutes si on y regarde bien, sont des ports, les tavernes et les chopes de bière, les verres où faire tourner whisky et tête, le foie qui s'empêtre dans le foie, qui se colle aux poumons et l'estomac vide, ou bien le soleil et la pluie qui remue à peine le désert, comme le café une petite cuillère, le temps l'espace d'une fenêtre et ça n'y changera rien, demain encore le même désert et le corps qui tire on se réveillera mais les amis un à un sont morts, et la tristesse de l'homme seul qui fait ses courses, qui part de chez lui pour faire ses courses et qui revient, et ce vers quoi on va de misère quand on est un homme seul, la pente que prend le corps, on a deux assiettes mais un visage, ce temps qu'on a trop et dont on devient à mesure égoïste, et l'argent et le rapport à l'argent et aux habitudes à ce qu'il nous faut désormais pour monter le corps chaque matin, le pousser encore sur la balançoire du temps, mettre quand même un rideau un buisson d'avec ses voisins, et on a appris trop de choses sur son propre corps, ses bruits et des ourlets et quand même on ne sait rien. Son vivre à lui alors suffit et on pourrait bien, comme il a dit, oui, vivre dans un hamac, mettre son corps à l'ombre, et juste lire.

Figures de l'impudeur : Dire, écrire, jouer l'intime (1970-2016)

Cette thèse se propose, dans le cadre d'une approche pluridisciplinaire et par le prisme du regard et des postures de différents artistes (les auteurs Christine Angot, Guillaume Dustan, Hervé Guibert, Emma Santos ; les artistes-en-scène Angélica Liddell, Jonathan Capdevielle, Laurence Vielle, Zouc, Marina Abramovic, Romeo Castelluci, Rebecca Chaillon, Fabrice Luchini ; les réalisateurs Jonathan Caouette, Xavier Dolan ; Yann Berlier ; la rappeuse Diam's ; les auteurs amateurs de fanfictions autour du personnage de Hermione Granger) d'envisager l'impudeur non plus à l'aune de considérations morales mais comme instituant une catégorie esthétique. Cette thèse entend prêter attention au projet autobiographique qui soutient ces démarches artistiques, de voir dans le même mouvement comment ce projet est sans cesse excédé, exaspéré, par une sorte « d'autre chose » qui le dépasse, que le lecteur/spectateur perçoit de manière sensible, sans toujours parvenir à le définir, et qui se manifeste sous la forme d'un « malaise » qui demande à être caractérisé.

Mots clés: théâtre, écriture, impudeur, autobiographie, corps, performance

Figures of shamelessness: speaking, writing, acting intimacy (1970-2016)

This dissertation offers, in a pluridisciplinary perspective and through analysis of different artists visions and postures (authors Christine Angot, Guillaume Dustan, Hervé Guibert, Emma Santos; performance artists Angelica Liddell, Jonathan Capdevielle, Laurence Vielle, Zouc, Marina Abramovic, Romeo Castelluci, Rebecca Chaillon, Fabrice Luchini ; directors Jonathan Caouette, Xavier Dolan; Yann Berlier; the rapper Diam's ; non-professional authors of fanfiction writing that is based on Hermione Granger's character), to contemplate shamelessness not as a moral issue but as an aesthetic category. In exploring those artistic approaches autobiographical project, this dissertation aims to understand how this project is relentlessly exasperated, infuriated by a "something else" that exceeds it, that the reader/spectator does perceive but finds him/herself unable to define, and that takes the form of an awkwardness which demands to be characterized.

Keywords: theater, writing, shamelessness, autobiography, body, performance

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE — PARIS 3, ED 267 – Arts et médias
(MAISON DE LA RECHERCHE, Bureau A007, 4 rue des irlandais, 75005 Paris)