



HAL
open science

L'Imaginaire des corps en déréalisation dans le film de Guibert - La Pudeur et l'impudeur, 1991 - et le dernier film de Monteiro - Vai e vem, 2002

Pierre Arbus

► To cite this version:

Pierre Arbus. L'Imaginaire des corps en déréalisation dans le film de Guibert - La Pudeur et l'impudeur, 1991 - et le dernier film de Monteiro - Vai e vem, 2002. Arnaud Genon; Isabelle Grell. *Lisières de l'autofiction : enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Presses Universitaires de Lyon, 2016, 978-2-7297-0899-3. hal-02279504

HAL Id: hal-02279504

<https://hal.science/hal-02279504>

Submitted on 5 Sep 2019

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

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

« L'Imaginaire des corps en déréalisation dans le film de Guibert
— *La Pudeur et l'impudeur*, 1991 — et le dernier film de
Monteiro — *Vai e vem*, 2002 »

par Pierre Arbus

Communication au Colloque de Cerisy, *Cultures et autofictions*,
2012, publié dans : *Lisières de l'autofiction : enjeux
géographiques, artistiques et politiques*, Dir. Arnaud Genon et
Isabelle Grell, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2016.

PLAN DE L'ARTICLE

Introduction

I. Le corps au monde, une revendication d'intégrité

- Un espace *du* corps, non *pour* le corps
- Le refus de la fragmentation
- Tout montrer : totalité ou exhaustivité

II. Dé-réalisation plutôt qu'effacement

- Corps malade, corps vieillissant : une visibilité problématique
- Formes de la dé-réalisation : fantômes, ombres, silhouettes...
- Le sentiment de dé-réalisation, un préalable à l'autofiction.

III. L'Autofiction comme inscription anticipée du corps vivant dans le monde

- Faire œuvre du corps
- L'Autofiction comme affirmation de la pulsion de vie
- L'empreinte pérenne, un avenir prophétique pour le corps :
incorporation réactualisée

Conclusion

Introduction

C'est un rapprochement sans doute inattendu, mais qui, peut-être, n'aurait pas déplu ! Car s'il y a bien une évidence dans la distinction entre ce qui procède de l'autobiographie, et ce qui tend plutôt à l'autofiction, Monteiro et Guibert ancrent leur expérience dans cette évidence, pour inventer au cinéma des modes particuliers de l'autofiction. Il s'agit pour tous deux de raconter les images d'un corps problématique, un soi incarné dans ses rapports avec un monde juste représenté, à peine interrogé, hors la présence dudit corps. Corps d'auteur, corps d'acteur, étymologies en lien d'analogie puisqu'auteur et acteur s'amalgament, l'un faisant autorité sur l'autre qui fait acte de lui-même, renvoyant au premier l'image incarnée, distanciée, d'une pensée de soi. Joao César Monteiro, cinéaste portugais au corps ligneux et vieillissant, s'interprète en Jean de Dieu, autopersonnage libidineux, mais d'une précieuse extravagance qu'il incarne de film en film, et Guibert, écrivain, réalise un premier film – en vidéo, ça peut avoir de l'importance – où se met en scène, impérieusement, ce qu'il reste d'un corps saccagé par la maladie. À moins que ne s'inversent les outrages, faits à l'image d'un corps vieilli pour Guibert, et d'un corps malade, pour Monteiro (ce qui est précisément le cas pour le film qui va nous intéresser, *Va et vient*, réalisé en 2002, et sorti quelques mois après la mort du cinéaste, des suites d'un cancer), l'un et l'autre se représentant selon des modalités assez proches : inventer une identité, un personnage omniprésent, et s'y incorporer sans mesure, ou montrer – inventer — le corps propre, faire image de son corps dans un monde restreint, monde de l'intime, pour faire surgir dans les deux cas l'image problématique et distanciée de soi, d'une incarnation altérée et tragique. Mais le temps tragique est encore temps du vivant, et il semble bien, dans l'une et l'autre hypothèse, que l'on revendique une forme d'intégrité dans les procédés d'écriture audiovisuelle du corps, dans ses rapports avec l'espace de la scène filmique. Par ailleurs, quoique le corps se décharne, menacé d'opalescence, il ne s'efface pas, mais prend incessamment quelques distances avec le réel, au sens d'actuel, *hic et nunc*. Il y a là, sans doute, un préalable à la mise en fiction du corps qui caractérise la singularité générique de l'autofiction, c'est-à-dire, fiction par lui-même d'un être du monde dans le monde. Enfin, de la mise en scène de ces corps, dont la fin est datée, il reste une espérance, celle qu'autorise peut-être l'autofiction en inscrivant par anticipation une vérité de soi dans le monde, vérité imaginaire et imageante toujours en quête de partage – le public de l'œuvre – et d'une filiation – la descendance de l'œuvre.

I. Le corps au monde : une revendication d'intégrité

1. Un espace du corps, non pour le corps.

Contrairement à la littérature, le cinéma, que Barthes avait désigné, selon une terminologie d'ascendance complexe et évolutive,

art de l'analogie, propose simultanément, et non subséquentement, l'image du corps et celle des espaces qu'elle occupe. Pour autant, les corps représentés ici, celui de Guibert et de Monteiro, n'*intègrent* pas un espace dramatique, assujetti d'un décor. Toute revendication d'intégrité passe ici par une tension à l'occupation exhaustive de l'espace par le corps en mouvement, par une dynamique imaginaire prenant des formes aussi variées qu'une chorégraphie classique (danse sur de la musique dans les 2 films) ou inattendue – un nettoyage du sol en musique et en rythme, corps agenouillé —, une séquence d'initiation à la couture à l'œuf en ombre chinoise, une immersion progressive du corps dans la mer... Il n'y a pas d'espace pour le corps, mais un espace du corps, témoignant dans toutes ses dimensions, de l'intégrité du corps. Il s'agit bien de réaffirmer la primauté du moi organique – organisé en dépit de l'altération – sur des espaces à la vacuité notable : seuls quelques praticables (table, chaise, lit), vestiges de vitrine – le singe de Guibert, dont il n'a pas souhaité souligné, comme la productrice le lui demandait, la raison d'être — livres de compagnie – *Va et vient* –, miroirs qui doublent la présence du corps, signent accessoirement un ordre convenu ou un désordre s'offrant précisément en contrepoint de l'organique organisé, c'est-à-dire, le corps. Mis en scène, filmé dans sa verticalité, que la maigreur et une complexion ligneuse, allonge d'autant, même lorsque cette verticalité – un peu laborieuse : se tenir debout semble toujours dans les deux films une joie ou une victoire – s'apaise dans l'horizontalité ou la position assise, le corps, en s'appropriant l'espace, élabore le territoire imaginaire, témoignage de sa présence légitime au monde dont ces espaces constituent précisément la métonymie. Ces rares espaces convoqués dans les deux propositions, ce sont les lieux communs d'une expérience avide de la totalité – le temps n'est plus à l'humilité face à l'immensité du monde ou à la complexité du réel —, laquelle passe par une exploration, occupation exhaustive, appropriation d'un territoire judicieusement délimité (par les contraintes du cadre, puis de l'œuvre). Le corps dans l'espace relève d'une image *littérale*, prolongement de l'image *littéraire* qui résiste d'ailleurs chez Guibert dans la voix off, ou chez Monteiro dans la préciosité des dialogues. Et l'étymologie voisine des deux termes – inscription de la lettre — souligne le caractère primordial et indélébile – la naissance, l'origine et l'étant ne pouvant être contestés, ni par la maladie ni par la mort — de l'image fabriquée du corps et enracinée, ancrée dans le territoire.

2. Le refus de la fragmentation

L'écriture audiovisuelle autorise à penser la cohérence en terme d'assemblage ou de montages de fragments. La collecte des fragments suppose une déconstruction préalable de l'image, déterminée par la pensée préliminaire de la séquence audiovisuelle. Or, autant chez Guibert que chez Monteiro, ce n'est pas un principe de juxtaposition ou d'assemblage des fragments qui prévaut à la construction des représentations, mais bien plutôt un principe d'immanence : le corps figure intégralement et durablement dans le fragment, à l'intérieur duquel s'organise le sens – ou la possibilité du

sens —, simultanément, dans toute la force des liens, des relations verticales entre les opérateurs qui interviennent dans le plan : objets, voix off, sons, musiques, géométrie et composition – verticalité, horizontalité – lumière. Plurivocité du fragment, dans une quête poétique de la résonance, d'un plan l'autre le trajet reste chronologique plutôt que dialectique. Il s'agit bien, comme l'écrit Barthes, de « reproduire les masses », le corps, ici, faisant *masse*, dans une tension incessante à la totalité, paradoxalement, eu égard à l'adversité que suppose l'altération et la diaphanéisations du corps malade ou vieillissant – « est-ce que ça se voit dans les yeux », demande Guibert tout au début du film ? Et pour préserver l'intégrité et l'exclusivité du lien entre le corps dans sa totalité et le milieu qu'il occupe – de manière exhaustive —, il fallait en effet renoncer au gros plan, au morcellement du corps par la proximité de l'objectif ou l'usage de la longue focale. Parti-pris stylistique chez Monteiro, intuition chez Guibert que la productrice Pascale Breugnot tentera de lui reprocher, et que la monteuse détournera – le métier, la commande – en essayant de briser ou de réorienter l'autonomie du plan-séquence, par l'intégration de fragments explicatifs ou supposés l'être. Bien sûr, le corps se montre, dans sa totalité – « tout dire » écrira Guibert, c'est peut-être aussi montrer le *tout* – et, en l'absence d'une fragmentation, s'expose aussi. Et *s'exposer*, c'est se mettre en vue, mais c'est aussi, se mettre en danger, comme si se trouvait par là désignées l'étendue et la cause de l'altération : qu'il s'agisse du vieillissement ou du SIDA, c'est ce *tout* du corps qui est sujet de l'agression, inéluctablement, sans aucune possibilité d'en contenir les symptômes, ou de les restreindre à tel ou tel fragment du corps, aux fins d'en préserver les autres. D'ailleurs, cette taxinomie ne parvient à la conscience que dans le cadre d'un acte ou d'une pensée médicalisée du corps : « où avez-vous mal ? », demande le médecin. Et les deux cinéastes de représenter le refus manifeste de cette conscience fragmentaire propre à l'acte médical, en le filmant à distance, exposant le corps dans son intégrité – la biopsie pour l'un, l'extraction d'un godemichet monstrueux pour l'autre —, acte qui, dans un cas ou dans l'autre, ne résoudra en rien l'atteinte globale.

3. *Tout montrer : totalité ou exhaustivité*

« Quand je disparaîtrai, j'aurai tout dit, je me serai acharné à réduire cette distance entre les vérités de l'expérience et de l'écriture » écrit Hervé Guibert. Mais tout dire, est-ce encore tout montrer ? Et si la tentative totalisante s'avère bien dans *La Pudeur ou l'impudeur*, ne peut-on imaginer, comme on l'a vu, ce tout dans la construction d'une intégrité, plutôt que dans l'accumulation des vérités de l'expérience ? C'est là, précisément, où achoppe la question de l'exhaustivité, dans la frontière infime entre l'exercice quotidien et chronologique de l'être au monde, et la mise en récit, le prélèvement, dans la densité de cette expérience, de représentations pertinentes et organisées dans la chronologie délimitée et dans la cohérence de l'œuvre. Le corps est montrable, entièrement montrable, dans sa nudité, ses altérations, ses épiphanies sublimantes ou ses contraintes animales. Le *tout dire* ou

tout montrer reste pour moi dans un premier moment ce que j'en perçois, à l'exclusion de ce que l'on ne filme pas ou de ce que l'on n'écrit pas de l'expérience quotidienne – l'ellipse – demeurant ignorant de la proportion de ce *tout*, puisque JE, spectateur, n'est pas MOI, auteur et acteur de l'autofiction. Tout dire, c'est peut-être *ne dire que*, et, en tous les cas, *avoir dit, avoir montré plus qu'il n'aurait fallu*, plus que d'autres avant moi n'ont osé dire ou montrer, dans un rapport conscient et maîtrisé à une éthique de l'écriture intime, sous-tendu d'une volonté de témoigner, en cette revendication de totalité, d'une liberté impérieuse d'affranchissement et d'émancipation de toute forme d'assujettissement à une représentation morale ou d'autorité (je pense au père, qui, dans le fragment de *super8* intercalé dans le film de Guibert, reste *à la barre*). Par ailleurs, ce tout de la monstration s'il se trouvait pris dans une acception littérale ferait, à l'œuvre, courir le risque de la dé-monstration, d'une restriction des constructions fantasmées et des résonances de l'intime par les spectateurs, d'un en deçà des constructions imaginaires suggérées par le *à peine dit*, ou *à peine montré*. Or, ni Guibert ni Monteiro ne s'aventure jamais sur ce chemin de l'exhaustivité accumulative, attentifs l'un et l'autre à la représentation d'une intégrité qui *montre*, dans un au-delà du visible, en prenant garde à ne rien dé-montrer (à l'inverse, notamment, de la volonté de Pascale Breugnot pour le film de Guibert, réclamant de l'explication pour satisfaire aux attentes du public ciblé).

II. Dé-réalisation plutôt qu'effacement

1. *Corps malade, corps vieillissant : une visibilité problématique*

Corps malade ou vieillissant, pour Guibert ou Monteiro, l'embarras est bien celui d'une visibilité défaillante, d'un risque d'effacement du corps au terme d'un processus engagé bien avant l'heure létale. Un corps de 95 ans, dit Guibert, comparable à celui de sa grand-tante Suzanne, impotente, et dont l'auteur ne filmera que le visage, occupé dans un acte ultime de survie : se nourrir, et parler un peu, très peu, très mal... Ou plus atteint par la vieillesse que celui de son père. Corps symptôme, où se lit, à condition qu'on le regarde, que les yeux ne se détournent pas, le désespoir la menace permanente d'un affaissement qu'il faut contrer pour soi – c'est le cas de Guibert –, mais aussi pour le monde : Monteiro *va et vient* dans l'espace public d'un autobus, d'un jardin, d'un quartier de Lisbonne, à la rencontre de passagers ou de passants, jeunes ou vieux, au sein desquels il excelle à solliciter les regards, et à rétablir une part d'intérêt et de lien communautaire. Les sorties de Joao Vuvu, le bien nommé, ressemblent à une tentative de reconquête, celle de la visibilité du corps vieillissant et malade, curieux des autres et pour les autres, et se réinvitant comme présence latente dans leur imaginaire. Le soin apporté à l'expression du corps à travers les gestes, précis, élégants, quelquefois burlesques volontairement – lorsque Joao Vuvu quitte son banc en sautillant pour se lancer à la poursuite d'une jeune femme en

vélo au terme – cyclique — d’une dizaine de passages – réinstalle périodiquement le corps dans la légitimité du visible. Entretenant une proximité – intellectuelle – avec une jeune femme, dans son appartement, Joao Vuvu sollicite une attention portée au corps, non pas comme corps décadent, mais comme présence tutélaire, voire initiatique. Au contraire de Guibert, le corps n’apparaît jamais nu, pour autant, le vêtement, même ample, n’a pas mission de dissimulation : il s’établit comme un relais, un lieu de passage entre le regard de l’autre et la vérité du corps – trajet filmé littéralement par Guibert lors de la séance d’habillage – un indice de résonance, un ornement du corps qui en réoriente le statut et en légitime l’état – c’est aussi le plaisir subtil de la chemise propre chez Guibert, à l’île d’Elbe, l’auteur se voulant, dans une première écriture du montage, objet d’un regard extérieur. Paradoxalement puisque, en ce qui pourrait sembler comme un retrait du monde, le séjour à l’île d’Elbe ne construit pas la représentation d’un corps dissimulé, mais au contraire, d’un corps qui se montre, en représentation – il y aura là plusieurs mises en scène : le suicide, la baignade, les lectures... — pour un public encore invisible, celui du film évidemment. Jamais, donc, le corps ne s’efface, même bord cadre, à la frontière, mais toujours dans le cadre.

2. Formes de la dé-réalisation : fantômes, ombres, silhouettes...

Il existe pourtant une menace manifeste, dans le film de Guibert, mieux contenue – parce que précisément scénarisée et mise en scène – dans celui de Monteiro, c’est celle d’une dé-réalisation du corps, comme prolongement de l’altération vers une altérité problématique, ou pour ainsi dire, une étrangeté au monde. Un corps qui, en dépit de ses efforts pour se maintenir en état de visibilité, semble s’exclure du réel, devenant transparent, diaphane, d’une présence notoire, mais alanguie, comme aspirant quelquefois à la fusion – confusion – avec le monde objectif, et donc à la désincorporation, à la sortie de soi, comme sujet : de l’étrangeté au monde à l’étrangeté à soi-même, l’équilibre est fragile et nous verrons combien est nécessaire le recours à l’autofiction pour relayer une histoire personnelle des rapports au réel, qui agonise dans le déterminisme tragique de sa destinée proche. C’est cette impasse de la mort qui menace et condamne à l’étrangeté : un entre-deux du corps qui n’est plus envisagé, regardé, vécu, qu’en ce statut effrayant de mourant ou d’agonisant, symptôme d’une incroyable solitude, et peuplant désormais ce « monde de chimères » qu’évoque Joao Vuvu. Le cinéaste portugais se met très souvent en scène devant ou derrière une fenêtre, apparaissant comme silhouette, ombre ou fantôme dans le film de cinéma, ce « royaume des ombres », selon le mot de Maxime Gorki désignant là sa première expérience de spectateur au cinématographe. Il y a la masse, il y a les contours, seule déroge l’image de l’identité, obscurcie par celle de l’étrangeté : périodiquement, Monteiro explore les abords du monde du visible, les contrescarpes d’où l’on garde un œil sur l’abîme, en prenant garde de n’y basculer trop tôt ou trop vite... Comme le vampire, Nosferatu, cité

par Monteiro dans une séquence parodique (*Souvenir de la Maison jaune*), ou subtilement représenté lors de la prise de sang d'Hervé Guibert au commencement du film, le corps est parmi nous, mais il est déjà d'un autre monde, impliqué dans une quête insatiable, qui seule peut le maintenir dans cette ambiguïté, corps étrange, mais pourtant là, l'étrangeté contraignant, de toute manière, à la présence. Le film de Guibert confirme, en tous les cas, cet entre-deux, comme tension « à une nouvelle forme d'existence : celle d'une image fantôme (...) désormais d'ordre spectral », ainsi que l'écrit Arnaud Genon.

3. *Le sentiment de dé-réalisation, un préalable à l'autofiction.*

Reste le *continuum* identitaire, entretenu inlassablement par-delà les phases de crises, où le sentiment de déréalisation envahit la conscience. Lié à la revendication d'intégrité que le film élabore, il ne s'établit durablement que dans la quête d'un récit de substitution, à proprement parler une mise en fiction visant à *réaliser* l'étrangeté du corps au monde, du corps à soi. Le passage par la fiction serait, en somme, indispensable pour déborder le processus d'altération vécu au tire d'une étrangeté problématique, et l'intégrer, littéralement, et dans sa dynamique, comme nouvelle et définitive définition du corps au monde. Un corps de récit, un corps de fiction, d'une fiction autogénérée, qui installe l'auteur comme personnage, avéré (dans le cas de Monteiro) ou confondu, dans le cas de Guibert. En pleine conscience, il s'agit alors de faire œuvre : figure, emblème, icône, ou spectacle, et il y a même de ces mises en abyme que l'on construit dans ce théâtre du monde : la scène, très frontale, du suicide d'un personnage auréolé, très explicitement – et parodiquement – prélevé d'une vie de Saint, l'appartement théâtre de Joao Vuvu, où l'on danse, où l'on se fait conteur, où l'on dispute, où l'on projette des ombres chinoises, dans un dispositif d'une très grande frontalité, l'arrière de l'autobus lisboate où s'actualisent les mémoires... L'autofiction cinématographique s'attache à inventer les nouveaux liens qui racontent un autre corps, corps spécifique du cinéma, corps de l'image audiovisuelle, légitime quel que soit son état, puisque c'est précisément sa représentation audiovisuelle qui lui confère son statut : le corps devient sonore, dans ses postures les plus organiques, il s'exprime par le rythme désordonné du bip-bip du cardio chez Monteiro, par le son de l'expulsion des selles, par la lumière éblouissante qui illumine le lieu précis de la biopsie chez Guibert – prolongement esthétique de l'acte préalable du chirurgien qui l'a d'abord teinté – par la mise en scène du bain de mer et du retour sur le dos de l'ami, comme dans un film de Sokourov – *Mère et fils* – ou une comédie. Ce sont les nouvelles fictions du corps, dédoublées au miroir de l'objectif de la caméra, quand le miroir ne figure pas lui-même dans l'espace, autofictions qui n'ont de cesse ce conter ce qu'il y a au-delà du voile, sans jamais tenter de le retirer pour regarder en dessous : le séjour à l'Île d'Elbe, paroxysme de l'autofiction dans le film de Guibert, se place très explicitement sous le signe du réel voilé par la fiction – moustiquaires, camaïeux et harmonies des couleurs,

matières, corps vêtu – et Joao Vuvu interdit à sa jeune femme de ménage de retirer la tunique légère qui voile, mais à peine, le détail de ses formes devinées...

III. L'Autofiction comme inscription anticipée du corps vivant dans le monde

1. Faire œuvre du corps

Au corps mis en scène, par l'intention de l'acteur, succède le corps mis en œuvre, par l'auteur, définitivement apte à la distance du regard de soi sur les traces de soi, fussent-elles contraintes par l'analogie que suppose l'image cinématographique. De cette mise en œuvre, le corps n'est ni sujet, car il n'est pas le corps d'un autre, mais un *moi* incorporé qu'une conscience identitaire choisit de montrer, corps monstrueux en cette complexité, qui, dans le même temps, l'exclut de toute tension à l'objet : l'autofiction dans le cadre de la création audiovisuelle n'agit pas ici à la manière d'on ne sait trop quelle métempsychose, par laquelle le *moi* de l'auteur signerait la représentation du corps comme abandon de l'image du corps à sa postérité. Bien au contraire, conscience et volonté demeurent envahissantes dans l'image, par-delà la connaissance actuelle de la mort des deux auteurs. Comme s'il s'était agi de contrarier le principe de la rupture engagée par la maladie ou la vieillesse, par le recours à une stratégie œuvrante qui réorganise les fragments du corps en lambeaux, en une proposition cohérente, au statut déterminé et culturellement accepté : le film, l'œuvre de cinéma. On voit bien ainsi qu'il y a plus d'éternité dans ce principe de la mise en œuvre du corps, que dans celui de la mise en scène. Car il s'agit, sans doute, de contrarier ici quelque chose de l'ordre de la perte, de l'absence, ce sentiment d'étrangeté qu'on a pu nommer plus haut dé-réalisation. L'artiste – le créateur de l'œuvre – tâtonne, dans ce dialogue hostile entre le *moi*, qui filme, qui joue, ancré dans l'actualité et dans l'agitation d'un tournage, et l'autre, le corps agressé, stigmatisé, agonisant, dont la mort est datée. Faire œuvre de cet autre, n'est-ce pas précisément résoudre ce conflit en opposant au déterminisme de la maladie, celui de l'œuvre ? Le corps de l'acteur s'incorpore aux images d'un monde filmé, reconnaissable et pérenne : l'Île d'Elbe, les rues de Lisbonne... Les lieux filmés ne subiront du passage du temps qu'un peu de métamorphose, quant à *lui*, le temps le tuera ! Pour autant, c'est bien dans cette dialectique, qui procède, il faut le dire, d'une perception schizophrénique, entre le *moi*, créateur, et l'autre, façonné, ré-intégré, ré-incorporé, et pour tout dire, œuvré, que l'écrivain Guibert ou le cinéaste Monteiro recompose la cohérence fragmentée et réhabilite l'ancrage licite – y compris, et surtout à leur propre regard – de leur être dans le monde.

2. L'Autofiction comme affirmation de la pulsion de vie

La pudeur ou l'impudeur, « un film testament (qui) dit autant la souffrance que l'apaisement » écrit Arnaud Genon. Il dit aussi, plus

fort encore, d'une manière quasi assourdissante, le désir et la tentation du plaisir inhérents à cet apaisement. Autre visage du film que celui de « l'écriture thanatographique », relevée très justement par Jean Pierre Boulé, cette fiction de vie peine à se dire, à se construire autour d'une espérance qui, par ailleurs, semble plus avérée chez Monteiro, notamment grâce à la distance généreuse créée par l'autodérision. Car il y a chez le cinéaste portugais une jouissance non retenue à la conversation érotique avec d'anciennes compagnes, ou avec de très jeunes femmes dans la plénitude de leur désir. Du plaisir encore, dans le regard, dans l'errance, dans les gestes d'un corps tout empreint de raffinement et de sérénité et qui, on l'a vu, occupe sa place et reconstitue les liens altérés par l'indifférence du quotidien. Il y a aussi ce cauchemar ambigu de l'hétérosexuel Joao Vuvu, violé, sodomisé par un godemichet d'une taille au-delà du raisonnable, lequel finira sur le billard où les chirurgiens peineront à extraire la prothèse monstrueuse : séquence burlesque en contrepoint de ce rêve, plus ou moins réel, plus ou moins symbolique, d'une violence morbide particulièrement plurivoque. Guibert reste, de ce point de vue, largement moins audacieux dans les manifestations avérées du plaisir : ce qu'il reste de chair à ce corps amaigri, vibre encore aux instruments du médecin, et Guibert éprouve un plaisir notable sous les mains du masseur, à être ainsi caressé, manipulé, considéré et choyé par le relais de ce corps qui, par ailleurs, reste le signe du problème. Si Thanatos est associé à la pulsion de mort, ce sont bien, ici, des expressions de la Libido que le corps réaffirme. Jung propose une extension du concept freudien, en parlant d'énergie psychique. On retiendra cette approche qui résume l'adéquation entre l'énergie que suppose la réalisation d'une œuvre audiovisuelle, et la manifestation de cette énergie par Guibert acteur, en quête perpétuelle d'une sensualité, d'une purification proposée comme le *continuum* du désir : le bain de mer est, à ce titre, particulièrement évocateur, et résonne naturellement avec le fragment de film super 8 — la pellicule, le sel d'argent, la couleur saturée, gourmande... — foisonnement d'hypothèses autour d'un archétype élémentaire récurrent dans tout le film : l'eau, originelle, baptismale, purificatrice, séminale, enveloppante, maternelle, etc., etc.

3. L'empreinte pérenne, un avenir prophétique pour le corps : incorporation réactualisée

L'autofiction cinématographique n'est-elle qu'une question de trace ? Fixer ou figer la trace, le mouvement de la trace en vue d'une reproduction à l'infini de ce qui n'a eu lieu qu'une fois ? Sans doute la faut-il indélébile, mais cette préoccupation s'accorde avec l'aveu d'Hervé Guibert : tout dire ! Non pas nécessairement comme totalité, puisque dans l'imaginaire, il y a toujours un au-delà de la totalité, et l'on ne peut connaître, en fin de compte, de ce *tout*, que ce qui est dit ou montré dans l'œuvre qui le contient. Mais ce *tout*, n'est-il pas plus opportunément un au-delà du visible et de l'instant, un *anticipé* du corps dans son rapport au monde, non pas un au-delà de la mort, mais plus simplement, un juste au-delà de l'acte poétique ou a eu lieu la

fabrication de l'œuvre. Un corps-image, doué d'une énergie psychique le transfigurant, sous la forme d'un corps vivant dans un réel pérenne. Monteiro pose alors, de manière toujours distanciée par l'humour ou le burlesque, la question de la réactualisation nécessaire, singularité même d'un processus de mythification : assis sur un banc, filmé frontalement, il assiste à la répétition du passage d'une jeune fille à vélo qui traverse le cadre de gauche à droite, et qu'il se décide soudainement à suivre, à petits pas sautillants, pour disparaître du cadre, comme pour investir l'espace du mythe. Le trajet de l'autofiction devient alors celui de la conscience identitaire à la conscience de l'identité perçue et fabriquée dans le regard des spectateurs. L'empreinte fabriquée par le corps œuvré prophétise ainsi la pérennité d'un « ça a été », d'un être au monde dont la trace sera relayée désormais par l'image dont il est à la fois auteur et acteur. Avec cette réserve, toutefois, que ce terme utilisé par Barthes dans *La Chambre claire*, concerne la photographie et que la trace analogique s'enrichit, ici, du mouvement, du son et de la parole, pour devenir, un au-delà de la présence, un au-delà de la voix, un *étant*, non pas suspendu (Bernard Stiegler, à propos de la photographie), épaissit, voire envahit par la mémoire, mais actuel et actualisé périodiquement par les rediffusions des films, et la variation des publics. C'est finalement une incorporation réactualisée, périodiquement, qui porte dans tout la durée de la représentation de la foi – sans doute le spectacle du réel au cinéma suppose-t-il un acte de foi – dans l'impossibilité de l'inexistence des corps représentés, de l'indubitabilité de la pulsion de vie qu'ils manifestent par le seul fait de la mise en œuvre de leur présence à l'écran.

Conclusion

L'autofiction au cinéma peut-elle être dite, en définitive, l'équivalent du journal intime, et autres formes littéraires de l'écriture de soi ? Le principe de simultanéité qui prévaut au cinéma sur la littérature suppose l'immersion simultanée du corps filmé dans un milieu, si l'on peut dire, au sein duquel nous sommes potentiellement présents, ou susceptibles de l'être. Le JE écrit est la matière littéraire d'un fantasme, le JE filmé n'est plus une première personne, non plus que l'assemblage de deux lettres, il est le corps d'un autre, littéral, qui pourrait être moi en tant que corps, qui pourrait être corps de l'expérience sensible, de la douleur, du désir, du plaisir, et surtout du partage. C'est peut-être en cela qu'il y a quelquefois du reproche aux littératures de l'intime, aux écritures de soi : comme si l'écriture intime organisait la rétention de toute image de soi, repliée qu'elle pourrait paraître dans une intériorité claustrée ou confinée, une forme de claustromanie ou névrose effrayante. L'image, au contraire, paraîtrait un don : se montrer, c'est aussi satisfaire le désir de l'expérience sensible, le goût de la sensation que la littérature porte dès lors qu'elle confronte l'expérience de l'intime, à l'écriture de l'altérité, ce qui me semble être le cas du Guibert écrivain : le *moi* restant une revendication

paradoxalement manifeste d'une terreur de l'altération par l'autre qui obsède (et finit par prendre la forme – enfin connue – de la maladie, cet autre qui envahit et détruit). C'est peut-être ça, l'autofiction, le récit d'une quête, mais quête de l'autre qui menace l'intégrité de soi, la singularité, l'identité, quête obsessionnelle de tout ce qui pourrait mener à une forme de dé-réalisation et d'étrangeté.