À l'épreuve

N° 5 | 2018
Habiter

Chez-moi sacré, chez-moi fétiche : les espaces fantasmés d’Hervé Guibert

Chiara MAROTTA

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-5/2716-chez-moi-sacre-chez-moi-fetiche-les-espaces-fantasmes-d-herve-guibert
DOI : numerev_2087
Date de publication : 18/02/2018

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : MAROTTA, Ch. (2018) Chez-moi sacré, chez-moi fétiche : les espaces fantasmés d’Hervé Guibert. *À l'épreuve*, (5). https://doi.org/10.34745/numerev_2087

Écrivain, photographe et critique de photographie, Hervé Guibert (1955-1991) est l'auteur d'une vingtaine de livres pour la plupart autobiographiques ou autofictionnels, ainsi que d'un journal édité en vue d'une publication posthume. Atteint du sida, il a aussi documenté sa maladie dans un long-métrage.

Dans les pages qui suivent, nous nous interrogerons sur les stratégies que Guibert adopte pour y parvenir, à savoir l'inscription de son corps dans ses espaces et la construction d'un lien affectif entre le lecteur fidélisé et les objets de l'auteur. Nous nous demanderons enfin dans quelle mesure la maladie change le rapport de l'auteur à ses espaces et à son public de lecteurs.

Mots-clés :

Écrivain, photographe et critique de photographie, Hervé Guibert (1955-1991) est l'auteur d'une vingtaine de livres pour la plupart autobiographiques ou autofictionnels, ainsi que d'un journal édité en vue d'une publication posthume. Atteint du sida, il a aussi documenté sa maladie dans un long-métrage.

Le projet littéraire et artistique de Guibert le voit constamment au centre de sa production. L'auteur-personnage ne manque pas d'intégrer dans son portrait composite sa relation aux espaces qu'il habite et aux objets qui les peuplent. C'est justement par l'inscription de ces espaces dans son œuvre qu'ils deviennent *ses* espaces, qu'il les habite. En témoigne l'une des recommandations de son livre sur la photographie : « Quand on arrive dans une ville, la première chose est de photographier sa chambre, comme pour marquer son territoire[1] ».

De plus, la production artistique de l'auteur révèle sa détermination à narrer et représenter tout ce qu'il a vu et vécu ainsi que sa façon de le vivre et de le voir. Lorsqu'il résume sa poétique dans la formule « quand je disparaîtrai, j'aurai tout dit[2] », l'emphase est à la fois sur « tout » et sur le fait de l'avoir « dit ». Comme le souligne une amie de Guibert, Dominique Issermann : « il avait envie de partager [...]. Le geste de montrer, c'est ça l'histoire[3]. »

Il est alors intéressant de se demander si l'acte de « marquer » par son art son territoire – initialement pour se l'approprier comme lieu de vie et le transformer en espace habitable – peut devenir également un moyen de partager son univers. Ceci

revient à analyser la façon dont Guibert structure sa relation à ses objets et à ses lieux (par l'écriture, la photographie et la vidéo) afin d'y faire co-habiter son lecteur.

Dans les pages qui suivent, nous nous interrogerons sur les stratégies que Guibert adopte pour y parvenir, à savoir l'inscription de son corps dans ses espaces et la construction d'un lien affectif entre le lecteur fidélisé et les objets de l'auteur. Nous nous demanderons enfin dans quelle mesure la maladie change le rapport de l'auteur à ses espaces et à son public de lecteurs.

Tout en faisant référence à la production écrite et photographique de Guibert, nous limiterons notre analyse à deux œuvres majeures de ses dernières années, à savoir le roman *Le Protocole compassionnel*[4] (1991) et le film-documentaire *La Pudeur ou l'impudeur*[5] (diffusé sur TF1 en 1992). Notre choix est motivé non seulement par le dialogue inter-médiatique qui lie les deux œuvres, mais aussi par l'importance qu'elles revêtent, dans l'œuvre de l'auteur, quant à la mise en scène de son univers spatial personnel.

La présence de l'auteur

Guibert écrit que, pour lui, « aimer une écriture […] consiste aussi à avoir des fantasmes, sinon sur le corps qui l'a produite, du moins sur ses lieux ou ses objets[6] ». C'est donc à partir de son expérience de lecteur qu'il se donne comme but d'engager « le désir de ses lecteurs pour la matérialité de la scène de l'écriture[7] ».

Dans *Le Protocole compassionnel* et *La Pudeur ou l'impudeur*, l'auteur vit et travaille dans son nouvel appartement parisien de la rue Raymond Losserand et dans l'ermitage de Santa Caterina sur l'île d'Elbe (un ancien monastère restauré par son ami photographe Hans-Georg Berger, dont la sacristie sert de chambre à Guibert). L'appartement ne bénéficie pas d'une continuité dans l'œuvre de l'auteur (qui vient de s'y installer) et il est reconnaissable en tant qu'espace guibertien davantage par les objets qu'il contient. En revanche, l'ermitage apparaît à plusieurs reprises dans les textes de l'auteur ainsi que dans ses photographies[8]. C'est pourtant uniquement dans le film qu'on découvre l'ermitage vu du dehors et dans son ensemble.

Puisque le roman et le film prennent la suite de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* dans l'« histoire personnelle du sida[9] » de l'auteur-personnage, son chez-soi d'écrivain (sa « scène de l'écriture ») est aussi le chez-soi d'un malade. La découverte ou redécouverte des lieux par un corps qui a changé devient alors un élément fondamental dans la narration de ces espaces. Ainsi, à propos de son appartement, Guibert écrit : « Ce corps décharné […] je le retrouvais chaque matin en panoramique auschwitzien dans le grand miroir de la salle de bains que l'entrepreneur, comme par un fait exprès, alors que je n'avais toujours eu dans mes salles de bains que de miroirs de poche, y avait fait installer[10]. » Arrivé dans l'ermitage sur l'île, il décrit les conséquences de l'affaiblissement de son corps pendant les mois de son absence :

> À Paris il y a l'ascenseur, les taxis, le téléphone, l'eau qui coule […]. Ici […] c'est devenu dur d'actionner la pompe, de tenir un seau plein d'eau […]. Il y a des marches un peu trop hautes pour moi, limite. Je n'arrête pas d'éprouver mes limites sous le regard des autres terrorisés par le manque d'habitude[11] […]

L'importance du corps et de ses mouvements entraîne une volonté d'explorer la relation du corps à l'espace qui est évidente aussi au niveau de l'image dans le documentaire[12]. Bien que, dans ce cas, le décor soit un expédient pour partager l'attention du spectateur entre l'auteur et d'autres sujets, il est aussi une occasion de représenter ses espaces comme des espaces habités, c'est-à-dire parcourus par son corps et racontés par son regard.

En effet, Guibert se filme à distance variable par rapport à la caméra, presque toujours en plan moyen, se faisant encadrer par ses objets, qu'il filme aussi en gros plan. C'est précisément cette inscription du corps de l'auteur dans son décor qui constitue la nouveauté la plus significative du film par rapport à sa production photographique. Parmi les nombreuses photographies de ses appartements et ses chambres, il est en effet très rare de voir son corps coexister avec ses objets. Une photographie fait exception, « Autoportrait rue du Moulin-vert, 1986[13] », où Guibert met en scène un simulacre de sa mort, se représentant allongé au milieu de la pièce, couvert par un linceul et entouré par une tête en cire de Jeanne d'Arc, un disque des psaumes de Liszt et un fuseau.

Tout comme Alain Buisine, dans leur analyse de l'œuvre photographique de Guibert Jean-Pierre Boulé et Arnaud Genon insistent sur son intention de photographier l'absence[14]. Cette interprétation des photographies a également été appliquée au documentaire : « l'absence est signifiée dans la vidéo […] par les plans réitérés qui explorent la structure et le décor de l'appartement, comme si son occupant se trouvait ailleurs et l'appartement vide[15] ». Cependant, si le documentaire joue sans aucun doute avec la disparition imminente de son auteur-personnage, il faut également prendre en compte la force de la *présence* de Guibert dans le long-métrage et dans les plans sur les objets[16]. Alors que, quand Guibert est dans le cadre, le tournage se fait presque toujours en plan fixe et il agit comme si la caméra n'était pas là (mais dans les plans moyens on voit souvent l'un des pieds du caméscope), lorsqu'il filme ses objets, il le fait souvent en caméra portée, parfois accentuant la mobilité de la caméra en la faisant tourner vertigineusement. De plus, même lorsqu'il filme ses objets sans rentrer dans le cadre, c'est explicitement lui qui est en train de les filmer (comme les génériques en informent le spectateur). D'ailleurs, c'est une caractéristique essentielle de l'écriture de Guibert que de le rendre toujours physiquement présent et de l'intégrer au récit ou à la représentation. Il suffit à ce propos de considérer les cinq plans consécutifs dédiés aux deux peluches Agneaudoux et Belours, dans lesquels Guibert leur donne différentes positions érotiques. On sait depuis *Mes parents* qu'Agneaudoux est la peluche d'enfance de l'auteur[17], alors qu'on apprend dans *L'Incognito* que Belours est « l'ours d'enfant que j'ai piqué à Bibi [l'ami/amant de Guibert, Thierry] pour en faire son compagnon[18] ».

Comme dans la photographie « Agenaudoux, 1981[19] », dans laquelle Guibert tient Agneaudoux suspendu dans l'air par sa main, la mise en scène dans ces plans, malicieuse et attachante à la fois (de par l'identification d'Agneaudoux et Belours à Guibert et Thierry), ne fait que renforcer la présence de l'auteur dans la même pièce que ses peluches. Sans se montrer, il se filme presque en train de filmer, puisque le regard et la composition de la scène, qui en plus signale sa présence à travers les réarrangements d'un plan à l'autre, sont manifestement les siens.

Ainsi, l'auteur, qui écrit dans son journal « la photo qu'un autre que moi pourrait faire, qui ne tient pas au rapport particulier que j'ai avec tel ou tel, je ne veux pas la faire[20] », non seulement met en scène, par les cadrages et les mouvements de caméra, sa sensibilité ou son goût, mais construit son film à partir de l'« antécédent affectif[21] » représenté par son rapport à ses objets. Il agit donc en complicité avec ses objets et communique cette complicité au spectateur[22].

L' « antécédent affectif »

Pour l'efficacité des plans du film, l'auteur compte également sur l'« antécédent affectif » qu'il a déjà su construire chez son public de lecteurs. À ce propos, Claire Legendre, parlant de Guibert, exprime son « euphorie » lors de sa première rencontre avec les photographies de l'auteur à la suite de la lecture de ses textes : « Tout a pris forme comme d'une réalité sue par cœur mais jamais vue. Comme les petits élèves latinistes lorsqu'ils vont à Rome pour la première fois[23] ». De même, Boulé et Genon soulignent plus sobrement que « le film est familier pour qui connaît les photos de Guibert[24] ».

En effet, le lecteur habitué à son univers connaît la plupart des objets et le rapport particulier qui lie l'auteur à ses tableaux et à ses possessions. Dans *Mes parents*, par exemple, le premier renseignement sur l'enfance de Guibert concerne les reproductions de *Terrasse du café le soir* de Van Gogh et du *Cri* de Munch que ses parents avaient « inconsidérément punaisé[es] » au mur. Il écrit : « Les images ont des insinuations diaboliques. […] L'irradiation de ces deux images sur mon corps d'enfant est à ce point violente que je me suis exercé à devenir aveugle lorsque je passe devant elles[25] ». Si d'une part leur présence le dérange[26], il se crée néanmoins une affinité entre Guibert et ses objets, dans lesquels il s'amuse à dénicher un côté monstrueux comme il le fait avec lui-même (la tête de Jeanne d'Arc fait ainsi fuir les chiens, comme lui les chats[27]). Il développe aussi une fascination physique et fantasmatique à leur l'égard, comme en témoigne le chapitre « L'image cancéreuse » de *L'Image fantôme*[28].

Si un lecteur entrait dans son œuvre à la hauteur du *Protocole compassionnel* ou du documentaire, ce serait d'ailleurs l'auteur lui-même qui inviterait à remonter en arrière, à tisser des liens. Dans le roman, il affirme : « J'ai toujours su que je ferais un jour un grand succès d'un de mes livres, et qu'il ferait connaître tous les autres[29] ».

En effet, comme dans le cas des personnages qui s'inspirent de la même personne et

qui changent de nom d'un livre à l'autre, les objets reviennent, parfois suggérant l'identification d'un personnage à la personne qui leur était associée. Comme le dit Claire Legendre, lors de son pèlerinage à l'ermitage :

> Gérard [un ami de Guibert] m'a prévenue que Hervé trompait son monde, jouait avec la réalité, brouillait les pistes. Mais à quoi bon les brouiller si ce n'est dans l'espoir secret qu'un lecteur amoureux ne vienne un jour s'amuser à les défaire ? [...] Je pioche des indices et je joue mon rôle pour que le roman perdure[30].

Nous citons ici à titre d'exemple l'objet le plus emblématique : la tête de Jeanne d'Arc. Cette tête, qu'on repère dans le documentaire en arrière-plan, au-dessus de la bibliothèque, figurait déjà dans « Autoportrait rue du Moulin-vert, 1986 ». Elle apparaît aussi dans le recueil de photographies *Le Seul visage*, dans « La tête de Jeanne d'Arc[31] ». À cette tête et à son acquisition rocambolesque, Guibert dédie la nouvelle du même titre publiée dans *Mauve le vierge*[32]. La tête est également incluse dans la liste des objets du protagoniste de *L'Incognito*[33]*.* Elle apparaît aussi dans le roman fictionnel *Des Aveugles* avec un second personnage ressemblant Guibert[34] : un jeune « esthète » ou « saint », chez qui se trouve

> une stèlette égyptienne de bois noir sur laquelle était posée une tête de cire renversée, qui faisait un effet de décapitation, mais dans laquelle il ne voyait que l'imploration, et sur ses lèvres certains soirs d'ivresse il apposait ses propres lèvres. La tête représentait Jeanne d'Arc qui entendait des voix[35] [...]

Puisque c'est uniquement la présence de la tête qui fait le lien avec Guibert, ce lien n'est perceptible que par ceux qui connaissent l'existence de cet objet. De cette façon, le lecteur « expert » se fait complice de l'auteur. De plus, lorsque le lecteur « reconnaît » l'objet, il reconnaît aussi la chambre, qui pourrait être celle de Guibert : il a donc l'impression de savoir où il est et attend l'apparition d'autres éléments familiers.

En raison de cette mythologie créée par Guibert autour de ses objets par la photographie et surtout par ses textes, dans *La Pudeur ou l'impudeur* ils n'ont plus besoin d'un « prétexte » pour être là. Ainsi, la représentation de l'auteur parmi ses objets diffère, par exemple, de celle de sa grand-tante Louise avec les siens, telle qu'il l'avait proposée dans son roman-photo *Suzanne et Louise*[36]. Elle diffère aussi d'« Autoportrait, rue du Moulin-vert, 1986 », puisque, dans la photo, la tête de Jeanne d'Arc semble prendre la pose : elle guide le regard du spectateur et, tout comme les psaumes de Liszt et le fuseau, fonctionne « comme un signe de spiritualité[37] ». Au contraire, à l'exception des plans d'Angeaudoux et Belours, assimilables aux photographies dédiées aux deux peluches[38], dans le film les objets apparaissent pour la première fois non seulement en couleur mais aussi « chez eux », dans leur disposition

« naturelle » les uns à côté des autres. Ce qui, sans doute, représente une étape ultérieure du voyage à Rome des petits latinistes dont parlait Claire Legendre.

Nous pouvons aussi considérer l'énumération, dans *Le Protocole compassionnel*, des objets que Guibert possède sur l'île d'Elbe :

> J'étais si heureux […] de retrouver ma chambre, la sacristie, avec son vieux lit en fer sous sa moustiquaire en chapiteau, et tous les objets de mon séjour à Rome : la peinture du moine, le manuscrit d'Eugène encadré, l'Arlequin en damier coloré en équilibre sur son jeu de massacre, la Vierge en bois articulé achetée avec Jules à Lisbonne, la loupe dorée du XVIII[e], le Pinocchio que m'a offert Eugène et sa lampe en forme d'étoile, l'enfant noir de Mancini avec la chemise tachée de sang, la miniature de deux amants ligotés qui vont se jeter à la baille, la chouette empaillée, le petit portait de l'enfant albinos, le grand tirage de la photo de Robin, du plus grand au plus petit, redisposés gentiment dans l'espace de la chambre par Gustave juste avant que j'arrive[39].

La liste introduit les objets comme déjà connus, par l'emploi du déterminatif mais aussi parce que les indications qui les accompagnent ne font souvent que les lier à d'autres parties du cosmos guibertien (le voyage à Lisbonne, Rome, l'écrivain Eugène Savitzkaya…) sans en dire davantage. Pour un lecteur novice de l'œuvre de Guibert, les informations sur la provenance des objets, au lieu d'offrir des renseignements, rendent donc le texte plus obscur, tout en invitant à le déchiffrer. De cette façon, ce lecteur à initier devine qu'il y aurait une ou plusieurs histoires à connaître sur chacun de ces objets, et il a également à sa disposition un guide pour en savoir davantage. Par exemple, comme la miniature de deux amants et le tableau de Mancini se trouvaient à Rome auparavant, c'est dans les livres « romains », *L'Incognito* et *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, qu'il faudra les chercher[40]. Au contraire, dans le cas d'un lecteur se souvenant des passages où il était question de ces objets, la liste ne peut que produire un effet de familiarité, surtout en raison de la façon dont Guibert fait référence aux composants de son monde comme s'il se parlait à lui-même. La familiarité ne se limite pas à une simple reconnaissance des objets mais sous-entend des implications émotives, puisqu'elle fait appel à des souvenirs du lecteur *et* de l'auteur.

Dans le film, comme dans le cas des vues d'ensemble de la salle à manger à Paris[41], la liste trouve son équivalent au niveau de l'image dans la série des plans des objets dans l'ermitage et dans les vues panoramiques de l'intérieur de la sacristie, avec les objets dans leur disposition habituelle.

Dans le plan de montage initial, la présence des séquences dédiées au décor et aux objets de Guibert était expliquée par l'introduction d'une lectrice « voyeuse » qui a suivi l'écrivain jusque sur l'île d'Elbe. Dans leur reconstruction de la genèse du film, Philippe Artères et Gilles Cugnon résument l'épisode de la façon suivante :

> Une jeune admiratrice, munie d'un caméscope, débarque sur l'île, à la recherche de l'écrivain ; elle découvre l'ancien monastère dans lequel il séjourne et qu'elle filme d'abord à distance ainsi que ses habitants […]. La voyeuse […] profite ensuite de leur absence pour s'introduire dans la demeure, qu'elle visite et filme dans les moindres détails. Après avoir découvert le manuscrit d'un roman intitulé *La pudeur et l'impudeur*, elle est surprise par le retour de l'écrivain, qui la découvre dans le placard où elle s'est cachée, mais elle parvient à s'enfuir en oubliant sa caméra. L'écrivain décide alors de l'utiliser pour se filmer au quotidien[42] […]

Alors que la figure de la voyeuse non seulement justifiait l'existence d'un type particulier d'images mais était aussi à l'origine du documentaire, le montage définitif de *La Pudeur ou l'impudeur* renonce au cadre fictionnel, et les images s'offrent au spectateur sans aucune « légende » en dehors des livres de l'auteur.

D'ailleurs, comme le soulignent Artères et Cugnon, les plans dédiés aux objets « s'inscrivent dans la droite ligne de la pratique qu'avait Guibert de la photographie » surtout les « clichés où Guibert mettait en scène son propre travail d'écriture[43] ».

Cette continuité n'est pas uniquement d'ordre thématique ou stylistique (le cadrage, la lumière), mais dépend aussi de l'appareil que l'auteur utilise pour tourner son film : « une caméra vidéo amateur, du type des caméscopes alors commercialisés, aisément manipulable, dotée d'un zoom et de deux pieds[44] ». Guibert lui-même souligne le lien entre ce caméscope et son appareil photographique (un Rollei 35) : « j'ai fait toutes mes photos avec un tout petit appareil, d'amateur, ça aussi c'est un appareil d'amateur[45] ».

Catherine Guéneau revient sur ce type d'appareil pour mettre en lumière le lien entre la possibilité même de l'autobiographie/autoportrait au cinéma et un appareil permettant de se filmer[46]. De plus, d'après elle, seulement un tel « dispositif d'auto-filmage » permettrait à Guibert de « partager cette expérience du quotidien le plus directement possible avec le spectateur, […] sans le regard extérieur d'un opérateur qui aurait inévitablement introduit une dimension voyeuriste[47] ». En effet, même si, au moment du tournage, le cadre fictionnel introduisait originellement une perspective autre (celle de la voyeuse) entre l'auteur et son public, il s'agissait de la perspective d'une lectrice amoureuse, dans laquelle le spectateur pouvait facilement se projeter, ce qui ne faisait que renforcer davantage l'intimité entre l'auteur et son lecteur-spectateur. D'ailleurs, l'invitation au lecteur à pénétrer dans l'espace personnel de l'auteur et à y cohabiter est une partie intégrante de l'œuvre de Guibert. Il travaille à en faire également une composante essentielle de son legs par une invitation (métaphorique et non) au pèlerinage.

L'invitation au pèlerinage

« J'écrivais des lettres à T. […], je ne les lui envoyais pas, plaçais l'enveloppe cachetée à son nom dans une boîte de bois blanc, et il venait les lire, elles étaient à sa disposition,

dans la boîte [...]. Les lettres ont cessé, le cahier a pris le relais[48] » : une apostille en guise de préface renseigne ainsi le lecteur du *Mausolée des amants*, la version publiée du journal intime de l'auteur. Dès le début, donc, surgit autour du texte une ambiance intime, confidentielle, énigmatique de par l'évocation d'un lieu physique où l'on peut « venir lire » le texte et par la présence du mystérieux destinataire se cachant derrière l'initiale « T. ». L'existence même d'un destinataire nie le statut de soliloque du journal, le transformant en une missive adressée à quelqu'un. Une place est alors donnée au lecteur. En effet, si le cahier était devenu pour T. « l'endroit où il pouvait venir lire, à tout moment, dans mon absence », Guibert conclut son apostille en annonçant « j'ouvre la boîte en public [...] : je peux facilement m'imaginer mort[49] ». L'invitation à entrer dans l'espace intime qui abritait le cahier correspond alors à l'imminente mort de l'auteur, et à son évolution en personnage qui va mourir. Cette transformation a coïncidé effectivement dans la vie de Guibert à sa véritable percée médiatique avec son premier livre sur le sida, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*.

L'établissement d'un rapport avec le lecteur, souvent sous la forme d'un jeu de séduction, est une donnée essentielle de l'œuvre de Guibert bien avant la maladie. Cette insistance sur la communication comme but de l'écriture trouve de nombreuses attestations, parmi lesquelles les propos recueillis par Didier Eribon en juillet 1991. L'auteur déclare préférer au sein de ses livres « celui que les gens aimeront le plus. Celui qui sera le plus vendu. Parce que, pour moi, écrire, c'est une tentative de communication ». Il ajoute que « [c]'est incroyable de passer de 5 000 à 130 000 lecteurs. Ce sont des rencontres[50] ».

Une fois atteint le but d'« avoir des lecteurs[49] », au moment où il écrit *Le Protocole compassionnel* et se filme, le statut d'auteur de Guibert est donc changé. Par conséquent, non seulement les deux œuvres prennent en compte l'existence des lecteurs réels (le roman depuis sa dédicace), mais elles les intègrent aussi comme personnages, puisque Guibert peut désormais les identifier grâce aux lettres qu'il reçoit et aux rencontres dans la rue. Ce sont, comme l'auteur l'explique à Didier Eribon, « des femmes. Beaucoup de femmes. Des femmes infirmières, des nounous, des mamans, des saintes déplorables. Beaucoup de jeunes filles aussi[51]... ». Ainsi, *La Pudeur ou l'impudeur* inclut la lettre d'une lectrice et l'un des paragraphes du *Protocole compassionnel* raconte une rencontre troublante avec une jeune femme dans l'autobus[52]. C'est pourtant une autre figure de lecteur qui nous intéresse davantage : le lecteur « posthume », le lecteur voyeur, le lecteur pèlerin.

Ce genre de lecteur apparaît ou devait apparaître dans les deux œuvres. Dans le roman, Guibert écrit :

> Mais moi je planais complètement : je savais déjà que chaque année des dizaines de gens curieux, des amoureux, des jeunes filles, des exégètes tarabiscotés et pointilleux feraient le pèlerinage sur l'île d'Elbe pour se recueillir sur ma tombe vide. [...] Qu'on ferait visiter cette chambre misérable et nue, sublime dans son luxe ascétique[53].

En effet, *Le Protocole compassionnel* offre une consécration officielle du rôle de l'ermitage dans la vie et l'œuvre de l'auteur, sous forme d'une plaque qu'il imagine posée sur la porte de la sacristie après sa mort : « Ici Hervé Guibert a écrit la plupart de ses livres[49] ». L'ermitage est aussi désigné comme l'endroit où il a fait ses plus belles photographies[54]. Guibert y ajoute la composante romanesque qui le caractérise comme écrivain en le choisissant comme le lieu de son enterrement (d'où la tombe « vide » dans la citation ci-dessus) :

> Nous nous sommes mis d'accord avec Gustave pour l'inhumation. Nous ne croyons pas que nous puissions légalement m'enterrer dans le jardin sous le lentisque. Gustave a eu l'idée d'un enterrement factice dans le cimetière du village avec le cercueil vide, et de m'enterrer à la nuit dans le jardin du cloître[51] […]

En ce qui concerne le film, le scénario initial prévoyait le personnage de la voyeuse et aussi une lettre dans laquelle elle décrivait son aventure :

> Je lui [à Guibert] avais écrit plusieurs lettres auxquelles il n'avait pas répondu. Je décidai d'aller au-devant de lui. D'après certains éléments fournis par ses livres qui se recoupaient, j'avais localisé l'endroit où il se cachait : dans un monastère sur l'île d'Elbe[55].

Cette lettre faisait donc, y compris dans le film, de l'ermitage l'endroit guibertien par excellence. De plus, la lettre admettait non seulement que le lecteur des livres de l'auteur était censé être au courant de l'existence de cet endroit, mais que l'endroit était repérable. Le pèlerinage est donc possible[56].

Dans *Facing It. AIDS Diaries and the Death of the Author*, Ross Chambers fonde son interprétation de *La Pudeur ou l'impudeur* sur l'essai de Guibert à propos de la photographie, *L'Image fantôme*, et, en particulier sur le chapitre « L'image cancéreuse ». Dans ce chapitre, après avoir porté à même la peau la photographie abimée d'un garçon, le narrateur s'aperçoit que : « l'image était blanche […]. Chaque pigment chimique du papier avait trouvé sa place dans un des pores de ma peau. Et la même image se recomposait exactement, à l'envers. Le transfert l'avait délivré de sa maladie[57]… ». S'appuyant sur ce texte, Chambers se demande de quelle façon dans le film l'auteur obtient une image capable de hanter son lecteur[58] et répond à partir des concepts d'« image fantomatique », de « survivance » et surtout de « transfert ». Il souligne que la rhétorique du documentaire correspond

> à la conception traditionnelle de la lecture comme enrichissement du lecteur par le texte et/ou du texte par le lecteur. D'autres textes [sur le sida] […] positionnent le lecteur en tant que survivant d'une façon moins confortable

> et même beaucoup plus sombre, comme le site non pas d'un enrichissement mais de deuil. Ce qui reste fondamental dans la vidéo de Guibert […] est le fait que sa compréhension de l'écriture en tant qu'image fantôme, et de la hantise d'un lecteur à laquelle cette écriture donne donc lieu, implique la *nécessité* même d'une lecture qui comporte une réaction [*responsive reading*[59]].

Cette réaction se décline de différentes façons, bien documentées dans la critique sur Guibert. Elle s'étend aussi aux lieux et aux objets. En 2002, par exemple, lors d'une exposition à la Galerie Agathe Gaillard, dédiée à Guibert et intitulée *Les objets*, une vente aux enchères d'une sélection de ses objets est organisée. Une émission de France Culture dédiée à Guibert en 2004 s'ouvre justement sur une visite chez l'un de ses lecteurs, chez lequel l'interviewer retrouve, entre autres objets guibertiens, une photographie de la bibliothèque de Guibert par lui-même et la miniature *Le désespoir* acquise à la vente aux enchères. Le lecteur interviewé se défend d'avoir voulu créer un musée. Il parle de son intérêt pour l'œuvre et l'univers de Guibert et explique qu'« au fur et à mesure j'ai acheté des choses parce que ça me plaisait. […] C'est quelqu'un qui accompagne, c'est un auteur qui m'accompagne[60] ».

L'absorption des lieux et des objets dans l'univers romanesque de Guibert et la transmission de ce même univers au lecteur transforment donc son décor en image capable de hanter le lecteur, ou de « l'accompagner ». Ses espaces demeurent dans l'imagination du lecteur des espaces connus et à connaître, des espaces que l'auteur lui a offerts afin que quelqu'un puisse continuer à les habiter, comme il l'aurait fait, après sa mort.

Conclusion

Guibert livre à son lecteur son univers intime, composé de ses relations, de ses lieux et de ses objets, en l'y plongeant directement, la plupart du temps sans aucune explication. C'est au lecteur d'y demeurer et de continuer à y pénétrer davantage, parcourant à plusieurs reprises les mêmes endroits selon des perspectives différentes et des niveaux progressifs d'approfondissement et d'attachement. De cette façon, le lecteur assiste en co-créateur à la mise au point graduelle du monde de Guibert autour de lui. L'auteur le récompense par des significations qui ne se révèlent que par une exploration exhaustive de son œuvre. Le lecteur habite ces espaces dans la mesure où ils prennent forme autour de lui et où il construit son rapport à eux par une familiarité croissante qui coïncide avec la transformation des espaces de l'auteur en espaces partagés avec le lecteur. Si *La Pudeur et l'impudeur* et *Le Protocole compassionnel* participent de ce fonctionnement, ils en sont aussi la conclusion. Le film procède à une révélation plus complète et en couleur de deux endroits fondamentaux pour la vie et l'œuvre de l'auteur (son appartement et l'ermitage) et à l'inscription de son corps entouré de ses objets dans ses espaces. Le roman s'adresse lui plus directement que les livres précédents à un public élargi de lecteurs, dont Guibert désormais sait qu'ils le

connaissent ou souhaitent le connaître davantage. Ainsi, les plans sur le décor et la liste des objets paraissent être des réponses à des curiosités peut-être encore implicites. Ils encouragent aussi, tout comme l'intégralité des textes de l'auteur, la fascination pour ces endroits et ces objets, et fonctionnent ainsi comme des points de départ pour des investigations nouvelles au sein des textes et des photographies. C'est l'une des lectures que l'on peut donner du monologue en voix off qui conclut le film : « la vidéo [...] peut aussi faire le lien entre photo, écriture et cinéma[61] ». De plus, grâce à des cadrages suggestifs et espiègles, des plans qui ne servent qu'à transmettre la beauté du lieu (sur l'île) et la présence encombrante et affectueuse des objets, grâce, finalement, à sa déclaration d'amour pour ces mêmes objets et pour l'ermitage, Guibert invite son lecteur-spectateur non seulement à assister à son intimité, mais également à y participer, en le faisant complice de son rapport fantasmatique, absurde et émouvant à son monde. De cette façon, Guibert, qui, comme en témoignent ses livres, faisait de la disponibilité à entrer dans le jeu de son écriture une condition et une épreuve dans toutes ses relations personnelles, ne se comporte pas différemment avec ses espaces personnels. Il ne les habite et ils n'existent qu'à travers et pour son écriture. Et son écriture, depuis toujours, n'existe que pour être adressée, personnellement, à son lecteur.

Bibliographie et filmographie

Œuvres d'Hervé Guibert :

Suzanne et Louise, Paris, Éditions libres Hallier, 1980.

L'Image fantôme, Paris, Minuit, 1981.

« Entretien avec Eugène Savitzkaya », *Minuit*, n° 49 (1982), p. 5-12.

Le Seul visage, Paris, Minuit, 1984.

Mes parents, Paris, Gallimard, 1986.

Des Aveugles, Paris, Gallimard, 1992 [1985].

Mauve le vierge, Paris, Gallimard, 1988.

L'Incognito, Paris, Gallimard, 1989.

À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie, Paris, Gallimard 1993 [1991].

Le Protocole compassionnel, Paris, Gallimard, 1991.

La Pudeur ou l'impudeur, DVD, Paris, BQHL éditions, 2009 [1992].

[Avec Hans-Georg Berger] : *Dialogues d'images*, Bordeaux, William Blake & Co., 1992.

Le Mausolée des amants, Paris, Gallimard, 2003 [2001].

Hervé Guibert photographe, Paris, Gallimard, 2011.

Entretiens avec Hervé Guibert :

Donner, Christophe, « Pour répondre aux quelques questions qui se posent… », *La Règle du jeu*, n° 7 (1992), p. 135-157.

Eribon, Didier, « Hervé Guibert et son double», *Le Nouvel Observateur*, 18 juillet 1991, p. 87-89, dans *herveguibert.net*, [En ligne]. https://www.herveguibert.net/le-nouvel-obs (consulté le 13 octobre 2018).

Sources secondaires :

Artières, Philippe et Gilles Cugnon, « La Pudeur ou l'impudeur d'Hervé Guibert. Genèse d'"un des documentaires les plus bizarres" », *Genesis*, n° 21 (2003), p. 49-73.

Boulé, Jean-Pierre et Arnaud Genon, *Hervé Guibert : l'écriture photographique ou le miroir de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.

Chambers, Ross, *Facing It. AIDS Diaries and the Death of the Author*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.

Doncque, Anthony, *Guibert Cinéma*, DVD, Paris, Les Films du Paradoxe, 2011.

Gaudemar, Antoine de, « Les Aveux permanents d'Hervé Guibert », *Libération*, 20 Octobre 1988, p. 12.

Guéneau, Catherine, « La mise en "je" du film », *Cahier Louis-Lumière*, n° 8 (2011), p. 18-25.

Josse, Vincent, *Surpris par la nuit - Hervé Guibert, un romancier barbare et délicat* [émission radiophonique], France Culture, 4 octobre 2004, dans *France Culture* [En ligne]. https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/surpris-par-la-nuit-herve-guibert-un-romancier-barbare-et-delicat-1ere-diffusion-04102004 (consulté le 13 octobre 2018).

Kawakami, Akane, *Photobiography : Photographic Self-Writing in Proust, Guibert, Ernaux, Mace*, Londres, Taylor & Francis, 2013.

Legendre, Claire, « Le seul personnage », *La revue littéraire*, n° 51 (2011), p. 23-32.

Pratt, Murray, « L'autoreprésentation, l'écriture autre et l'ange », dans Ralph Sarkonak (dir.), *Le Corps textuel d'Her.*

[1]Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 96.

[2]Antoine de Gaudemar, « Les Aveux permanents d'Hervé Guibert », *Libération*, 20 Octobre 1988, p. 12.

[3]Interview dans Anthony Doncque, *Guibert Cinéma*, DVD, Paris, Les Films du Paradoxe, 2011.

[4]Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991.

[5]Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur*, DVD, Paris, BQHL éditions, 2009. Le montage du film a été réalisé par Maureen Mazurek, à qui Guibert confie cette tâche qui lui était devenue pénible.

[6]Hervé Guibert, « Entretien avec Eugène Savitzkaya », *Minuit*, n° 49 (1982), p. 7.

[7]Murray Pratt, « L'autoreprésentation, l'écriture autre et l'ange », dans Ralph Sarkonak (dir.), *Le Corps textuel d'Hervé Guibe*rt, Paris-Caen, Minard, 1997, p. 138.

[8]Par exemple, on retrouvait déjà l'ermitage dans « Papier Magique » (*Mauve le vierge*), *L'Incognito*, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, et dans plusieurs photographies de Hervé Guibert, *Le Seul visage*, Paris, Minuit, 1984 (par exemple, p. 44-48).

[9]Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

[10]*Idem*, p. 14-15.

[11]*Idem*, p. 121.

[12]Boulé et Genon soulignent l'influence des portraits de Guibert par Berger sur cette évolution vers un autoportrait dynamique. Jean-Pierre Boulé et Arnaud Genon, *Hervé Guibert : l'écriture photographique ou le miroir de soi*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015, p. 251-252. Parmi les photographies de Berger on en retrouve aussi plusieurs où Guibert est représenté avec ses objets, par exemple « Rome », « Le fauteuil rouge », « 84 rue du Moulin Vert », « Le canapé rose », « Agneau-doux », « Chez soi » et « Le moine et Pinocchio ». Hans-Georg Berger et Hervé Guibert, *Dialogues d'images*, Bordeaux, William Blake & Co., 1992.

[13]*Hervé Guibert photographe*, Paris, Gallimard, 2011, p. 171. Voir http://www.callicoonfinearts.com/artists/herve-guibert/, image n° 14. (consulté le 13 octobre 2018).

[14]Jean-Pierre Boulé et Arnaud Genon, *Hervé Guibert : l'écriture photographique*, p. 197-207. Alain Buisine, « Le photographique plutôt que la photographie », *Nottingham French Studies*, vol. 34, n° 1 (1995), p. 32-41.

[15]Ross Chambers, *Facing It. AIDS Diaries and the Death of the Author*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, p. 45. Nous traduisons.

[16]Sur la « présence » de Guibert également dans ses photos, voir Akane Kawakami, *Photobiography : Photographic Self-Writing in Proust, Guibert, Ernaux, Mace*, Londres, Taylor & Francis, 2013, p. 68-77.

[17]Hervé Guibert, *Mes parents*, Paris, Gallimard, 1986, p. 21-22.

[18]Hervé Guibert, *L'Incognito*, Paris, Gallimard, 1989, p. 16.

[19]*Hervé Guibert photographe*, *op. cit.*, p. 84. Voir http://www.callicoonfinearts.com/artists/herve-guibert/, image n° 23 (consulté le 13 octobre 2018).

[20]Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, Paris, Gallimard, 2003 [2001], p. 27.

[21]Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *op. cit.*, p. 96.

[22]Comme il l'avait fait à partir de son roman-photo *Suzanne et Louise*. Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, Paris, Éditions libres Hallier, 1980. Voir aussi Akane Kawakami, *op. cit*. p. 42 *sqq*.

[23]Claire Legendre, « Le seul personnage », *La revue littéraire*, n° 51 (2011), p. 25.

[24]Jean-Pierre Boulé et Arnaud Genon, *op. cit*., p. 254.

[25]Hervé Guibert, *Mes parents*, *op. cit*., p. 19.

[26]Voir aussi Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op. cit*., p. 13-14.

[27]Hervé Guibert, *Mauve le vierge*, Paris, Gallimard, 1988, p. 100.

[28]Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *op. cit*., p. 165-169.

[29]Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, *op. cit*., p. 127-28.

[30]Claire Legendre, *op. cit*., p. 32.

[31]Hervé Guibert, *Le Seul visage*, Paris, p. 59. Voir http://www.callicoonfinearts.com/artists/herve-guibert/, image n° 13. (consulté le 13 octobre 2018).

[32]Hervé Guibert, *Mauve le vierge*, *op. cit*., p. 85-100.

[33]Hervé Guibert, *L'Incognito*, *op. cit*., p. 16.

[34]Dans le roman il existe aussi un lecteur bénévole qui dit « je ». Hervé Guibert, *Des*

Aveugles, Paris, Gallimard, 1992 [1985], p. 65.

[35]*Idem*, p. 105.

[36]Hervé Guibert, *Suzanne et Louise*, *op. cit.*, photos « Le Carmel 3 » et « La transfiguration ».

[37]Jean-Pierre Boulé et Arnaud Genon, *op. cit* , p. 236.

[38]*Hervé Guibert photographe*, *op. cit.*, p. 84-86. Agneaudoux est aussi le seul objet dont l'histoire est « racontée » dans le documentaire, puisque ces plans sont suivis par un extrait d'un film tourné par le père de l'auteur et qui le montre enfant avec son agneau peluche.

[39]Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 117.

[40]Hervé Guibert, *L'Incognito*, *op. cit.*, p. 98-99 et *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard 1993 [1991], p. 75-77.

[41]Surtout dans la séquence où le plan fixe sur la salle à manger dure huit secondes avant l'apparition de l'auteur, qui demeure 55 secondes debout, de dos, se balançant au milieu de la pièce. Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur*, *op. cit.*, min. 33.58-35.08.

[42]Philippe Artières et Gilles Cugnon, « *La Pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert. Genèse d'"un des documentaires les plus bizarres" », *Genesis*, n° 21 (2003), p. 56.

[43]*Idem*, p. 56-58.

[44]*Idem*, p. 52-53.

[45]Christophe Donner, « Pour répondre aux quelques questions qui se posent... », *La Règle du jeu*, n° 7 (1992), p. 155.

[46]Catherine Guéneau, « La mise en "je" du film », *Cahier Louis-Lumière*, n° 8 (2011), p. 18.

[47]*Idem*, p. 24.

[48]Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op. cit.*, p. 9.

[49] [a] [b] [c]*Ibidem*.

[50]Didier Eribon, «Hervé Guibert et son double», *Le Nouvel Observateur*, 18 juillet 1991, p. 87-89.

[51][a] [b]*Ibidem.*

[52]Hervé Guibert, *Le Protocole compassionnel*, *op. cit.*, p. 114-116.

[53]*Idem*, p. 129.

[54]*Idem*, p. 122.

[55]Cité dans Philippe Artières et Gilles Cugnon, *op. cit.*, p. 60.

[56]Au propos de sa visite à l'ermitage en 1998, Claire Legendre écrit : « La moustiquaire, l'éléphant, tout est là », dans Claire Legendre, *op. cit.*, p. 30.

[57]Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *op. cit.*, p. 169.

[58]Ross Chambers, *op. cit.*, p. 37.

[59]*Idem*, p. 59. Nous traduisons.

[60]Vincent Josse, *Surpris par la nuit - Hervé Guibert, un romancier barbare et délicat* [émission radiophonique], France Culture, 4 octobre 2004.

61 Hervé Guibert, *La Pudeur ou l'impudeur*, *op. cit.*, 00:56:22 - 00:56:24.