

Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



Christophe Honoré : écrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel

Miriam Méghaïzerou

Volume 17, numéro 1, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1069215ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v17i1.2476>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Méghaïzerou, M. (2020). Christophe Honoré : écrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel. *Voix plurielles*, 17(1), 125–140.
<https://doi.org/10.26522/vp.v17i1.2476>

Résumé de l'article

Christophe Honoré est l'auteur d'une œuvre à la première personne, parue entre 2017 et 2018, qui se déploie en trois volets, dont le roman *Ton Père* (2017), le film *Plaire, aimer et courir vite* (2018) et la pièce de théâtre *Les Idoles* (2018). Ce triptyque a principalement pour thèmes la figure de l'artiste homosexuel, la transmission et la perte. En effet, cette œuvre est hantée par la mort de personnalités chères à l'auteur, emportées par le Sida dans les années 1990. Alors, il les fait revivre et dialoguer dans la pièce de théâtre qui clôt ce triptyque, tandis que le film présente une histoire d'amour homosexuel entre un écrivain séropositif et un étudiant en cinéma et que le livre relate la paternité d'un narrateur homosexuel confronté à l'homophobie. L'article se propose d'examiner les différentes possibilités de figurations de soi en « artiste homosexuel » dans un dispositif hybride, qui convoque la littérature, le cinéma et le théâtre. Il s'agira aussi de mettre en avant l'éclatement sujet en plusieurs points, à travers les discontinuités formelles de cette œuvre. Le « je » se donne à voir dans une labilité, qui participe en retour à la construction dynamique du sujet et fait échec aux assignations à identité.

© Miriam Méghaïzerou, 2020



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

Christophe Honoré : écrire à la première personne en tant qu'artiste homosexuel

Miriam MÉGHAÏZEROU, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Le roman *Ton père*, le long métrage *Plaire, aimer et courir vite* et la pièce de théâtre *Les idoles* forment un triptyque à la première personne que Christophe Honoré a conçu comme « un projet qui se déploie en trois volets mais qui ont tous la même origine, c'est-à-dire le désir [...], voire l'urgence de parler à la première personne en tant qu'artiste homosexuel » (« Je ne me sens pas amputé »). Il ajoute que ces œuvres ont « un même motif, la question de la transmission, de l'inachèvement et de la cruauté d'avoir perdu ces référents » (cité dans Gobbo). *Ton père* aborde la transmission à travers l'éducation d'un enfant par un père homosexuel. Christophe, le narrateur parisien et père d'une fillette de dix ans prénommée Orange, est le destinataire d'une insulte homophobe, événement qui préside à l'écriture du roman. *Plaire, aimer et courir vite* met en scène la transmission à travers une histoire d'amour. L'intrigue se situe dans les années 1990 à Paris et en Bretagne. Elle diffracte la figure de l'auteur en deux personnages d'âge différent : Arthur, jeune étudiant breton féru de cinéma, et Jacques Tondelli¹, écrivain parisien, séropositif et déjà père d'un garçon de dix ans. Il s'agit de dire l'urgence de vivre et d'aimer quand l'un des deux amants est prématurément condamné par la maladie, tandis que l'autre s'apprête à franchir l'âge d'homme. *Les idoles* fait revivre librement six personnalités décédées du Sida dans les années 1990 et qui ont forgé la personnalité artistique d'Honoré : Cyril Collard, Serge Daney, Jacques Demy, Hervé Guibert, Bernard-Marie Koltès et Jean-Luc Lagarce.

Malgré sa discontinuité formelle et la multiplicité des personnages, ce triptyque forme une autofiction assumée dont l'unité est renforcée par un jeu d'échos, où noms de personnages et de lieux se répondent. Chaque volet possède sa structure propre, elle-même frappée d'hétérogénéité et marquée par un souci de réflexivité. Le récit est publié dans la collection « Traits et Portraits » du Mercure de France, qui a la particularité de mêler texte et images. Il contient des photographies d'artistes et d'intellectuels chers à l'auteur et composant son « album de famille ». Réciproquement, la littérature advient dans le film et la pièce de théâtre, où l'écriture est mise en scène. Les formes scéniques poussent encore plus loin le procédé d'élaboration de la *persona* de l'auteur en diffractant le « je » dans plusieurs figures. Une *figure*, d'après l'étymologie latine, est une « forme façonnée », une « structure », ou encore une « représentation ». Ce terme m'intéresse en ce qu'il donne l'idée d'une « construction » de soi à travers des processus culturels et artistiques. Dans *Plaire*,

aimer et courir vite, Honoré est représenté à la fois par l'écrivain Jacques et par l'apprenti cinéaste Arthur. Dans *Les idoles*, le « je » se trouve au croisement des six artistes qui dialoguent à l'intérieur de l'auteur. Ainsi, ces dispositifs éclatent la figure de l'artiste dans une autofiction littéraire et des « autofigurations scéniques » (Grell 81), tout en inscrivant le sujet dans des espaces visibles dont le rôle sera interrogé comme vecteur de la construction de soi.

Enfin, soulignons le déploiement de l'autofiction dans des champs artistiques voisins de la littérature – ici, la photographie, le théâtre et le cinéma. En quoi ce dispositif hybride relève-t-il d'une pratique postmoderne de l'écriture de soi ? Le triptyque d'Honoré dépasse les frontières du récit, excède le principe d'homonymie nominale, ne gardant de la définition doubrovskienne de l'autofiction que la fictionnalisation du vécu (Contat 120). D'une œuvre à l'autre et à l'intérieur d'une même œuvre, se donne à voir un « je » multiple, insaisissable et travesti par la fiction. Je montrerai que ces déplacements sont une façon de se réinventer dans l'écriture de soi. Ils permettent de résister aux identités figées, car parler depuis la place de l'artiste homosexuel présente un risque d'essentialisation et de réduction à l'identité de « l'artiste homosexuel ». Il s'agira donc d'examiner comment le « je » maintient sa labilité et tente d'échapper aux assignations à identité, en remettant en question les contraintes de genre d'un point de vue tant esthétique qu'anatomique.

Écrire à la première personne

Qu'est-ce qu'écrire à la première personne, au théâtre, au cinéma et en littérature ? Les œuvres d'Honoré s'affichent comme des productions personnelles où se mêlent des éléments référentiels, des souvenirs de lecture, des sentiments et des fantasmes de l'auteur. Mais surtout, ce triptyque se désigne comme une autofiction. *Ton père* s'ouvre sur une parole déclarative instaurant un pacte autobiographique (Lejeune) : « [j]e m'appelle Christophe et j'étais déjà assez âgé quand un enfant est entré dans ma chambre avec un papier à la main » (9). Le roman assume l'homonymie entre auteur, narrateur et personnage principal, dans un rapport d'exactitude référentielle, s'inscrivant ainsi dans la définition doubrovskienne de l'autofiction (Vilain 205). Suite du *Livre pour enfants*, autoportrait d'Honoré en narrateur homosexuel, *Ton père* est adressé par l'auteur à sa fille. L'intrigue se déroule dans un périmètre restreint du onzième arrondissement parisien, entre l'appartement de Christophe et l'école de sa fille. À l'autre bout du triptyque, *Les idoles* présente une formule liminaire semblable. Avant le lever de rideau, la voix-off de l'artiste résonne dans la salle : « [j]e suis Christophe Honoré [...] ». Après cette déclaration *in absentia*, l'auteur s'efface au profit des

six comédiens incarnant ses figures électives : « je suis très heureux de dire que c'est un spectacle qui me ressemble », « je me sens au croisement de ces six personnalités-là », affirme Honoré dans une émission radiophonique² concomitante à la représentation parisienne au Théâtre de l'Odéon³. La scène évoque le spectacle *Jours étranges* de Dominique Bagouet, qu'Honoré a eu l'occasion de voir à son arrivée à Paris. Le spectacle de Bagouet est aussi cité dans le dénouement de *Ton père*, allusion à la création à venir de la pièce, de même que le roman fait évoquer le tournage de *Plaire, aimer et courir vite*. Si ce jeu de réflexivité souligne l'unité du triptyque, il met aussi en évidence la labilité d'un sujet irréductible à une œuvre achevée, où l'identité de l'artiste fait l'objet d'un questionnement réflexif.

L'identité du « narrateur homosexuel » en question

L'identité du narrateur et père homosexuel est travaillée à l'aune d'une vulnérabilité réveillée par une attaque homophobe, point de départ du récit *Ton père* : « Père et Gay : contrepèterie douteuse » (11). Ce billet, punaisé sur la porte du narrateur, l'expose comme victime d'une diffamation déguisée en raillerie spirituelle. Par ailleurs, le jeu de mots sur le titre du roman de Tolstoï, *Guerre et Paix*, assimile impunément la paternité homosexuelle à un ferment de désordre familial. En suivant les analyses de Didier Éribon dans *Réflexions sur la question gay*, nous voyons à quel point l'injure conforte la norme sexuelle dominante (25-28), qui trouve ici un alibi dans le détournement linguistique d'une référence littéraire savante. Pour Éribon, « l'insulte [homosexuelle] fonctionne toujours et fondamentalement comme un rappel à l'ordre sexuel » (102). Mais surtout, l'invective est ici doublée d'une violence symbolique, car, procédant par allusions, elle nécessite la participation active du récepteur dans la compréhension et l'explicitation de sa charge. La série d'interrogations qu'elle déclenche chez le narrateur, confirme la mécanique intellectuelle qu'elle sollicite :

De quoi me traitait-on au juste ? De gay et de père. On me traitait de ce que je ne m'étais jamais caché d'être. Quel était le problème ? Comment me sentir insulté de porter mon identité ? On a tenu à me faire savoir qui j'étais. Ou bien on a tenu à me dire qu'on savait qui j'étais. Ou bien à avertir le monde de qui j'étais. [...] Et la contrepèterie était douteuse. J'ai peu à peu buté sur le « douteuse ». Le mécanisme qui avait transformé le gay que j'étais en père était douteux. [...]. Je suis un père douteux. Je suis un adulte douteux. On doute de moi comme père. [...]. On m'a agressé. (13)

Au moment où Christophe reçoit cette lettre, il est père depuis dix ans déjà et il partage la garde d'Orange avec la mère de la fillette au vu et au su du voisinage, sans que cela n'ait jamais posé de problème. Par ailleurs, le « Mariage pour tous », acté cinq ans auparavant,

permettait au narrateur de considérer l'homoparentalité comme un acquis social indiscutable. Fait notable, Christophe ne peut pas objectiver immédiatement l'insulte homophobe et valide par son questionnement intempestif, le vacillement subjectif qu'elle induit. En effet, l'injure a une valeur performative qu'Éribon, dans le sillage de J. L. Austin, souligne : « [elle] me dit ce que je suis dans la mesure où elle me fait être ce que je suis » (28). Les ondes de choc sont illustrées par une chaîne métonymique autour de l'adjectif « douteuse » et de ses dérivés. La violence du « verdict » (26) se déploie dans une grammaire masochiste, à la faveur d'un déplacement continu du même mot, employé dans des constructions différentes. Les allégations sont en fait lourdes de sens, car « père douteux » et « adulte douteux » renvoient aux préjugés tenaces de la figure de l'homosexuel en pervers incestueux et pédophile. Le questionnement hémorragique est finalement interrompu par une objection évidente qui restaure la vérité : « [o]n m'a agressé ».

Mais répondre à l'insulte par un roman confirme l'assignation à identité. Écrire depuis la place de l'artiste homosexuel soulève donc cette préoccupation, que tente de résoudre l'ensemble du triptyque, au moins par la multiplicité de ses figures qui donnent à voir le sujet là où on ne l'attend pas. En effet, Honoré s'est toujours défendu d'être réduit à un seul trait :

[j]'espère vraiment ne pas être identifié uniquement de cette manière-là ! Je fais partie d'une génération de cinéastes homosexuels pour qui l'homosexualité n'est plus le sujet central de leurs films. [...]. Ce qui n'empêche pas qu'il y ait souvent des personnages homosexuels dans mes fictions. Pour autant, je serais incapable de faire un film sur le *coming out*. J'aurais l'impression de faire un film d'il y a quinze ans. (Cléder et Picard 143)

Le cinéaste, qui a commencé sa carrière à la fin des années 1990, tient ces propos en 2014, à un moment où il a l'impression que certains combats sont dépassés et que l'homosexualité est entrée dans les mœurs. Pourtant, dans son premier autoportrait, *Le livre pour enfants*, l'auteur assumait parfaitement cette identité du « narrateur homosexuel » :

Parce que je suis un narrateur homosexuel. [...]. Je n'ai jamais construit qu'un seul personnage, dans mes fictions adultes et enfants, celui du narrateur homosexuel, qui ne revendique rien, jamais ne justifie ses désirs, prétendant être ailleurs, dans l'écriture, alors que seuls ses désirs vous concernent. Le narrateur homosexuel, voilà ce qui fut, est, mon unique souci. (25)

Les déclarations contradictoires ne me semblent pas s'annuler, mais au contraire révéler que l'autofiction interroge le devenir du sujet. L'écriture à la première personne relève d'une expérience ancrée dans l'instant qui ne valide que des états transitoires du sujet. Mais même dans sa dimension la plus politique, la pratique artistique d'Honoré n'est ni militante ni revendicatrice et, quoiqu'adressée à un public confidentiel par ses références cinéphiliques et

littéraires nourries, elle ne vise pas exclusivement une réception LGBTQ2+, dont les attentes ne sauraient par ailleurs être unifiées. Quand il élabore son triptyque, c'est en réponse à un climat social qui réveille le trauma de la stigmatisation des gays dans les « années Sida », mais c'est aussi pour écrire le manque que ces morts ont causé chez lui.

La « Manif pour tous », une réactivation du trauma des « années Sida »

Ton père a été écrit cinq ans après la « Manif pour tous », épisode de protestation réactionnaire d'une frange de la société française, suscité par la présentation du projet de loi sur le mariage et l'adoption chez les personnes de même sexe⁴. L'homophobie s'était alors exprimée de manière décomplexée dans l'espace public, mais puisait ses arguments dans le débat intellectuel. Celui-ci continue d'opposer le courant constructiviste prônant l'ouverture des droits à la « PMA pour toutes » et la légalisation de la GPA, au courant biologiste y voyant une récusation de la différence sexuelle et des dérives éthiques (Walch).

Dans la société française du tournant du vingt-et-unième siècle, les visions progressiste et traditionnaliste de la famille s'étaient déjà heurtées lors de la présentation du projet de loi sur le PACS, en 1998, qui ouvrait l'union légale aux personnes de même sexe. Les craintes de voir le modèle familial traditionnel bouleversé s'étaient déjà exprimées, y compris dans le camp des progressistes⁵. Le décalage entre les avancées juridiques et la réalité des faits montre la lente adaptation de la loi aux mœurs et aux mentalités, et c'est ce que nous voyons à la lecture de *Ton Père* : quand la loi est votée, Orange est déjà âgée de cinq ans. Mais les moments où le Parlement légifère réveillent des réactions épidermiques parce que le curseur de la norme se déplace. Rappelons aussi que la France ne classe plus l'homosexualité parmi les maladies mentales que depuis 1981 et que l'Organisation mondiale de la santé (OMS) l'a retirée de sa liste seulement en 1972. Or, durant les années 1980 et 1990, les homosexuels étaient particulièrement exposés à la transmission du VIH et stigmatisés par l'étiquette « population à risque ». Les pouvoirs publics se focalisaient sur l'affaire du sang contaminé et les malades du Sida mouraient dans l'indifférence générale, en l'absence d'une politique volontariste.

Dès lors, nous comprenons que la « Manif pour tous » ait réactivé le souvenir traumatique des années Sida et qu'elle ait donné lieu à des œuvres comme *Ton père*, *Plaire, aimer et courir vite* et *Les idoles*. Certes, au moment où Honoré écrit, les homosexuels ne sont plus suspectés d'être les agents de propagation du VIH, mais ils continuent d'entretenir les fantasmes conservateurs autour de la famille. Il n'est donc pas étonnant qu'Honoré voie

dans le rejet de son époque un lien avec la marginalisation dont ont souffert les victimes du Sida :

Alors que nous ne sommes plus au temps de ce premier Sida, que ce n'est plus l'homosexualité qui est condamnée par la loi mais l'homophobie, j'ai voulu prendre le relais, me charger du témoin et, avec ce livre, faire entendre une nouvelle parole à la première personne. Aux modèles qui m'ont précédé, j'ai voulu ajouter ma figure de père, celle qui me rend si menaçant aux yeux de certains (cité dans Daumas et Vécrin).

Honoré n'est pas le seul artiste chez qui les circonstances politiques de 2012-2013 ont suscité la nécessité de témoigner. En 2016, Robin Campillo signait *120 battements par minute*, puissant film autobiographique sur le militantisme d'Act Up-Paris, au début des années 1990 : « on avait désigné très fort les gays par ce terme stigmatisant de 'groupe à risque'. La société nous définissait comme des victimes potentielles de l'épidémie sans nous donner aucune visibilité » (Honoré, cité dans Regner). Selon Campillo, si la nécessité de parler de ces années-là s'est imposée près de trente ans après les faits, c'est parce qu'il fallait du temps pour « voir comment on pouvait avoir un écart avec l'épidémie, une possibilité de jeu qui produise une image, qui change les représentations de la maladie » (Honoré, cité dans Regner). Honoré exprime lui aussi le besoin de revenir sur les années 1990 pour dresser le bilan des pertes, notamment en ce qui concerne les auteurs qui ont joué un rôle dans sa construction intellectuelle et artistique : « moi je ne me sens pas amputé de mes idoles, je me sens plutôt chargé de ces gens-là » (« Exercer dans plusieurs domaines »). Mais là où Campillo représente la dimension collective de la lutte à travers quelques figures emblématiques, Honoré emprunte un angle intimiste.

Un sujet légitime ?

L'autoportrait *Ton père* croise la dimension intime de l'écriture avec la dimension réflexive de l'essai, en interrogeant la notion politique de « communauté » et en questionnant la légitimité du sujet à parler au nom des homosexuels :

Mais je me suis dit : est-ce qu'en tant qu'homosexuel tu as combattu les discriminations qui pèsent sur les homosexuels ? Puis : est-ce que tu te considères comme un modèle d'homosexuel ? Es-tu aux yeux des autres avant tout un homosexuel ? Te sens-tu membre d'une communauté d'hommes et de femmes partageant avec toi leur homosexualité ? Est-ce que d'autres homosexuels se sentent représentés par ce mot « homosexuel », lorsque tu l'utilises pour toi ? (22)

Se dessine alors une ligne de partage avec les « autofictions théoriques » (Grell 10), où la construction de soi relève d'une écriture non-fictionnelle. Nathanaël Wabdled analyse ainsi la

démarche de Judith Butler, pour qui « la déconstruction de la réalité la produit comme une fiction » (259). Éribon fait le même constat pour Michel Foucault, « qui met explicitement l'accent sur les effets pratiques de la philosophie sur la transformation de soi-même dans l'exercice de la réflexion théorique » (370).

En sondant son rapport à la « communauté » gay, Honoré ausculte son sentiment d'appartenance, voire ses affiliations et ses alliances, d'un point de vue politique et social. À la fin de *Plaire, aimer et courir vite*, Mathieu, l'ami de Jacques, raille subrepticement l'association Act Up-Paris, non pas pour son combat, mais par crainte de voir l'individu d'Arthur se dissoudre dans le groupe. Le film s'intéresse moins au militantisme qu'aux trajectoires singulières des personnages, qui vivent leur homosexualité soit clandestinement (Arthur), soit discrètement (Jacques, son ami Mathieu et son ancien amant Marco). *Les idoles* questionne encore plus radicalement la pertinence de révéler son homosexualité et sa séropositivité au public : si Guibert et Collard ont fait de leur maladie le sujet de leur œuvre, Demy a choisi le secret. À ce titre, le personnage fustige la figure de l'artiste séropositif, accusé d'embrasser une posture :

Moi je crois que vous avez tous joué le jeu de l'épidémie, en justifiant l'existence du Sida comme un truc tombé du ciel, envoyé par la fatalité pour parachever votre devenir artiste, surtout vous Guibert et Collard, vous avez donné au public ce qu'il attendait, non pas des séropositifs combattifs, revendicatifs et coléreux, mais des créateurs convaincus de l'utilité de leur maladie et prêts à se poser en figures sacrificielles.

L'artiste s'identifiant à sa maladie et identifié par sa maladie viendrait occuper une place toute désignée, qui ferait de lui un type figé. Plus généralement, les réserves d'Honoré à se voir représenté par un mot participent aussi d'un refus de stigmatisation dont l'appartenance à une communauté fait courir le risque.

Mais aussi, en devenant père, l'artiste met en relief un paradoxe qui l'empêche de s'identifier à un groupe défini et lui fait éprouver un sentiment de trahison : « n'ai-je pas cédé à la pression sociale, ne me suis-je pas soumis à la norme hétérosexuelle en fabriquant un enfant ? » (154-155). La contradiction est creusée par ses choix éducatifs et les livres et films dont il compose la bibliothèque de sa fille :

[j]'ai écarté l'air de rien les homosexuels [...] ; les vingt adultes étrangers qui pouvaient se pencher sur le berceau de ma fille étaient presque unanimement blancs, mâles, hétérosexuels. Mon club idéal était le club le plus académique, conventionnel, attendu, respectable qui soit. Un club qui ne m'aurait jamais accepté comme membre. (80)

Le narrateur prend conscience qu'il a intériorisé le préjugé que les enfants d'homosexuels devenaient eux-mêmes homosexuels. Cette ambivalence est explorée dans un chapitre de quinze pages qui forme une lettre d'Honoré à sa fille. Le récit, plus particulièrement que le film ou la pièce, ressasse cette contradiction, qui recoupe celle de l'identité. Honoré n'a pas d'identité définie, comme tout sujet qui appartient à une double culture :

En tant que père et gay, vous êtes traître à deux causes. À celle des homosexuels comme à celle des hétérosexuels. Cette double identité vous place sur une frontière. Vous avez l'impression que vous devez toujours montrer vos papiers à chaque fois que vous allez vers l'un ou vers l'autre. Quand vous dites au parent d'un élève ami de votre enfant qu'« il peut venir passer un week-end à la maison », vous vous apercevrez que certains ne viendront jamais passer un week-end à la maison. Ils répondent : « Votre fille n'a qu'à venir ». De l'autre côté, le fait que vous ayez un enfant, c'est comme si vous vouliez réintégrer l'hétérosexualité, comme si votre homosexualité n'était pas réellement assumée. Il y a un petit côté collabo, « choisis ton camp camarade » (cité dans Daumas et Vécrin).

Pour reprendre le concept d'« identité irréalisable » d'Éribon, « [u]n gay doit toujours rejouer le moment où il décide de lui-même, où il décide de ce qu'il est » (178). Le sujet se situe ainsi sur « une frontière » dont rendent effectivement compte les productions d'Honoré, qui relèvent de champs artistiques pluriels.

Les « territoires de fiction » comme hétérotopies

La notion de territoire est importante dans l'œuvre d'Honoré, qui met en scène de manière récurrente la Bretagne, où l'artiste a passé son enfance et son adolescence, et Paris, sa ville d'adoption qui est structurée en polarités récurrentes dans l'œuvre d'Honoré. Dans le triptyque, reviennent le parc Thabor de Rennes, la plage de Binic, l'appartement où Honoré a vécu étudiant, le lotissement des Espaces Verts de Rostrenen et le Centre Georges-Pompidou à Paris. Ces polarités forment des « territoires de fiction » (Cleder et Picard 116), que Jean Cléder met en relation avec une citation d'Honoré tirée de *Juke-box*⁶ : « [i]l est primordial d'être désigné quelque part pour être choisi ailleurs » (116). Cette revendication de labilité rend le « je » non localisable et me semble exemplaire d'un refus d'assignation à identité.

Le « je » se tient ainsi sur une lisière qui lui évite d'être enfermé dans une catégorie particularisante, un genre esthétique prédéfini, ou représentation de soi univoque. À cet effet, notons que la scène des *Idoles* représente un lieu indécis, une sorte de sous-terrain, de parking ou d'espace alternatif de la culture gay, marqué par le souvenir du sous-sol du Centre Georges-Pompidou, fréquenté par Honoré à son arrivée à Paris. Ce lieu forme une

« hétérotopie » au sens où Foucault l'a définie, soit un lieu autre à l'intérieur d'une société, obéissant à ses règles propres :

[i]l y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies. (47)

Selon Foucault, « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (48). Elle se superpose dans *Les idoles* à une « hétérochronie » (46), c'est-à-dire une rupture chronologique, puisque les « idoles » observent la scène de 2018 depuis les années 1990. Ainsi, Lagarce adressait une critique acerbe à l'essayiste Renaud Camus qu'il admirait et dont il ne comprend pas qu'il se soit fourvoyé en théories complotistes et xénophobes⁷. C'est non seulement une façon de faire revivre les figures chères à l'auteur qui ressent le manque de leur disparition, alors qu'il ne les a pas connues personnellement, mais aussi une façon pour Honoré de porter un regard critique sur son époque. En effet, par leur caractère marginal, les hétérotopies sont des espaces de contestation de la norme, des lieux alternatifs à partir desquels le sujet peut trouver une assise subjective qui échappe au contrôle institutionnel. Ce sont par exemple les lieux clandestins dévolus à la pratique d'une sexualité marginale, filmés de nuit dans *Plaire, aimer et courir vite* : les environs du Parc Thabor, les clubs gays ou le quartier rouge d'Amsterdam où Jacques se rend avec un jeune amant.

À partir de là, l'autofiction peut en elle-même être considérée comme une hétérotopie. Par son dispositif spéculaire et réflexif, elle offre la possibilité d'un retour critique sur soi et intervient dans la construction de soi, mêlant image réelle et fictionnelle, au même titre que le ferait un miroir, dont Foucault précise qu'il fait partie des hétérotopies :

c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument

irrédelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. (47)

La mise en scène des *Idoles* intègre justement des miroirs, poussant encore plus loin de processus de diffraction du « je » quand les six personnages s'y reflètent. L'enjeu n'est pas tant de raconter la fiction de la vie de ces personnages, que de se représenter à travers leur rencontre, le temps de la performance scénique. Certains d'entre eux entretenaient des échanges réels, comme Demy et Daney ou Koltès et Guibert, mais la plupart ne se connaissaient pas. Plus encore, les « idoles » des « idoles » surgissent dans le dispositif spéculaire où les figures se substituent les unes aux autres ou permutent. Le corps, perçu moins comme une anatomie que comme un dispositif culturel, fait alors l'objet d'une réappropriation critique, sans souci d'illusion référentielle : les actrices Marina Foïs et Marlène Saldana jouent Guibert et Demy, quant à Harrison Arévalo, il interprète Collard avec son accent colombien. Il s'agit donc de se représenter soi-même à travers les autres, la figure de l'auteur se construisant dans une énonciation « transpersonnelle » (Blanckeman). Ainsi, par ses travestissements, le sujet de l'autofiction exprime des « ordres de vérité intime tout en ménageant, par un jeu de masques réversibles et des figures de fiction insistantes, un espace de liberté et de sauvegarde de soi » (Blanckeman, cité dans Grell 23).

Toutefois, dans *Les idoles*, le paradoxe de l'écriture à la première personne tient à la disparition de la figure de l'auteur. En effet, le texte ne préexiste pas à la représentation, Honoré adoptant une écriture de plateau à partir d'une documentation abondante qu'il partage avec ses comédiens. Les répétitions sont filmées pour fixer momentanément un texte qui s'écrit dans une dynamique d'improvisation à plusieurs voix. Le metteur en scène autant que ses acteurs sont donc co-créateurs d'une pièce qui interroge la trace que les « idoles » ont laissée à la postérité à travers leurs romans, lettres, poèmes, articles critiques, pièces de théâtre et photographies. La pièce radicalise le geste de l'autofiction : en se représentant soi-même à travers d'autres qui ont existé (l'autofiction à travers la biofiction) et à travers les mots des comédiens qui les incarnent, la figure de l'auteur s'inscrit dans un dispositif spéculaire vertigineux. Le récepteur est lui aussi pris à partie, dans la mesure où il est interpellé par des questions de société et où la forme inachevée de ce triptyque, qui pourrait développer les figurations de soi à l'infini, l'invite à participer à l'élaboration du sens de l'œuvre.

La construction de soi, un « inachèvement » perpétuel

Honoré revendique l'hybridité comme principe inhérent à sa création, en ce qu'elle lui permet de « trouver un accord entre le moi et la modernité » (« Exercer dans plusieurs domaines »). Chaque volet du triptyque comprend en effet une matière composite, la littérature advenant au cinéma et au théâtre, et le cinéma advenant dans les autres arts, notamment sous la forme de citations ou de souvenirs qui font signe vers les différents régimes des arts. Ainsi, l'œuvre n'est pas fermée sur elle-même, mais dialogue avec d'autres productions, celles de l'artiste ou de ses modèles.

De manière générale, toute l'œuvre d'Honoré affiche les figures et références qui hantent l'artiste, qui qualifie ainsi sa démarche de postmoderne, sous-entendant qu'il lui est impossible de « faire œuvre » sans tenir compte de « l'histoire de la création artistique » (Cléder et Picard 157). Nourri du Nouveau Roman et de la Nouvelle Vague, l'artiste exhibe son héritage artistique sans toutefois chercher à copier ses modèles. La dimension postmoderne de l'autofiction est à donc relier à l'affichage des citations et références, qui témoignent d'une distance du sujet avec son œuvre, dans laquelle Honoré voit d'ailleurs un inaboutissement fécond : « [j]e me suis vite aperçu que ce qui m'intéressait dans mon travail, c'était l'idée de l'inachèvement et de l'impureté » (Cléder et Picard 128). « Inachèvement », « impureté » et « imprécision » sont des mots qui reviennent chez l'auteur pour caractériser son sentiment de n'être véritablement ni cinéaste, ni romancier, ni metteur en scène à part entière (163) et motiver le passage d'un domaine à l'autre. Ne cherchant pas à refléter une conscience unifiée qui résiderait au centre de l'œuvre et en maîtriserait le sens, l'artiste s'expérimente comme sujet inabouti et éclaté en plusieurs endroits. L'incomplétude du sujet s'éprouve dans la dynamique d'une écriture évitant le sujet de ses certitudes et chez qui le « doute » constitue un moteur de l'écriture. Nous pouvons rapprocher cette pratique de l'expérimentation conduite par les Nouveaux Romanciers, auxquels l'artiste avait d'ailleurs rendu hommage avec sa pièce *Nouveau Roman*.

Dans la lignée des auteurs de « l'ère du soupçon », pour paraphraser Nathalie Sarraute, Honoré opère un travail de déconstruction de la représentation du monde et de l'identité de soi, mais en en déplaçant les enjeux. Cette déconstruction passe par exemple par la destruction des références qui ont fait de Christophe un « lecteur homosexuel » (50). Le narrateur égrène d'abord les noms des cent dix-huit auteurs qui ont fait de lui un coupable aux yeux de la société, sur deux pages. Puis, après avoir trouvé, devant sa porte, la matière fécale d'un chien posée sur une enveloppe déchirée contenant les deux volumes du *Journal* d'André Gide, il veut expurger sa bibliothèque :

On me reprochait mes livres ? Je pouvais m'en séparer. Inutile d'insister, je comprenais, m'exécutais. Lâcheté et bêtise. Pourtant, hier j'étais convaincu que je n'agissais que par une déduction étrange, comme on se met à suivre soudain un conseil qu'on vous a donné, histoire de voir. Hier, j'étais convaincu que le chien n'avait pas eu tort et qu'il était temps pour moi d'oublier mes mauvaises habitudes de lecteur homosexuel. (52)

Enfin, dans un chapitre entièrement typographié en italiques, il fantasme son propre procès pour pédophilie en se voyant comme un nouveau Gide : « *Gide-pédophile, honteuses Lettres Françaises, repère de dépravés, un Nobel, il serait temps qu'on lui retire son prix d'ailleurs* » (66). La logorrhée auto-accusatrice concernant son devenir de père reprend les poncifs de la déchéance morale et de la criminalisation de l'homosexualité. Ces pages s'achèvent sur un reversement performatif qui restaure la légitimité du sujet dans un « nous » inclusif et victorieux, promu par une écriture en vers libres : « Nous sommes des enfants de Warhol. / Nous sommes des enfants immuables. / Nous sommes des enfants excités. / Nous sommes des enfants sans enfants » (66). L'auteur procède à la déconstruction de l'identité bafouée pour la repenser et l'assumer en délivrant les termes « père et gay » de leur charge hostile et en leur donnant un sens nouveau. La conflictualité qui traverse l'écriture à la première personne peut être examinée à l'aune de la tension entre ce qu'Éribon appelle « une subjectivité produite » et « une subjectivité choisie » (21). Le sujet, indexé par un discours extérieur, a subi le qualificatif « gay » comme une stigmatisation. Mais en se l'appropriant, il peut le renverser et produire des significations nouvelles. Éribon suit Foucault, pour démontrer que la violence sociale engendre des processus de « resubjection » (368). La norme sociale, en assujettissant le sujet, l'exhorte à se réinventer et l'écriture peut amener à une libération. L'inscription dans une filiation heureuse « montre que des liens affectifs intenses peuvent exister entre les hommes à partir d'une sexualité partagée » (488). C'est le cas pour Christophe qui voue un « sentiment amoureux » (51) à ses figures électives, du fait de s'être reconnu dans leurs mots.

En plus des cent dix-huit noms d'auteurs cités, quinze clichés en noir et blanc figurent dans le roman, parmi lesquels des photomontages de nus appartenant à la collection personnelle de l'auteur, un photogramme des *Feux de la mer* de Jean Epstein et les portraits des aînés de l'auteur : Koltès, Collard, Daney, Demy, Guibert, Robert Mapplethorpe et Derek Jarman. Une seule photographie couleur figure, représentant Honoré posant avec sa fille bébé sur les épaules, sous une éphéméride. Jacques, dans *Plaire, aimer et courir vite*, apprend à Arthur à classer ses amants qu'ils sont du type « Edmund White », « Christopher Isherwood » ou « Walt Whitman ». Cette scène montée en plans alternés opère un cadrage sur Jacques et

Arthur, qui se parlent au téléphone. Mais, dans le champ de la caméra, nous voyons des livres joncher le sol de la chambre d'Arthur, ainsi qu'un portrait de Guibert accroché au mur. Ce sont les mêmes auteurs que ceux qui sont cités dans *Ton père* et *Les idoles*, soient autant de projections identificatoires qui parrainent les amants dans un imaginaire littéraire, amoureux et homosexuel.

Malgré la profusion de citations, Honoré se défend d'un rapport sacré aux artistes et va à l'encontre de l'idée de mausolée, afin de ne pas se figer soi-même dans un rapport solennel aux aînés : « Je considère davantage ces figures et leurs œuvres comme des *totems*. J'ai l'impression d'être dans une position – qui ne relève pas de l'idolâtrie – qui me permet de définir des territoires, dans lesquels je me sens bien. Mais dans la mesure où je n'ai pas été désigné par eux, je ne me sens en rien héritier » (Cléder 159). *Les idoles* renverse effectivement la notion d'héritage. Au début de la pièce, une citation empruntée au poète étatsunien Ezra Pound défile sur un écran : « [c]e que tu aimes bien est ton véritable héritage ». Toutefois, Honoré ne se considère pas comme le légataire mais comme le légateur : « Je ne peux pas prétendre être l'héritier de ces gens-là, en revanche je peux prétendre que ces gens-là héritent de mon travail [...]. Je crois beaucoup à cette idée que ceux qui nous précèdent héritent de notre travail, de ce qu'on fait avec leurs livres, leurs films, leurs œuvres » (« Je ne me sens pas amputé »). Par ce renversement, l'artiste cherche à ce que « le passé hérite de nos actions présentes » et construit l'œuvre d'art comme un espace de vie commun pour les vivants et les morts. À cette tension vers le passé, s'oppose une tension vers l'avenir, l'artiste affirmant toujours penser à son prochain roman, sa prochaine pièce, ou à son prochain film, au moment où est en train de travailler à une œuvre (Cléder et Picard 163). La prospection de soi dans l'œuvre à venir témoigne de la vitalité d'un « je » créateur qui n'arrive décidément pas à se limiter à une place qu'il s'est lui-même assignée : « J'ai toujours le désir d'un nouveau film ou d'un nouveau livre ou d'une nouvelle pièce de théâtre... Je n'ai jamais eu de désir d'histoire dont je pourrais ensuite envisager plusieurs formes éventuelles. Mais la concurrence, oui, vous avez raison, elle existe dans ces pratiques » (165). Le « je » maintient ainsi sa labilité dans une conception dynamique de l'écriture de soi, où l'œuvre et la vie se façonnent et se transforment réciproquement.

Conclusion

Le triptyque d'Honoré met en valeur la dimension performative de l'écriture de soi par laquelle le sujet répare son identité bafouée. Mais cette restauration, objet de *Ton père*, n'est que le point de départ du triptyque, qui pousse plus loin la démarche de déconstruction

et de reconstruction de l'identité, à travers des dispositifs scéniques qui éclatent le « je ». Le sujet se donne à voir comme non localisable, éclaté et miné par le doute, mais du moins trouve-t-il une assise subjective dans des espaces autres, que nous avons caractérisés comme hétérotopies ou des « territoires de fiction », ou encore des lisières qui lui permettent de générer sa propre grammaire et ses significations singulières. J'ai souligné les signifiants notionnels importants, tels que « impureté », « imprécision » et « inachèvement » qui font retour dans l'œuvre et qui réfléchissent des formes ouvertes et une identité en devenir. Cet inaboutissement est donc à prendre dans un sens positif puisqu'il permet au sujet de se réinventer à chaque œuvre, en dépit de constantes thématiques et stylistiques. Ces constantes sont d'ailleurs le trait de l'écriture à la première personne, même quand l'auteur sort du cadre de l'autofiction.

Bibliographie

- Blanckeman, Bruno. « Les tentations du sujet dans le récit littéraire actuel ». *Cahiers de recherche sociologique* 26 (1996) : 103-113.
- Contat, Michel. « Serge Doubrovsky. Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain ». *Genesis* 16.1 (2001) : 119-135.
- Cléder, Jean et Timothée Picard, dir. *Christophe Honoré. Le cinéma nous inachève*, Lormont. Bordeaux : Le bord de l'eau, 2014.
- Daumas, Cécile et Anastasia Vécrin. « Entretien. Christophe Honoré : 'En tant qu'homosexuel vous êtes traître à deux causes : il y a un petit côté collabo' ». *Libération*, 15 septembre 2017.
https://www.liberation.fr/debats/2017/09/15/christophe-honore-en-tant-que-pere-et-gay-vous-etes-traître-a-deux-causes-il-y-a-un-petit-cote-colla_1596647. Consulté le 29 décembre 2020.
- Éribon, Didier. *Réflexions sur la question gay*. Paris : Champs essais, 1999-2012.
- Gaulmin de, Isabelle. « Le débat sur le PACS ». *La Croix*, 10 octobre 1998. https://www.la-croix.com/Archives/1998-10-10/Le-debat-sur-le-Pacs-_NP_-1998-10-10-437665. Consulté le 2 janvier 2020.
- Genon, Arnaud et Isabelle Grell, dir. *Lisières de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*. Lyon : PUL, 2016.
- Gobbo, Stéphane. « Christophe Honoré, de l'intime au romanesque ». *Le Temps*, 18 mai 2018. <https://www.letemps.ch/culture/christophe-honore-lintime-romanesque>. Consulté le 2 janvier 2020.

Grell, Isabelle. *L'autofiction*. Paris : Armand Colin, 2014.

Foucault, Michel. « Dits et écrits (1984). Des espaces autres » [conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967]. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (1984). 46-49.

Honoré, Christophe. « Exercer dans plusieurs domaines m'oblige à une certaine impureté, je ne suis pas un vrai écrivain, pas un vrai cinéaste » [podcast]. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/christophe-honore-exercer-dans-plusieurs-domaines-moblige-a-une-certaine-impurete-je-ne-suis-pas-un>. Consulté le 16 mai 2019.

---. « Je ne me sens pas amputé mais chargé de mes idoles mortes du sida » [podcast]. <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/christophe-honore>. Consulté le 17 mai 2019.

---. *Le livre pour enfants*. Paris : L'olivier, 2005.

---. *Ton père*. Paris : Mercure de France, 2017.

---. *Plaire, aimer et courir vite*. Np. : Ad Vitam, 2018.

---. *Les idoles* [non publié]. Production *Les Indépendances*, 2018.

Juke-Box. Paris : École des Loisirs, collection « Médium », 2007.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1975.

Regner, Isabelle. « Robin Campillo : 'Il m'a fallu du temps pour parler du Sida' ». *Le Monde*, 23 août 2017. <https://www.lemonde.fr/cinema/article/2017/08/22/robin-campillo-il-m-a-fallu-du-temps->. Consulté le 29 décembre 2019.

Vilain, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris : Grasset, 2005.

Wadbled, Nathanaël. « Dire quelque chose de soi : la théorie du genre de Judith Butler comme autofiction politique ». Genon et Grell.

Walch, Agnès. « Irène Théry, *Mariage et filiation pour tous. Une métamorphose inachevée* ». *Genre & Histoire* 19 (2017). <http://journals.openedition.org/genrehistoire/2766>.

Notes

¹ En référence à l'écrivain Pier Vittorio Tondelli, cité dans *Ton père*, p. 50.

² Voir « Je ne me sens pas amputé mais chargé de mes idoles mortes du sida ».

³ À L'Odéon-Théâtre de l'Europe, du 11 janvier au 1er février 2019.

⁴ Dite « loi Taubira », adoptée au Parlement le 17 mai 2013.

⁵ Pacte Civil de Solidarité. Ironie de l'histoire, la socialiste Élisabeth Guigou, ministre de la Justice du gouvernement Jospin, défendait ainsi son projet de loi sur le PACS : « le mariage est à la fois un idéal affectif et une institution républicaine. Il n'est pas question que deux personnes du même sexe se marient [...]. Ce gouvernement dont je fais partie ne proposera jamais ni l'adoption ni le recours à la procréation médicalement assistée pour les concubins homosexuels. Jamais cette majorité n'adoptera un tel texte » (cité dans Gaulmyn).

⁶ Cléder fait référence à « Calvaire », p. 71.

⁷ Renaud Camus, après avoir été membre du Parti socialiste dans les années 1970 et 1980, a fondé un parti d'extrême droite identitaire en 2002, au sein duquel il a popularisé la théorie du « grand remplacement », idée selon laquelle les vagues d'immigrations successives conduiraient à une substitution des populations européennes par les populations noires-africaines et maghrébines.