

Mon désir fou de cinéma

Jean Marais et Isabelle Adjani sous la plume de Violette Leduc et Hervé Guibert

Kaliane Ung

2021

La pudeur et l'impudeur dans les écritures de la Modernité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089629ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1089629ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de langue française

ISSN

2104-3272 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ung, K. (2021). *Mon désir fou de cinéma* : Jean Marais et Isabelle Adjani sous la plume de Violette Leduc et Hervé Guibert. *Sens public*, 1–26.
<https://doi.org/10.7202/1089629ar>

Article abstract

This article compares two portraits of actors in modern French literature. Violette Leduc and Hervé Guibert transform the body of the actor into a surface reflecting their literary method. By depicting Jean Marais as a creature similar to the Beast in Jean Cocteau's film, Leduc emphasizes the ethical value of physical beauty. Musing on the numerous fights in his relationship with Isabelle Adjani, Hervé Guibert advocates being genuine in literature, elaborating on Michel Foucault's concept of *parrhesia* as defined by the philosopher in his last writings. Both writers focus on famous actors to insist on the ethical stakes of a writing technique that engages the body, just like actors become a character in front of the camera.

© Kaliane Ung, 2021



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



Mon désir fou de cinéma

Jean Marais et Isabelle Adjani sous la
plume de Violette Leduc et Hervé
Guibert

Kaliane Ung

Publié le 10-06-2021

<http://sens-public.org/articles/1554>



Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0
International (CC BY-NC-SA 4.0)

Résumé

Cet article compare deux portraits de comédiens dans la littérature moderne. Violette Leduc et Hervé Guibert transforment le corps de l'acteur en une surface sur laquelle s'inscrit la méthode de création de l'écrivain. En dressant un portrait de Jean Marais inspiré du personnage de la Bête qu'il incarne dans le film de Jean Cocteau, Leduc donne à sa beauté physique une valeur éthique. Lorsqu'il retrace les disputes qui rythment sa relation tumultueuse avec Isabelle Adjani, Guibert insiste sur la recherche de la vérité en littérature, selon la *parrêsia* définie par Michel Foucault dans ses derniers écrits. En s'attachant à des acteurs connus auprès du grand public, les deux auteurs soulignent les enjeux d'une écriture qui engage pleinement leur corps, similaire à l'incarnation d'un personnage devant la caméra.

Abstract

This article compares two portraits of actors in modern French literature. Violette Leduc and Hervé Guibert transform the body of the actor into a surface reflecting their literary method. By depicting Jean Marais as a creature similar to the Beast in Jean Cocteau's film, Leduc emphasizes the ethical value of physical beauty. Musing on the numerous fights in his relationship with Isabelle Adjani, Hervé Guibert advocates being genuine in literature, elaborating on Michel Foucault's concept of *parrhesia* as defined by the philosopher in his last writings. Both writers focus on famous actors to insist on the ethical stakes of a writing technique that engages the body, just like actors become a character in front of the camera.

Mot-clés : Pudeur, Impudeur, Leduc, Violette (1907-1972), Foucault, Michel (1926-1984), Hervé Guibert (1955-1991), Jean Cocteau (1889-1963), Littérature, Cinéma

Keywords: Decency, Indecency, Leduc, Violette (1907-1972), Foucault, Hervé Guibert (1955-1991), Jean Cocteau (1889-1963), Literature, Cinema

Table des matières

Jean Marais, Violette Leduc, et <i>La Belle et la Bête</i> : un conte sur l'exigence de la beauté	5
Isabelle Adjani et Hervé Guibert : secrets, trahisons et <i>parrêsia</i> . .	15
Bibliographie	25

Mon désir fou de cinéma

Kaliane Ung

« Un jour, Lilli a dit que parler des secrets ne les supprime pas, et que l'on peut en raconter non pas le noyau, mais seulement la peau. » Herta Müller, *La convocation*

« J'aime les acteurs parce qu'ils revêtent d'une peinture très étrange notre ligne d'écriture. Nous avons besoin d'eux parce que nous sommes de chambre et eux d'estrade, que nous sommes de nuit et eux de lumière. Ils sont pareils, en ce qui nous concerne, aux ruses des plantes qui attirent les insectes avec des parfums et des couleurs et ils nous aident à transporter nos graines à distance, à perpétuer l'espèce. » Jean Cocteau

Sous leurs airs subversifs et leur affection pour l'exhibition de leurs tourments intimes, Violette Leduc et Hervé Guibert sont des romanciers rompus à l'exercice public du portrait d'acteur. Après le succès de *La Bâtarde* (1964), Violette Leduc suit Brigitte Bardot en Espagne lors du tournage du *Docteur Jivago*. Habitée aux rôles de séductrice, l'actrice sulfureuse avoue apprécier l'autobiographie osée de l'écrivaine qui donne au désir féminin un droit de cité. Reporter au *Monde*, Hervé Guibert côtoie souvent des artistes. À vingt-deux ans, lors du Festival d'Avignon, il se lie d'amitié avec la comédienne et humoriste Zouc (Isabelle Von Allmen), dont il dresse le portrait dans un livre confidentiel, *Zouc par Zouc*. Écrit sous la dictée de l'actrice « en huit après-midi, dans les premiers jours de juin » (Zouc et Guibert 2006, 7), le livre est un recueil de vignettes tirées de son enfance, où Zouc avoue son passage en hôpital psychiatrique et déclare :

Je refuse l'intimité, je déteste le privé. Pour moi, il n'y a pas les choses qu'on peut dire, et celles qu'on ne peut pas dire. Dans l'ensemble de mes rapports, je ne cache rien. Je ne veux pas savoir

si c'est beau ou pas beau, bien ou mal. C'est ma façon de vivre.
(Zouc et Guibert 2006, 24)

Selon elle, fréquenter les « détraqués » (Zouc et Guibert 2006, 42) et recueillir les confessions des malades a contribué à l'élaboration de son jeu d'actrice. Hervé Guibert semble partager cette vision des choses dans son travail littéraire, particulièrement dans ses derniers romans où il prend pour objet d'étude sa propre famille et son entourage, qu'il décrit sans concession. Tout comme Violette Leduc raconte ses déboires avec franchise dans sa trilogie autobiographique, Zouc et Guibert s'amuse à mettre leurs secrets sur la place publique, et défendent leur droit artistique de le faire. Cet article propose une lecture en parallèle de deux épisodes autour de deux acteurs dans l'œuvre de Violette Leduc et Hervé Guibert : le séjour de l'écrivaine dans la chambre de Jean Marais, au sein de la demeure de Jean Cocteau, lorsqu'elle s'attelle à son deuxième chantier littéraire, *L'Affamée*, ainsi que la tumultueuse amitié entre Guibert et la jeune actrice Isabelle Adjani, peu après ses premiers succès au cinéma. La place que prennent les acteurs dans le texte des deux auteurs permet de mettre à jour leur méthode artistique. En tissant un portrait de Jean Marais en hors-champ, *in absentia*, inspiré du personnage de la Bête qu'il incarne dans le film de Jean Cocteau, Violette Leduc insiste sur la responsabilité de la beauté en art. En révélant les mensonges dans sa relation avec Isabelle Adjani, Hervé Guibert souligne l'importance de la recherche de la vérité dans un travail artistique et éthique qui s'exerce également sur sa propre personne, selon une méthode proche de ce que Michel Foucault nomme *parrêsia* dans ses derniers écrits.

Jean Marais, Violette Leduc, et *La Belle et la Bête* : un conte sur l'exigence de la beauté

Dans son roman *La Folie en tête*, deuxième volet de sa trilogie autobiographique, Violette Leduc relate avec ravissement un épisode extraordinaire de sa vie : l'artiste touche-à-tout Jean Cocteau l'invite dans sa maison de Milly-la-Forêt et lui attribue la chambre de l'acteur Jean Marais, alors en tournage. Émoustillée par le caractère cocasse de la situation, l'écrivaine jubile et se dit en son for intérieur : « Laideron, tu vas ronfler dans le lit d'une idole. » (Leduc 1970, 308) Cette phrase amorce un renversement des valeurs dans un

épisode semblable à un conte de fées pour Leduc, grande adepte des magazines féminins, pour lesquels elle écrit d'ailleurs quelques articles. Dans la vaste demeure de Cocteau, celle qui fait de sa laideur un signe distinctif se met à changer de sexe, bascule vers le masculin ou une forme de neutralité à partir du mot « laideron ». Au contraire, Jean Marais, distingué par sa beauté solaire, « idole » sublimée par le septième art, se retrouve dans la position de Galatée mise au monde par son Pygmalion de réalisateur. Durant cette soirée clandestine, Violette continue de se comparer à un objet humanoïde au masculin : « Je choisis mes frisottages, je plains l'acteur de cinéma. Il ne se doutait pas qu'un épouvantail se glissait entre ses draps pendant qu'il tournait. » (Leduc 1970, 309) Explorant la demeure presque féérique de Jean Cocteau, Violette veille à ne pas outrepasser les limites de la bienséance, comme si elle se sentait observée, alors qu'elle fouine dans les placards de la vedette, inspectant ses sous-vêtements dans une volonté de transformer l'acteur en un homme comme les autres, malgré son corps de statue grecque et son visage lumineux. Bousculant les codes littéraires dans une réécriture du célèbre conte *La Belle et la Bête*, elle exécute un blason de l'acteur en négatif, où son corps absent n'exécute aucune « action » flamboyante.

Entré dans la légende grâce à l'adaptation du conte *La Belle et la Bête* (film récompensé par le prix Louis-Delluc en 1946), écrit pour lui par son ami Jean Cocteau, Jean Marais est caractérisé par son physique harmonieux. Insistant sur sa grandeur morale, son réalisateur dit de lui : « il faut qu'il joue des rôles de héros, il doit jouer des rôles de héros... » (Leduc 1970, 328) Dans une interview donnée à l'Institut National de l'Audiovisuel, l'acteur rend hommage au courage de Jean Cocteau, atteint de plusieurs maux durant le tournage, et déplore l'importance accordée à la beauté physique au détriment de la beauté morale, thème du film et du conte. « Exemple de bonté et de patience »¹, Cocteau s'amuse du châtiment que lui inflige le sort pour le

1. Entretien avec Jean Marais du 21 mars 1959 disponible sur le site de l'INA. Dans son autobiographie, Jean Marais avoue d'ailleurs ne s'être jamais trouvé beau : « Cette beauté... D'abord on a cru que je m'en pavanais ; plus tard, on s'est imaginé que j'en souffrais. Les deux sont faux et absurdes. D'abord, je ne me suis jamais trouvé beau. Ce n'est pas une coquetterie à l'envers. Si j'avais reçu la beauté parfaite, je ne m'en serais pas plaint. La beauté est aussi une question de mode » (Marais 1975, 70). On remarque que le début de cet ouvrage ressemble beaucoup au premier roman de Violette Leduc *L'Asphyxie* (1946), notamment les scènes où le petit Jean admire sa mère lorsqu'elle se pare de sa voilette (p. 15) ou encore les épisodes d'exhibition sexuelle par des adultes durant l'enfance (p. 22 et p. 24).

punir de faire souffrir son acteur sous des couches de poils et de maquillage. Sans jamais affirmer sa démarche de réécriture, Violette Leduc s'approprie le célèbre conte de manière clandestine en y filant une réflexion sur la pudeur, car durant cet épisode, l'acteur de cinéma permet un transfert des névroses qui entourent sa laideur, ce qui l'invite à redéfinir la beauté en insistant sur la grandeur morale d'une entreprise artistique.

La Belle et la Bête est un des contes les plus célèbres de la littérature française. En 1740, dans son recueil *La Jeune Américaine et les contes marins*, Gabrielle de Villeneuve s'inspire du mythe de Psyché tel qu'il est relaté dans *L'Âne d'or ou les métamorphoses* d'Apulée, puis repris par Jean de La Fontaine². Dans *Les Métamorphoses*, l'histoire de Psyché et Cupidon est un récit enchâssé, conté par une vieille dame pour reconforter une jeune fille enlevée par des brigands. Modèle de beauté et de vertu, la jeune Psyché attise la jalousie d'Aphrodite, qui demande à son fils de la rendre amoureuse du mortel le plus misérable qui soit. Le dieu se blesse avec ses propres flèches et s'éprend de la jeune fille. Suite à l'oracle d'Apollon, Psyché est mariée de force à un horrible monstre qui ne se montre jamais devant ses yeux, celui-ci n'étant autre que l'éphèbe Cupidon dont elle trahit la confiance en découvrant son aspect à la lueur d'une chandelle. Après bien des épreuves, la jeune fille parvient à s'unir de manière officielle à son bien-aimé. En 1757, Jeanne-Marie Leprince de Beaumont simplifie la version de Gabrielle de Villeneuve en l'adaptant pour le jeune public. Comme la Bête qu'il joue dans le film de Cocteau, dans l'épisode de *La Folie en tête*, « l'éternel jeune premier » brille par son absence, travaillant au studio jour et nuit. Les quelques nuits passées dans sa chambre représentent un entracte consolateur pour Violette Leduc, juste après sa rupture avec Jean Genet lors d'un dîner qui tourne mal. Cette rupture est fondamentale pour elle qui admire son confrère plus que tout. Elle se réfère à leur différend en ces termes : « Je ne voulais pas lui raconter le mouvement de Genet, la table, la nappe, le vin sur le plancher. Genet, c'était fini, avec une blessure qui ne se refermerait pas. » (Leduc 1970, 319) Ci-gît la vraie raison de l'exil de l'écrivaine réfugiée à Milly-la-Forêt. Le geste violent de Genet qu'elle cache à Jean Cocteau n'est d'ailleurs pas sans rappeler la violence de la Bête lorsqu'il chasse le père de la Belle de ses terres.

2. L'épisode est également travaillé par Jean de La Fontaine en 1669 dans *Les Amours de Psyché et Cupidon*.

Loin de sa routine habituelle, Violette Leduc tente de se reconstruire en se cloîtrant dans l'écriture. Dans la chambre de Jean Marais, elle compose son deuxième ouvrage, *L'Affamée*, monologue d'amour destiné à Simone de Beauvoir. Par son insistance sur les tâches ménagères, on pourrait croire que Violette Leduc s'identifie à l'héroïne du conte, Belle, une jeune fille exemplaire, dévouée à son père et à son foyer, dont la beauté intérieure rayonne. D'ascendance bourgeoise, Belle ne rechigne pas à travailler lorsque son père s'appauvrit. Cependant, dans la description de son labeur, Leduc fait part au lecteur de ses insatisfactions professionnelles, du fait de ne pas bénéficier d'un certain statut social, elle en vient à regretter certains détails prosaïques de Paris, qui la rattachent à son vrai milieu, celui des « boueux » (Leduc 1970, 322). Elle avoue : « Je ne suis pas ambitieuse, cependant j'ai de grandes espérances quand j'écris, celles de placer le mot foudroyant à la place qui l'attend. Je ne le trouve pas, je patauge dans mes crèmes Chantilly. » (Leduc 1970, 323) Sans partager le statut d'artiste de Cocteau et ses amis, Leduc soupire : « Pourquoi, pourquoi ajouter mon nom à celui des auteurs qu'on ne lit pas ? » (Leduc 1970, 324), faisant peut-être allusion à Gabrielle de Ville-neuve et Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, restées anonymes derrière la popularité de leur conte³.

Violette Leduc offre une réécriture du conte dès son entrée dans la chambre du monstre sacré du cinéma, où elle se diffracte en de multiples entités (la Belle, la Bête), engageant sa propre métamorphose en une créature non-femelle. Dès qu'elle passe la porte, le laideron se compare à un « lad », un jeune garçon d'écurie chargé de soigner la monture du chevalier, et à un « épouvantail » (Leduc 1970, pp. 308-309), des personnages du monde champêtre, dont la fonction est liée aux animaux. Comme dans le conte, la chambre « trop solennelle » (Leduc 1970, 308) prend des allures de château magique, où les objets sont doués de volonté⁴. À la recherche d'un placard pour vider sa valise, Violette Leduc tombe sur la collection de costumes de Jean Marais, à travers laquelle elle tisse un blason de l'acteur, se concentrant sur son entrejambe, synecdoque qui contient toutes les autres parties de son corps.

3. Je m'appuie sur la version du conte reproduite dans *Marie Leprince de Beaumont : De l'éducation des filles à La Belle et la Bête* (Chiron et Seth 2013, pp. 107-116).

4. Ce rapport aux objets est courant dans les œuvres de Violette Leduc. Sur cette thématique, voir (Ghyslaine 1994) « Le rôle des objets dans l'univers de Violette Leduc ». Voir également l'article de Michael Sheringham (1995), « The Sovereignty of Solitude and the Gift of Writing in Violette Leduc's *La Folie en tête* ». Sheringham part du peigne de Simone de Beauvoir pour analyser le rapport de Violette Leduc au don et à l'écriture.

La porte à glissière glissa sans bruit, l'intérieur s'éclaira comme s'était éclairé le jardin potager à mon arrivée. Se montrèrent les shorts roux, les shorts cannelle, les shorts beige en daim, à franges, à bavettes : costumes tyroliens de Jean Marais dans *L'Aigle à deux têtes*. Le silence est parfois un tentateur. Je palpai longtemps, dans le silence de son cabinet de toilette, le pont sur le gonflement de son sexe ; je tâtai le bord de la culotte courte avec le plein de sa cuisse musclée, je touchai des bretelles, les bandes transversales sur son torse athlétique. J'entendais la voix un peu cassée, presque canaille de Jean Marais, je suivais avec mon pouce et mon index le profil d'un héros. Un visage flapi, une voix flapie, me disais-je tout en continuant de caresser le daim qui est une peau douce flapie. Je caressais avec une régularité de balancier le daim roux, le daim beige, le daim cannelle, je ne me troublais pas, cependant avoir devant les yeux le visage fatigué de Jean Marais commençait à m'épuiser. (Leduc 1970, pp. 308-309)

Par les multiples répétitions et le dialogue entre les différents sens (par un procédé de synesthésie), ce paragraphe monte en épingle l'émerveillement de la narratrice devant cette profusion inattendue de costumes tyroliens, dont l'étoffe frôle l'intimité de l'acteur, dans une atmosphère d'exotisme indéfini, car les châteaux des deux films de Cocteau ne sont pas rattachés à un pays particulier. Les objets et les décors (la porte à glissière, l'intérieur, le jardin potager, les shorts, les costumes) sont en position de sujets syntaxiques ; comme dans un film, ils participent à produire un effet d'étrangeté sur le lecteur. De plus, le blason se limite à l'entrejambe de Jean Marais, les caleçons représentant un palimpseste de sa filmographie. Telle une comédienne, Leduc crée un hors-champ pour évoquer le corps de l'acteur, en travaillant à partir de ses sensations et de son imagination.

Malgré sa misère financière et son habitude de vivre aux crochets de ses amis, Violette Leduc se plait à prendre des poses de princesse ou d'héroïne de conte de fées :

Vous dormiez dans le lit d'un acteur, un pont, il bondissait avec la jeunesse d'un cerf à cent mètres du lit. [...] Je devrais voyager. Vous vous levez, vous découvrez. Qu'il est frêle, qu'il est rapide, ce pont, des branches de noisetiers, des feuilles neuves, des fluidités, le soleil, la matinée : il n'y avait que Cocteau pour me donner

tout cela ; s'il revenait de ce boqueteau, s'il me voyait avec mes bigoudis, ma chemise de nuit de finette... Je refermai la fenêtre. Où était le jardinier ? [...] Je m'assis devant la fenêtre, il me semblait que je revenais dans mon pays et dans mon potager après avoir fait fortune. Le pouvoir de stagnation de l'eau séculaire. Les douves. « Ce ne sera pas un livre commercial, Violette. » Mon prénom, qu'elle dit rarement, mon prénom qui s'assoupit sur l'eau sournoise. Va-t'en, Narcisse, pas assez de place pour toi entre deux lentilles vertes. (Leduc 1970, pp. 312-313)

Oscillant entre les pronoms « je » et « vous », elle s'interpelle pour narrer sa propre histoire en reprenant les *topoi* des contes : le château, le cerf (dans la version de Gabrielle de Villeneuve, le char de la Belle est tiré par quatre cerfs blancs), la forêt, le prince, la marraine bonne fée. Le paragraphe s'achève sur des lentilles vertes, associées à la pauvreté, mais également aux épreuves d'endurance et de minutie que les jeunes filles surmontent dans les contes (dans la version de Grimm, Cendrillon trie des lentilles). Dans cette scène, Violette ressemble à la Belle de retour dans son pays après avoir fait fortune dans le château de la Bête, un bref épisode faisant référence à la modeste notoriété au sein du monde littéraire que lui amène la publication de *L'Asphyxie* (1946).

Dans le conte de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, la Belle retourne chez son père en une seule nuit, lors d'un trajet quasi-onirique que Violette Leduc reprend en conservant le lit en tant que véhicule féerique. Cocteau est la Bête prodigue et généreuse que Violette souhaite ménager en gardant les apparences, derrière lesquelles s'accumulent des objets la rattachant à un quotidien prosaïque. L'enchantement tourne court lorsque ses pensées se portent vers son manuscrit, notamment lorsqu'elle se rappelle les paroles de son mentor Simone de Beauvoir condamnant l'œuvre à peine entamée à une stricte confidentialité. La demeure de Milly représente un mystère intouchable pour la parvenue qui n'appartient pas au cénacle. Son prénom n'est pas un mot de passe qui ferait se déployer le pont-levis, au contraire, il laisse la narratrice hors du château, exclue du monde enchanté où tout semble facile, servi sur un plateau. Impression que Violette Leduc confirme quelques lignes plus loin en écrivant : « Était-ce une citadelle, la chambre de Cocteau dont personne ne parlait ? » (Leduc 1970, 323) et qui fait écho au paragraphe élogieux sur Simone de Beauvoir dans *La Folie en tête* :

Nous portons le nom que nous méritons. Le mien est un coup de trique. Celui de Simone de Beauvoir est un attelage. Je ne séparerai jamais son prénom de son nom. Comment pourrais-je séparer l'azur du ciel... Je dis tout haut son prénom et son nom, je me promène dans un jardin à la française, je suis altière et distraite, je vais, entre les statues, avec mon mouchoir de dentelle, je n'élève pas la voix. Son prénom et son nom dans ma bouche, la pudique amande dans l'écorce. (Leduc 1970, 41)

Pourtant, Jean Cocteau et Violette Leduc partagent un amour pour leurs muses respectives : Jean Marais et Simone de Beauvoir. Le monologue que la romancière écrit dans la chambre de l'acteur est dédié à la philosophe. Leduc dit de sa muse : « Mon tact, c'est elle qui me l'inspire. Sa force, sa pudeur, sa rigueur, c'est cela mon effacement. Le mot amour est un mot insensé lorsque je parle d'elle. C'est comme si je disais eau de source au lieu de verre pilé. » (Leduc 1970, pp. 163-164) Elle apprend la mesure dans l'écriture à travers l'amour excessif qu'elle porte à l'objet de son texte. Se montrer à l'ouvrage est une marotte partagée par Cocteau et Leduc. *La Belle et la Bête*, réécriture du fameux conte, est une œuvre jumelle, constituée à la fois du film et de sa revue de tournage qui reprend le journal intime de l'artiste interrompu en avril 1945, relatant toutes les difficultés rencontrées dans cette entreprise (Andréo 2013, 229). La séquence liminaire du film met l'accent sur une réappropriation qui se démarque de Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont, en montrant la main du poète durant l'acte d'écriture. Dans *La Folie en tête*, Violette Leduc offre une vision de l'écrivaine au travail, décrit l'envers du décor de la composition de son monologue *L'Affamée*, tout en étant sous une impression de filiation du fait qu'elle se trouve sous le même toit qu'un poète :

J'écrivais dans la chambre de Jean Marais inondée de soleil après notre promenade. [...] Pauvre Cocteau, ai-je dit tout bas. Écrire les dernières pages de *L'Affamée* sous le toit d'un poète me faisait plutôt perdre la tête. Ce n'était pas commercial mais j'allais peut-être aussi loin que les surréalistes... Petit tirage pour grande inspiration. (Leduc 1970, 321)

Les pages sur Jean Cocteau insistent sur le sentiment d'exclusion de la narratrice, par le simple fait qu'elle soit une femme. L'épisode consacré à Jean

Cocteau et à son entourage commence par une séance de dédicaces de l'artiste. L'entrée dans la librairie parisienne constitue un passage vers un autre monde, durant lequel Violette remarque avec déception que le poète affectionne particulièrement les sexes masculins :

Je franchis le seuil, je le reconnus. Penché sur une des tables de la librairie luxueuse, Cocteau dessinait des éphèbes nus à grands traits de plume sur de grandes feuilles de papier. Les sexes m'attristèrent. Ils étaient trop voyants. (Leduc 1970, 270)

Tout comme l'épisode d'Apulée ou la version de Jean de La Fontaine dans *Psyché*, le récit de Violette Leduc s'enchaîne dans la trame principale de *La Folie en tête*, un enchaînement qu'elle inscrit dans le texte sous la plume de Cocteau : « Cocteau ouvrait d'immenses parenthèses, il fermait de souples parenthèses pour des corps de garçons » (Leduc 1970, 270). Leduc superpose ainsi les papiers de l'artiste dans son propre manuscrit :

Cocteau, sur une feuille vierge, commençait d'étirer un S au firmament des corps nus d'adolescents. Une autre feuille, un autre étirement. Pourquoi ne seraient-ce pas des décharges de plaisir... Son porte-plume à la verticale... une verge de sourcier, elle pénètre la belle feuille de papier. (Leduc 1970, 271)

Violette partage certains traits avec le poète surréaliste : tout comme lui, elle déflore son matériau de travail, la langue française, en privilégiant les métaphores végétales dans un rapport charnel à l'écriture, qu'elle aborde comme un travail physique. Cocteau dessine un corps vierge nu sur une feuille vierge, figurant un désir pur. Il pourrait être un autre membre de la « confrérie de bâtards » qu'elle souhaite former avec Jean Genet et Jacques Guérin, un sentiment renforcé par une certaine ressemblance physiologique au niveau du nez, élément que Violette Leduc prend comme la marque de sa condition de fille illégitime :

Le nez de Cocteau m'étonnait sur ses photos. C'est le nez d'un autre puisque c'est celui d'un solitaire, d'un silencieux, d'un moralisateur. Son nez me délivrait du mien, il me dictait une règle de vie, il m'aidait à comprendre la frivolité de mes chagrins désordonnés pour mon visage laid. Je le regardais longtemps sur chaque

photo, ce long nez. Toujours dans le vent pour respirer le bouquet d'un talent, son nez. Son profil me donne un de ces comforts... celui de posséder un crayon bien taillé au début d'un cours de morale, celui d'affiner des maximes dans un taille-crayon...(Leduc 1970, 273)

Le nez de Cocteau est un signe d'élection, la preuve qu'il s'impose une ligne de morale stricte. La scène dans la librairie se déroule à la manière d'une séquence cinématique, où déjà Violette allégorise, par la forme du texte, son sujet d'étude : le cinéaste Jean Cocteau, et son acteur Jean Marais. Déjà, Violette est exclue des dialogues entre l'artiste et ses amis ; reléguée au rang de spectatrice, son silence lui permet de se perdre dans une description détaillée du poète en gros plan. La plupart des séquences durant son séjour à Milly s'achèvent sur un sentiment d'exclusion et de solitude, malgré les sollicitations bienveillantes du groupe d'amis de Cocteau. Les instants où Violette se retrouve seule sont consacrés à son travail littéraire : les silences entre les différents moments d'écriture rapprochent la narration du journal intime. Par ce procédé, le temps de l'écriture se superpose à celui du cinéma. Ainsi, lorsqu'elle écrit « ils m'appelèrent pour jouer avec eux au croquet » (Leduc 1970, 322), le blanc typographique est une ellipse dans la mise en scène, fait l'économie du déplacement de la narratrice vers le groupe d'amis qui attendent tous la princesse Paley dans le jardin – moments durant lesquels Violette prend encore une fois conscience de son âge avancé et de son physique ingrat. Elle ne s'appréhende que sous le prisme de la salissure, parce qu'elle a l'impression de ne pas être à sa place : « Je me promenais seule dans le jardin potager, sur le pont ; je ne comprenais pas pourquoi je souillais, je salissais des plantes, des fleurs, des arbres, des feuilles, des reflets contemplés près de Jean Cocteau » (Leduc 1970, 323).

Lors de son éloge de Jean Genet, Violette Leduc se pose une question stylistique sur son passage de lectrice à auteure : « Pourquoi des obscénités ? disais-je dans le temps. Je dis maintenant : pourquoi farder le mot bite puisque le mot se perd dans la myrrhe et l'encens de Genet. Chaque livre de lui est la commémoration de souffrances transfigurées. » (Leduc 1970, pp. 161-162) Le terme considéré comme « obscène », parce qu'il n'est pas à sa place dans le texte, est à présent jugé comme pertinent dans le travail littéraire, un changement de mœurs qui s'aligne sur la morale littéraire. Dans les textes de Leduc, un mot grossier s'entoure souvent de préciosité et de détails baroques. L'écri-

vaine ne lésine pas sur le luxe du vocabulaire, car elle sait que la langue est un matériau gratuit, renouvelable à l'infini, dont l'économie n'est pas régie par les normes sociétales. Elle est fascinée par la beauté car elle relève du même don du ciel, de la grâce qui touche toutes les strates du vivant. Dans *La Belle et la Bête*, le marchand s'attire les foudres de la Bête en cueillant une rose réclamée par sa fille, beauté naturelle et gratuite. Dans *L'Aigle à deux têtes* (1948), le poète anarchiste Stanislas cueille un edelweiss au péril de sa vie pour l'offrir à sa reine. Par ces subtiles associations via la filmographie de Jean Marais, Violette Leduc insiste sur le don de l'écriture⁵.

L'apparition du fantasme de Jean Marais permet d'envisager l'acteur de cinéma comme une surface vierge permettant un transfert, rappelant le miroir magique de la Bête qui montre ce que le cœur désire. Le journal de tournage de Cocteau fait état du fonctionnement parasitaire de l'œuvre qui contamine tout le corps : « L'œuvre qui dévore son auteur n'est pas une boutade. C'est une vérité. L'œuvre nous déteste et cherche n'importe quel moyen criminel de se débarrasser de nous » (Cocteau 2003, 133). Le tournage commence fin août 1945 et se termine début juin 1946, un long processus durant lequel l'artiste se consume dans la création de ses images. Atteint de multiples maux, Jean Cocteau s'identifie au personnage interprété par Marais, en transférant sa souffrance à même la peau⁶, une métamorphose faisant écho à la fin du film où la flèche tirée par la statue de Diane transforme Avenant (l'ami du frère de Belle) en animal et la Bête en prince. Pour le réalisateur, l'acteur est un miroir, un ami, un alter ego. Dans les pages de Leduc, ce n'est pas Marais qui émeut, mais Marais auréolé de sa filmographie, dans les exigences imposées par le rôle de la Bête. Violette ressent une affinité avec cette créature car « elle souffre de sa laideur et cette laideur émeut » (Cocteau 2003, 11). Dans la singularité de l'incarnation travaillée par Marais, la créature parvient à parler à tous.

Cocteau insiste sur les valeurs morales de son film, depuis l'importance de la beauté intérieure jusqu'à la puissance de la parole donnée, et il est logique, dans sa ligne de conduite, qu'il partage les souffrances de son acteur :

5. Dans *La Bâtarde* (1964), l'écrivaine rapproche l'écriture d'une offrande de fleur : « Le mois d'août aujourd'hui, lecteur, est une rosace de chaleur. Je te l'offre, je te la donne » (Leduc 1964, 462).

6. « Toute ma figure se prend. Couverte de boursouffures, de croûtes, de je ne sais quel sérum acide qui coule et me ravage les nerfs » (Cocteau 2003, 96).

En outre, n'est-il pas dans ma ligne que mon visage se détruit, enfle, craque, se couvre de blessures et de poils, que ma main saigne et suinte, puisque je couvre le visage et la main de Marais d'une carapace si douloureuse que le démaquillage ressemble au supplice de mes pansements ? Tout cela est en règle avec un certain style de l'âme qui est mon style. (Cocteau 2003, 148)

Plus loin, il compare ce sacrifice de soi à « l'engagement de l'écrivain dont parle Sartre » (Cocteau 2003, 185), une implication totale du corps dans la bataille du film, qu'il faut gagner « plan par plan » (Cocteau 2003, 199), une bataille où le moral et la morale jouent un rôle prépondérant, comme Cocteau l'indique dans son recueil d'aphorismes *Secrets de beauté* (2013), où il révèle sa méthode artistique avec ces mots : « Rester aigu coûte que coûte. Rester en point. Ne pas s'arrondir » (Cocteau 2013, 35). Il en vient à définir l'attitude modèle de l'acteur comme « un certain comportement de l'âme » (Cocteau 2013, 52) transcendant tous les détails du physique, une attitude qui entre en résonance avec l'inquiétude de Leduc sur son allure disgracieuse compensée par la puissance de son écriture.

Isabelle Adjani et Hervé Guibert : secrets, trahisons et *parrêsia*

Avant d'être écrivain, Hervé Guibert se destine au métier de réalisateur. Après avoir suivi des cours de théâtre au lycée, il se présente au concours de l'Institut des Hautes Études Cinématographiques et à celui du Conservatoire, sans succès (Andrau 2014, 40). Pour l'épreuve du dossier écrit, le jeune homme propose un scénario autour d'une relation incestueuse entre un frère et une sœur, inspiré par une comédienne rencontrée dans la troupe de théâtre de La Rochelle, et complète cette ébauche par une série de photographies (Buot 1999, 34). À Paris, il se choisit une autre muse sous les traits d'Isabelle Adjani, dont il écrit qu'elle incarne « l'excès comme une vertu » et figure « [s]on désir fou de cinéma » (Guibert 2008, 134). Il l'envisage comme un « magnifique écran », une « magnifique matière pour recevoir et rejeter la passion », un « voile pour nouer les sentiments les plus secrets, les flottements hagards, les dérives actives, les attirances fatales, les gouffres, de violents désirs de mort » (Guibert 2008, 134).

L'actrice Isabelle Adjani hante l'œuvre d'Hervé Guibert, apparaissant tantôt sous l'initiale de son vrai prénom (I.), tantôt sous le pseudonyme de Marine, tiré de la chanson « Pull Marine », titre co-écrit avec Serge Gainsbourg et sorti en 1983. Dans *L'Image fantôme* (1981), recueil de fragments portant sur la relation de l'auteur à la photographie et aux images, elle figure au chapitre « Trahison ». Le narrateur y rapporte une scène dont il a été témoin : le rédacteur en chef du magazine pour lequel il travaille choisit précisément la photographie que la jeune actrice écarte de la sélection. En découvrant la couverture de la maquette, elle éclate en sanglots. Cette mauvaise expérience la transforme en tyran exerçant un sévère contrôle sur son image. Le narrateur décrit les difficultés à mener une interview avec l'actrice, puis son acharnement sur les clichés refusés qu'elle détruit en déchirant les négatifs avec son ongle ou une aiguille (Guibert 1983, 129). Dans une volonté de dépasser son image de petite fille sage, Isabelle se grime et devient « une image passe-partout de femme sophistiquée, un masque maquillé » (Guibert 1983, 130) dont le narrateur se montre très critique. Lors de leur séance au Jardin des Plantes, il choisit de la photographier devant la cage aux fauves. Enchantée par le rendu des photographies, l'actrice en demande un jeu pour les afficher chez elle. Attiré par l'appât du gain, le narrateur tente de les vendre à un magazine pour un million de francs, sans l'accord du modèle, tout en sachant très bien qu'il s'agit d'une trahison de la confiance de l'actrice, d'« une mesquinerie épouvantable » (Guibert 1983, 132). Après un cauchemar, il récupère les photographies pour éviter leur publication.

Étrangement, après la confession de son ami, l'actrice n'est pas froissée par cet épisode, et lui répond : « En fait, tu n'as fait cela que pour pouvoir écrire. Tu ne m'avais jamais écrit, et je suis heureuse d'avoir tes lettres. » (Guibert 1983, 133) Elle semble mettre la priorité sur la naissance d'une écriture, d'une correspondance, diminuant l'importance qu'elle accorde d'ordinaire à son image. Cet épisode donne l'impression que l'écriture prime sur la photographie, et que le verbe *écrire* n'est pas seulement intransitif dans la création : il s'agit d'écrire à partir du corps de l'actrice et pour elle. Une urgence similaire anime le roman *Le Protocole compassionnel* (1991), où les admirateurs de Guibert lui envoient des lettres et des cadeaux, le suppliant de continuer à écrire « puisque c'était [s]a vie l'écriture » (Guibert 1991, 195). L'écriture semble prévaloir sur l'image, car elle contient la possibilité de la vie, chaque ligne étant une corde de survie dans la descente vers l'exploration de sentiments inavouables. Après la faillite de plusieurs amitiés dans *À l'ami*

qui ne m'a pas sauvé la vie (1990), dans *Le Protocole compassionnel*, par le soutien ardent d'anonymes, l'écriture est revalorisée. De trace intime, elle devient une adresse alors que l'image, et surtout l'image médicale, prend le relai dans la révélation des plaies intimes.

Dans le roman qui lui apportera le succès populaire, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, au nom de leur « sort thanatologique commun », le protagoniste semble exiger de son ami Muzil (Michel Foucault) une confession sur sa maladie, tout en s'amusant des fausses rumeurs circulant sur son amie Marine : « le sida de Marine, qui, je dois l'avouer maintenant, m'a fait plaisir, non en tant que rumeur mais en tant que vérité, et non tant par sadisme que par ce fantasme que nous étions définitivement ligués » (Guibert 1990, 137). Même dans le mensonge, le narrateur se concentre sur des détails faisant résonner une vérité qu'il souhaite dévoiler et mettre en scène, ici la relation fusionnelle entre lui et Marine. Il s'épargne l'épreuve de regarder l'actrice démentir la rumeur lors de son passage au journal télévisé, un démenti qui prend des allures de mensonge éhonté. Muzil souhaite garder le secret sur sa maladie, pourtant son corps se confesse à son insu, dans une nudité plus nue que nue, au fil des différents clichés médicaux obtenus durant l'observation de la progression du sida. Alors que les analyses de Muzil confirment son appartenance au camp des malades, le témoignage médical avancé par Marine relève de la trahison. La rupture est consommée lorsqu'elle abandonne le projet de film du narrateur. Quand Marine s'éloigne, il doit faire confiance aux paroles rapportées par d'autres, aux bruits qui courent sur elle, en France ou dans les tabloïdes étrangers. L'actrice ne devient alors qu'une présence de surface, à l'écran ou sur papier glacé, demeurant inaccessible.

Le dernier fragment de *L'Image fantôme*, dialogue tronqué entre deux interlocuteurs anonymes, résonne à la façon d'une coda et semble révéler la méthode d'écriture d'Hervé Guibert :

- Mais maintenant ton secret est devenu aussi mon secret. Il fait partie de moi, et je me comporterai avec lui comme avec tous mes secrets : j'en disposerai au moment venu. Et il deviendra le secret d'un autre.
- Tu as raison. Il faut que les secrets circulent...(Guibert 1983, 170)

L'écriture de Guibert se love dans les interstices entre mensonge et vérité, dont lui seul détermine les limites, se plaisant à confesser les secrets qui ne sont pas les siens, tel le sida de Michel Foucault. La crise de représentation causée par la maladie entraîne un renversement de valeurs : la révélation des secrets devient alors une attitude éthique face aux bouleversements du sida. Dans l'urgence, l'espace ambivalent de la fiction échappe aux promesses faites dans la vie réelle⁷.

Dans son recueil de nouvelles *La Piquûre d'amour* (publié de manière posthume en 1994), souvent lu comme testament littéraire, Guibert souhaite « avoir le courage de soi, de se dire, de se montrer et de laisser couler tous les secrets, d'en inventer » (Guibert 1994, 77)⁸. Ce vœu de vérité entre en résonance avec les études de Michel Foucault sur la *parrêsia*, le fait de dire la vérité sur soi-même en toutes circonstances. Foucault, le voisin de la rue Beaugrenelle et le dédicataire de *Des aveugles* (1985), pourrait être un mentor de Guibert. Ralph Sarkonak remarque en effet que les romans du jeune artiste illustrent les théories du philosophe au moyen de la fiction ; ainsi, *Des aveugles* prolonge *Surveiller et punir* (1975) dans sa description d'un institut destiné à former des corps considérés comme handicapés, à les tenir sous surveillance pour leur propre bien (Sarkonak 1996, 180).

Michel Foucault consacre ses derniers travaux sur le souci de soi antique à la notion de *parrêsia*, que l'on traduit habituellement par « franc-parler » ou « liberté de parole ». En faisant l'archéologie de ce concept et en retraçant son évolution durant la période antique, Foucault remarque que le dire-vrai fonctionne telle une matrice de la subjectivité. Le sujet se construit par rapport à la vérité qu'il énonce dans son « discours sur soi ». Foucault affine ce concept en précisant que la *parrêsia* exige la présence d'un ami franc, un interlocuteur agissant comme un guide spirituel. Cela semble être le cas dans les relations difficiles entre Isabelle Adjani et Hervé Guibert – ou leurs *alter ego* dans les œuvres de fiction – ces deux êtres partageant une affection particulière pour les poses dramatiques.

7. Voir l'article de Nicholas de Villiers (Villiers 2008), « Confessions of a Masked Philosopher : Anonymity and Identification in Foucault and Guibert ».

8. On trouve dans ce recueil un autre personnage inspiré d'Isabelle Adjani, ou plutôt des performances hystériques qu'elle offre à l'écran, dans la nouvelle « Copyright, cinéma ». Une autre figure de comédienne apparaît dans « Un scénariste amoureux », celle-ci plus proche de la jeune comédienne rencontrée à La Rochelle.

Ainsi, la « trahison » relatée dans *L'Image fantôme* est précisément une mise en scène du concept éthique de *parrêsia* étudié par Michel Foucault. La *parrêsia* comporte une certaine liberté de forme et de ton, à la manière des écrits de Guibert qui déclinent l'autofiction sous plusieurs formats⁹. Cette injonction intime de « tout-dire » à tout prix n'est pas dénuée d'une fonction thérapeutique : se laver de ses péchés durant la confession permet de se défaire de leurs sinistres conséquences. Foucault remarque que « la *parrêsia* apparaît comme [...] un art *dukairos* qui s'apparente donc à celui de la médecine » (Foucault et Gros 2016, 45). La capacité de tout dire est une façon de rester « droit » dans ses valeurs malgré la faiblesse et la souffrance qu'induit la maladie, une faculté de demeurer « vivant », de défendre un mode de vie inchangé en dépit des épreuves de la chair. L'appel téléphonique, puis la lettre confessant l'abus de confiance visent à témoigner du respect de la valeur suprême de l'amitié malgré les intérêts pécuniaires ou la volonté de préserver sa propre image.

Toutefois, les relations entre Isabelle Adjani et Hervé Guibert s'érodent aisément. Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Marine abandonne le projet du film du narrateur pour une amourette avec un producteur américain. « Je haïssais Marine » (Guibert 1990, 133), avoue le narrateur juste avant de la rencontrer par hasard dans un restaurant, où l'agencement des banquettes fait rencontrer leurs reflets dans le même miroir. Quelques mois après cette rencontre fortuite, Marine appelle le narrateur et lui confie son retour à Paris, lui disant « Je suis ressuscitée » (Guibert 1990, pp. 134-135), et lui fait livrer des cloches de Pâques en chocolat. Le lien gémellaire entre les deux artistes profite alors d'une « absolution d'outre-tombe » (Guibert 1990, 134) magique. Guibert fait paraître une photographie d'Isabelle Adjani au Jardin des Plantes, assortie d'une légende écrite à la main comprenant la même anecdote, dans *L'Autre Journal* : « Une nuit, il y a peu, et après deux ans de silence, Isabelle Adjani me téléphone pour me dire qu'elle est ressuscitée. J'ai beau avoir pris un somnifère, je lui demande s'il faut sonner les cloches » (Guibert 2015, 93), continuant ainsi son entreprise de « trahir [s]es secrets » (Guibert 1990, 216) selon sa méthode littéraire, même s'il omet certains dé-

9. « Pourquoi la *parrêsia* a-t-elle besoin de cette forme, de cette forme qui n'est donc ni celle de la rhétorique, ni celle de l'argumentation philosophique, ni celle de la diatribe ? C'est que la *parrêsia* a essentiellement pour point d'accrochage, si elle veut agir sur les âmes, elle a pour point d'accrochage le *kairos*; le *kairos*, c'est-à-dire l'occasion. » (Foucault et Gros 2016, 44)

tails. Le son de cloche d'Isabelle Adjani apparaît en 2009 dans *Le Nouvel Observateur* à l'occasion de la sortie du film *La Journée de la jupe* :

Je l'adorais. Il voulait qu'on tourne un film qu'il avait écrit pour moi, *Gemina*. On riait beaucoup. On se donnait rendez-vous dans des vivariums. Il me prenait en photo devant des serpents. C'était aussi quelqu'un de très mauvaise foi. La trahison avait pour lui comme un attrait irrésistible. Tout à coup, il allait montrer à *Paris Match* des photos intimes qu'il avait prises de moi et qui n'étaient faites que pour orner son bureau. Il venait me faire part de son désarroi, comme s'il s'agissait de quelque chose de pulsionnel. À la fin, pris de scrupules, il allait reprendre les photos à *Paris Match*. À un moment, son univers fantasmatique a pris le dessus. Il a décidé de partir vers ce monde imaginaire au péril de sa vie.

Gemina est une histoire de doubles, écrite pour mettre en scène de manière exacerbée la rivalité entre Isabelle Adjani et Isabelle Huppert.¹⁰ L'une va connaître une descente aux enfers alors que l'autre fera son ascension dans le milieu du cinéma. « *Gemina* » est le nom d'un corps céleste faisant partie de la constellation des Gémeaux. Au fil des différentes versions du scénario, le titre en a également été *La liste noire*, et Guibert semble envisager ce projet comme un double carbone de son livre sur la photographie. Dans ses notes au sujet du film, on trouve : « S'il faut abandonner le titre *La liste noire* (déjà pris), ne faudrait-il pas alors reprendre *L'Image fantôme?* » (2018, consulté par l'auteure aux archives de l'IMEC)¹¹. Sans se soucier du qu'en dira-t-on, Guibert dresse un portrait à charge de son amie, faisant allusion à sa boulimie et ses névroses, un miroir déformant bien loin des habituels éloges des magazines :

Isabelle A {barré} (puisqu'on ne tardera pas à en reconnaître les modèles), la plus célèbre, est née dans une famille de tout petits bourgeois, qui habitent une HLM en banlieue parisienne. Très

10. Sur cette rivalité, voir le récent ouvrage de Murielle Joudet (2018), *Isabelle Huppert : vivre ne nous appartient pas*, p. 39 et suivantes.

11. *La liste noire*(*Gemina*), aux archives de l'IMEC, chemise GBT 8.1. Je remercie l'association Phi Beta Kappa pour la bourse Mary Isabel Sibley m'ayant permis de réaliser un voyage de recherches en juillet 2018.

jeune, elle a bénéficié d'une célébrité qu'elle dit incongrue, grâce à une image d'ingénuité, d'enfant prodige, contre laquelle elle s'est mise à lutter en imposant une image de femme sophistiquée, qui ne lui convient pas, mais dont elle se protège comme d'un masque. Elle est très jolie, très pâle, les veines affleurent sous sa peau, ses membres sont d'une grande finesse, ses poignets, son cou. Le maquillage l'enlaidit aussitôt, elle s'en sert aussi pour cacher un côté arabe qui lui vient de son père. Elle a tendance à être boulimique, à s'empiffrer de gâteaux, à {illisible}, à se détruire, à avoir de soudaines éruptions de boutons sur le visage, à perdre exprès tout l'argent qu'elle gagne. On la dit hystérique, une sorte de mystère, de mythe entourent sa vie privée. (2018, consulté par l'auteure aux archives de l'IMEC)

En l'honneur de l'œuvre à venir, Guibert n'hésite pas à coucher ces mots, parfois cruels, sur le papier, du moment qu'ils participent à diriger ses acteurs et à affiner la tonalité du film. La *parrêsia* fait partie de la *tekhnê tou biou*, des techniques de soi, mais engage nécessairement la présence d'un interlocuteur :

Dans la *parrêsia*, le danger vient toujours de ce que la vérité que vous énoncez est susceptible de blesser ou de mettre en colère l'interlocuteur. Par exemple, la *parrêsia* peut être la révélation d'une faute commise par l'interlocuteur ; elle peut être le conseil d'avoir à se conduire de telle ou telle manière ; elle peut être l'avis qu'il a tort dans sa façon de penser ou de se conduire, etc. ; elle peut être l'aveu de ce que vous avez fait, pour autant que vous fassiez cet aveu à quelqu'un qui est en mesure de vous punir pour ce que vous avez fait. (Foucault et Gros 2016, 83)

La mort s'inscrit en toile de fond dans la création littéraire de Guibert, dramatisant tous ses rapports amicaux. C'est sans regret qu'il décoche des flèches blessant ses proches, si le trait reflète en effet les sentiments qu'il éprouve. Dans sa description des exercices spirituels pratiqués par les penseurs antiques, Michel Foucault écrit :

Au sommet de tous ces exercices, on trouve la fameuse *meletê thanatou* – méditation ou plutôt exercice de la mort. Elle ne consiste pas en effet en un simple rappel, même insistant, qu'on est destiné

à mourir. Elle est une manière de rendre la mort actuelle dans la vie. Parmi tous les autres stoïciens, Sénèque a élaboré cette pratique. Elle tend à faire en sorte qu'on vive chaque jour comme si c'était bien le dernier. (Foucault, Fruchaud, et Lorenzini 2017, 103)

Ainsi, Guibert s'arroge le droit de dépeindre la mort de son ami Michel Foucault, tout en reconnaissant qu'il s'agit d'un acte de trahison. Lors de son passage télévisé à l'émission *Apostrophes*, il se réconcilie avec son choix artistique et éthique d'impudicité en avouant que dans son roman, il ne s'agit au fond que de sa propre mort, aperçue par un jeu de miroirs¹², avouant dans son film *La Pudeur ou l'Impudeur* « j'ai senti venir la mort dans le miroir ». Lorsqu'il documente son quotidien de malade dans son autothana-tographie visuelle, Guibert s'adonne à une expérience extrême, contemplant la possibilité du suicide lors d'une variante de la roulette russe dont il énonce calmement les règles. Devant la caméra, assis devant deux verres de vin à une table, il verse quelques gouttes de Digitaline dans l'un, les mélange et boit le contenu d'un des verres au hasard, en imitant les règles du « protocole compassionnel » durant lequel les patients atteints du sida reçoivent sans le savoir soit un médicament soit un placebo. Une mise en scène méticuleusement orchestrée, où Guibert s'entoure d'un pantin de bois, d'un mobile en forme d'éléphant, d'un banjo surmonté d'une petite figurine et d'un cadre photo comme pour performer un rituel magique dans le monde de l'enfance. Parce qu'il est filmé, ce geste intervient comme une corde de rappel, un moyen de remettre de l'intensité dans un quotidien rythmé par les épreuves endurées par le corps. Par sa liberté de jeu et d'improvisation, Guibert devient « acteur » de sa destinée dans le contexte de sa maladie, alors même que le script écrit pour Isabelle Adjani se fait « fantôme ».

Chez Guibert, être au plus près de la vérité est une composante essentielle de la survie. Malgré la surface plane à laquelle elle est contrainte, l'actrice en tant que double de l'écrivain figure un surplus de vie, symbolisant un regain de désir et de santé. L'actrice agit comme le concept du chat de Schrödinger : dans la boîte, on ne sait s'il est mort ou vivant, l'animal est donc à la fois mort et vivant, comme l'écrivain atteint du sida soumis à un protocole de soins aléatoire. Dans *Le Protocole compassionnel*, après l'éloignement de Ma-

12. *Apostrophes*, émission du 16 mars 1990, disponible dans les archives en lignes de l'INA.

rine de son projet de film, le narrateur commence à filmer son quotidien de malade, ses rendez-vous avec les médecins, ses opérations médicales, dans une volonté de retrouver une impression d'agentivité (*agency*) dans le protocole de soins qu'il s'amuse à détourner en prenant du DDI de manière clandestine : « Dimanche 22 juillet, dix heures trente, avec le masseur j'ai commencé à expérimenter la vidéo. [...] À peine ai-je commencé cette expérience que je pense : de toute façon je suis libre de tout détruire, de tout effacer, tout ça m'appartient » (Guibert 1991, 115), malgré les mots de la grand-tante Louise, qui le supplie de ne pas se suicider au nom de tous les patients qui suivent, considérant le corps comme un outil de recherche dans les efforts communs pour combattre la maladie. Le travail filmique inaugure un nouveau rapport au corps malade, dont la nudité relève désormais d'une surface neutre, dénuée d'attirance sexuelle. Dans ce roman, Guibert avoue se réconcilier avec ses écrits de jeunesse, qui lui procurent une « ligne de mire, un modèle, une morale » (Guibert 1991, 196) auxquelles se tenir. Dans une de ses nouvelles, « L'auscultation », Guibert met en scène un enfant qui se dérobe aux yeux du docteur durant sa visite médicale, ce dernier l'apostrophe alors : « Vous vous prenez pour Isabelle Adjani ma parole » (Guibert 1988, 38), l'actrice hantant une nouvelle fois l'univers fictionnel de Guibert, tout comme dans *L'Homme au chapeau rouge* (1992), où l'actrice choisit un homéopathe charlatan pour traiter des maladies singulières.

Dans sa conférence du 21 novembre 1983, Michel Foucault insiste sur l'inversion des rôles dans l'exercice de la *parrêsia*, notamment dans l'exemple connu du dialogue entre Alexandre le Grand et Diogène le cynique, durant lequel le roi reçoit l'ordre du philosophe de s'écarter pour le laisser profiter du soleil. Foucault remarque que Diogène souhaite « blesser la fierté » (Foucault et Gros 2016, 242) d'Alexandre, un affect essentiel à sa pédagogie dans ce dialogue philosophique d'inspiration socratique. Dans le cas de la relation entre Guibert et Adjani, Guibert joue le rôle du parrésiasite en révélant les failles de l'actrice. Comme dans la chanson écrite pour elle par Gainsbourg, qui contient les paroles « je n'aurais plus qu'à mettre des verres fumés pour montrer tout ce que je veux cacher », Guibert scrute les pages glacées des magazines pour écorcher la surface polie de son actrice après leur désaccord, en s'attardant sur des détails révélateurs : dissimulée derrière ses « lunettes noires dans les rues de Los Angeles » (Guibert 1990, 96), elle porte un petit gant blanc pour tenir la main de son « vieux beau », ce qui montre bien qu'elle ne l'aime pas, qu'elle est malheureuse avec lui, donc qu'elle a fait

le mauvais choix en s'éloignant du projet de film du narrateur. Ainsi, les relations houleuses entre Guibert et Adjani illustrent une relation bancale à deux, un clopinement vers une rigueur éthico-esthétique dans la création, marquée par la *parrêsia*, pratique philosophique d'une certaine relation à la vérité dans le travail sur soi.

Violette Leduc et Hervé Guibert semblent ne pas avoir choisi les acteurs sur lesquels ils écrivent par hasard, faisant allusion à une certaine chance qui les aurait rapprochés à un moment crucial de leur vie. La beauté de Jean Marais offre un nouvel éclairage sur la laideur revendiquée de Violette Leduc, en s'alignant sur les exigences morales de son réalisateur Jean Cocteau. En s'exposant aux rumeurs dans les pages des tabloïdes, Isabelle Adjani questionne la relation du narrateur de Guibert à la vérité, révélant qu'il se comporte comme un parrêsiasite dans ses relations amicales, faisant fi des règles de bienséance dans leurs échanges. Les deux romanciers s'arrogent une certaine liberté : Violette Leduc retravaille le conte de *La Belle et la Bête* en y incorporant le style de Cocteau, qu'elle considère comme un potentiel allié dans sa confrérie de bâtards ; s'inspirant des recherches de son ami Michel Foucault, Hervé Guibert réinterprète l'amitié comme une recherche de normes éthiques, dans la possibilité de dire la vérité en toutes circonstances, quelles qu'en soient les conséquences. La présence spectrale d'Isabelle Adjani agit comme un bain de nitrate d'argent révélant les motifs derrière l'écriture d'une image chez Hervé Guibert, tout en rappelant le motif de la trahison au cœur de leur amitié.

On retrouve les mêmes enjeux moraux dans les deux portraits littéraires : l'alignement du travail de création de l'écrivain et de l'acteur – êtres complémentaires selon Jean Cocteau – ainsi que la question de la reproduction des normes. En parlant de « ligne d'écriture » en clin d'œil aux pensums de cours de morale à l'ancienne, Jean Cocteau pourrait faire allusion à l'avant-garde, à l'inspiration des arts visuels sur le travail littéraire, mais également à l'exigence de « tenir la ligne », de ne rien céder au niveau de sa conduite morale. Violette Leduc et Hervé Guibert s'attachent à des figures d'acteurs, parce que, comme eux, leur écriture engage pleinement leur corps, que ce soit un corps féminin violenté par les normes du patriarcat ou un corps malade aux prises avec de nouveaux protocoles de soin élaborés dans une situation d'urgence. La performance littéraire qu'ils offrent dans ces deux épisodes interroge la notion d'incarnation dans le travail d'acteur, la beauté plastique comme surface vierge sur laquelle inscrire tous les fantasmes. Loin de ce que

l'on pourrait attendre de ces auteurs, qui ne cachent pas leur plaisir à observer les beaux corps et les visages gracieux, Leduc et Guibert revendiquent au contraire un attachement à la beauté morale dans la création artistique.

Bibliographie

Andrau, Frédéric. 2014. *Hervé Guibert, ou, Les morsures du destin*. Paris : Séguier.

Andréo, Benjamin. 2013. « "Peu à peu le style se métamorphosait" : Définir l'adaptation par la transformation (du) poétique. Jean Cocteau et *La Belle et la Bête* ». In *Marie Leprince de Beaumont : De l'éducation des filles à La Belle et la Bête*, 13 pages, pages 229-41. Classiques Garnier. <https://doi.org/10.15122/ISBN.978-2-8124-2039-9.P.0229>.

Archives de l'IMEC, éd. 2018. « La liste noire (Geminga) ».

Buot, François. 1999. *Hervé Guibert : le jeune homme et la mort*. Paris : B. Grasset.

Cardinal, Pierre. 1959. « JEAN MARAIS, chez lui, présente la séquence du ... » *Ina.fr*. <http://www.ina.fr/video/I05220005>.

Chiron, Jeanne, et Catriona Seth, éd. 2013. *Marie Leprince de Beaumont : De l'éducation des filles à La Belle et la Bête*. Classiques Garnier. <https://doi.org/10.15122/ISBN.978-2-8124-2039-9>.

Cocteau, Jean. 2003. *La Belle et la Bête : Journal d'un film*. Monaco : Rocher.

———. 2013. *Secrets de beauté*. Paris : Gallimard.

Foucault, Michel, Henri-Paul Fruchaud, et Daniele Lorenzini. 2017. *Dire vrai sur soi-même : conférences prononcées à l'Université Victoria de Toronto, 1982*. Foucault inédit. Philosophie du présent. Paris : Vrin.

Foucault, Michel, et Frédéric Gros. 2016. *Discours et vérité : précédé de "La parrésia"*. Édité par Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini. Philosophie du présent. Paris : Vrin.

Ghyslaine, Charles-Merrien. 1994. « Le rôle des objets dans l'univers de Violette Leduc ». *Revue Nord*, Dossier Violette Leduc, n° 23 (juin) : 31-44.

- Guibert, Hervé. 1983. *L'image fantôme*. Paris : Editions de Minuit.
- . 1988. *Mauve le vierge*. Paris : Gallimard.
- . 1990. *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Paris : Folio.
- . 1991. *Le protocole compassionnel*. Collection Folio 2481. Paris : Gallimard.
- . 1994. *Piqûre d'amour*. Paris : Gallimard.
- . 2008. *Articles intrépides : 1977-1985*. Paris : Gallimard.
- . 2015. *L'Autre journal : articles intrépides 1985-1986*. L'arbalète. Paris : Gallimard.
- Joudet, Murielle. 2018. *Isabelle Huppert : vivre ne nous regarde pas*. Nantes : Capricci.
- Leduc, Violette. 1964. *La bâtarde*. L'imaginaire. Paris : Gallimard.
- . 1970. *La folie en tête*. L'imaginaire 319. Paris : Gallimard.
- Marais, Jean. 1975. *Histoires de ma vie*. Paris : Albin Michel.
- Sarkonak, Ralph. 1996. « Traces and Shadows : Fragments of Herve Guibert ». *Yale French Studies*, n 90 : 172. <https://doi.org/10.2307/2930363>.
- Sheringham, Michael. 1995. « The Sovereignty of Solitude and the Gift of Writing in Violette Leduc's *La Folie en tête* ». In *Autobiography and the existential self : studies in modern French writing*, édité par Terry Keefe et Edmund J. Smyth, 127-46. New York : St. Martin's Press.
- Villiers, Nicholas de. 2008. « Confessions of a Masked Philosopher : Anonymity and Identification in Foucault and Guibert ». *symplokē* 16 (1/2) : 75-91. <http://www.jstor.org/stable/40550808>.
- Zouc, et Hervé Guibert. 2006. *Zouc par Zouc : l'entretien avec Hervé Guibert*. L'Arbalète. Paris : Gallimard.