



Une préférence pour la douceur : récit(s) de la caresse à l'époque contemporaine (1980-2019) : histoire, esthétique et poétique en bande dessinée et en littérature : domaines français, anglais, allemand, italien et nord-américain

Irène Le Roy Ladurie

► **To cite this version:**

Irène Le Roy Ladurie. Une préférence pour la douceur : récit(s) de la caresse à l'époque contemporaine (1980-2019) : histoire, esthétique et poétique en bande dessinée et en littérature : domaines français, anglais, allemand, italien et nord-américain. Littérature générale [cs.GL]. Université de Bourgogne (UB), 2021. Français. <NNT : 2021UBFCH041>. <tel-05562731>

HAL Id: tel-05562731

<https://hal.science/tel-05562731v1>

Submitted on 23 Mar 2026

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.



Copyright - All rights reserved



THÈSE DE DOCTORAT DE L'ÉTABLISSEMENT UNIVERSITÉ BOURGOGNE FRANCHE-COMTÉ

**PRÉPARÉE À L'UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE
CENTRE PLURIDISCIPLINAIRE TEXTES ET CULTURES**

École doctorale n°592

LECLA

Doctorat de Littérature Générale et Comparée

Par

Mme Irène Le Roy Ladurie

**« Une préférence pour la douceur »
Récit(s) de la caresse à l'époque contemporaine
Histoire, esthétique et poétique en bande dessinée et en littérature
Domaines français, anglais, allemand, italien et nord-américain**

Thèse présentée et soutenue à L'Université de Bourgogne, le 10 décembre 2021

Composition du Jury :

Monsieur Demanze Laurent	Professeur des Universités, Université de Grenoble Alpes	Rapporteur
Monsieur Garric Henri	Professeur des Universités, Université de Bourgogne	Directeur de thèse
Monsieur Mellier Denis	Professeur des Universités, Université de Poitiers	Examineur
Monsieur Pierron Jean-Philippe	Professeur des Universités, Université de Bourgogne	Examineur
Madame Stokes-Aymes Sophie	Maîtresse de Conférences, Université de Bourgogne	Examinatrice
Madame Thouret Clotilde	Professeure des Universités, Université de Lorraine	Rapporteuse

ECOLE DOCTORALE LECLA

Titre : « Une préférence pour la douceur ». Récit(s) de la caresse à l'époque contemporaine (1980-2019). Histoire, esthétique et poétique en bande dessinée et en littérature. Domaines français, anglais, allemand, italien et nord-américain.

Mots clés : littérature contemporaine-bande dessinée-caresse-toucher-études sensorielles-récit-narration-érotisme-amour-corps

En 1977, sur le plateau d'*Apostrophes*, Roland Barthes sonnait le glas de l'amour-passion figure amoureuse, en déplorant sa « solitude » dans les grands systèmes de compréhension du monde. Depuis, la période contemporaine qui s'étend des années 1980 à nos jours ne cesse de voir apparaître des études sociologiques et anthropologiques qui signent la fin du sentiment amoureux, telle que nous le connaissions. Il aurait changé de forme et n'apparaîtrait plus que sous un aspect minimal d'attachement réciproque. Fragilisé par la clôture de l'individualisme et l'ouverture des possibles amoureux, l'amour-passion n'exciterait plus. Partant, la représentation du désir amoureux et charnel, l'érotisme, sujet pourtant vendeur, aurait disparu au profit d'un sentiment « pornographique » diffus qui correspondrait davantage au régime contemporain de la disponibilité infinie des corps et des désirs. Celui-ci aurait infusé l'art du récit d'amour et du récit de soi, provoquant un excès d'exhibition et la recherche d'une « transgressivité » (*trash*, obscénité) sans authentique transgression. Cette thèse prend acte du décloisonnement de la matière érotique hors des frontières du genre. Ce décloisonnement s'accompagne d'une mutation profonde de la transgression attachée à l'érotisme, telle qu'elle fut conçue par Georges Bataille. La grande passion qui conduit à la fusion des âmes et des corps cède la place des individus détachés, s'attachant provisoirement aux douceurs de la sexualité. La confrontation tragique des principes d'*eros* et *thanatos* ne dévoile plus les éclats noirs et sidérants de la jouissance. Il semblerait qu'un triste refroidissement lié à la banalité du sexe et de ses représentations ait frappé le désir et l'amour. Au contraire de constater un puissant besoin d'érotisme, ses aspects « pornographiques » donneraient lieu à un rejet critique, par les discours féministes notamment. L'amour érotique devient le lieu d'un renouveau des discours politiques qui y traquent les pièges de la domination, de la fétichisation et de l'exclusion. Les luttes féministes et LGBT y prennent une grande part. Les discours sur l'amour réclament une nouvelle *éthique* des rapports amoureux. L'érotisme serait devenu dans les récits une intensité *faible*, produit de la disponibilité et de la simplicité de son accès. Dévalué, il serait l'objet au mieux de réplétion, au pire de suspicion. Ni célestes, ni morbides, les plaisirs sensuels de l'amour se dissolvent dans des histoires dont l'action principale n'est pas nécessairement le jouir. Cette thèse prend le parti d'enquêter sur la présence, la ou les significations et enfin l'esthétique d'un de ces signes faibles d'amour, de sensualité et de tendresse : la caresse. Plus que jamais le geste de la caresse apparaît comme un angle d'étude de nouveaux discours sur l'amour et l'érotisme. Plaisir sensible purement gratuit, elle n'est pas nécessairement guidée par la pulsion de transgression ou la soif de dévoration. Geste chargé d'une signification éthique, elle apparaît comme une incarnation d'un amour réciproque de soi et de l'autre, un geste d'*attachement* sans fusion. En tant qu'attachement provisoire et fragile, elle fait signe vers une pensée du *care*, réitérant à chaque fois l'amour de l'autre et l'amour de soi : la caresse fait plaisir à donner, autant qu'elle en provoque. La caresse, comme signe faible du désir et du plaisir, apparaît comme porteuse des nouvelles conditions des récits érotiques : objet *glissant*, elle n'est pas assignable à un seul code générique ou à un seul type de narration, objet métaphorique, elle se vêt de significations multiples et ne se fige pas dans une rhétorique fixe de l'amour. Elle impose un nouveau regard sur les récits de l'amour. L'étude se fonde sur un ensemble de narrations littéraires et graphiques, autobiographiques, autofictionnelles, érotiques et réalistes en allemand, en anglais, en français et en italien des années 1980 à 2019.

Title : “A preference for softness”. Narrative(s) of the caress in contemporary times (1980-2019). History, aesthetics and poetics in comics and literature. French, English, German, Italian and North American domains

Keywords : contemporary literature-comics-caress-touch-sensory studies-embodiment

Abstract: In 1977, on the TV-set of *Apostrophes*, Roland Barthes tolled the bells for the lover, regretting his "solitude" in the great systems of elucidation of the world. Since then, the contemporary period from the 1980s to the present day has seen the appearance of sociological and anthropological studies that described the end of love, at least as we knew it. It would have changed its form and would only appear under a minimal aspect of reciprocal attachment. Weakened by the closure of individualism and the opening up of the possibilities of modern love, passion would no longer excite. As a result, the arousing representation of amorous and carnal desire, eroticism, has disappeared in favor of a diffuse “pornographic” feeling. It would better match with the contemporary style of infinite opportunities of loves and pleasures. This would have instilled the art of love story and memoirs, provoking an excess of exhibition and the search for a “transgressiveness” (trash, obscenities) without authentic transgression. This thesis takes note of the propagation of erotic material beyond the generic boundaries. This spread is goes with a profound mutation of the transgression attached to eroticism, as conceived by Georges Bataille. The great passion that leads to the fusion of souls and bodies gives way to detached individuals, temporarily attached to the sweetness of sexuality. The tragic confrontation of *eros* and *thanatos* no longer reveals the dark and staggering flashes of enjoyment. The triviality of sex and its representations has struck desire and love with a gloomy chill. Far from sparking off a powerful desire for eroticism, its “pornographic” aspects are giving rise to a critical rejection, notably by feminist discourses. Erotic love becomes the site of renewed political discourses that track down the traps of domination, fetishization and exclusion. Feminist and LGBT struggles play an important part in this. Discourses on love call for a new ethic. Eroticism is said to have become a weak intensity in the narratives. Eroticism is said to have become a weak intensity in narratives. Devalued, it would be the object at best of repletion, at worst of suspicion. Neither heavenly nor morbid, the sensual pleasures of love dissolve in stories whose main action does not necessarily end in enjoyment. This dissertation investigates the presence, the meanings and finally the aesthetics of one of these weak signs of love, sensuality, and tenderness : the caress. More than ever, the gesture of the caress appears as an angle of study for new discourses on love and eroticism. Purely gratuitous sensitive pleasure, it is not necessarily guided by the desire for transgression or the thirst for devouring. A gesture full of ethical significance, it appears as an embodiment of a reciprocal love of self and other, a gesture of attachment without fusion. As a provisional and fragile attachment, it would be part of the “care” theory, repeating each time the love of the other and the love of oneself : the caress gives pleasure to give, as much as it provokes it. The caress, as a weak sign of desire and pleasure, appears as the bearer of new conditions for erotic narratives : as a sliding object, it cannot be assigned to a single generic code or a single type of narrative. As a metaphorical object, it takes on multiple meanings and is not fixed in a rigid rhetoric of love. It imposes a new look on the narratives of love. The study is based on a collection of literary and graphic, autobiographical, autofiction, erotic and realist narratives in German, English, French and Italian from the 1980s to 2019.

Une préférence pour la douceur

Récit(s) de la caresse à l'époque contemporaine (1980-2019)
Histoire, esthétique et poétique en bande dessinée et en littérature
Domaines français, anglais, allemand, italien et nord-américain

Quelques remerciements

Je souhaite ici remercier tout d'abord Henri Garric pour m'avoir soutenue et aidée tout au long de ces années de recherche et d'écriture. Il a su faire un accueil bienveillant à ce sujet et, toujours soucieux de ma liberté intellectuelle, il n'a pourtant jamais été avare de suggestions semillantes, et m'a proposé, bien des fois, des relectures enrichissantes. Il a ainsi témoigné d'une attention sans faille dont je lui suis reconnaissante. Qui plus est, le doctorat n'est pas qu'une épreuve intellectuelle, il nécessite un engagement humain et physique qui rend vulnérable, j'aimerais ici le remercier une deuxième fois pour avoir su faire preuve d'un souci véritable au cours de ces longues années.

J'aimerais également remercier Laurent Demanze et Hervé Mazurel, qui, par leurs conseils de lecture, leurs suggestions et leur conversation ont participé, eux aussi, à la conduite de cette enquête.

J'aimerais remercier l'ENS Lyon pour avoir financé cette thèse devenue projet, ainsi que le Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures de l'Université de Bourgogne pour m'avoir accueillie au sein de son équipe et de m'avoir laissé y apprendre les premiers rudiments de la vie de chercheuse. Ma gratitude va vers Jérôme Martin, précieux mentor, gardien du temple et pourvoyeur de lectures. J'aimerais ici adresser une pensée à mes collègues, devenues amies, de l'Université de Dijon, Vanessa Besand et Marion Lafouge, qui ont accompagné de leur inspiration et de leur fougue ce travail.

J'aimerais témoigner ma gratitude à l'égard de mes collègues de l'Université de Lorraine qui m'ont accueillie dans les derniers moments de réalisation de ce manuscrit, avec ce que cela comporte de difficultés et d'angoisses. Et je pense tout particulièrement à Matthieu Rémy et ses conseils en tous genres.

J'aimerais également remercier ici La Brèche, association de recherche en bande dessinée, pour le soutien et la richesse intellectuelle que j'y ai trouvées. Je pense tout spécialement à Jean-Charles Andrieu de Lévis, Laura Caraballo, Benoît Crucifix, Jessica Kohn, Sylvain Lesage, Côme Martin, Morgane Parisi.

J'aimerais remercier tout spécialement ces ami·e·s assez vaillant·e·s pour me relire et me conseiller jusqu'au bout : David Amram, Anne Grand d'Esnon, Chloé Morille, Gwendal Rannou, Maël Rannou. Cette thèse leur doit beaucoup tant dans la forme que sur le fond. Mais il y a aussi les amies doctorantes de Dijon envers qui je suis en dette de conseils, de soutien et de joies : Pauline Franchini, Lisa Sancho, Chloé Stawski, Emmanuelle Rougé. Et il y a aussi, que je remercie, les ami·e·s d'ailleurs avec lequel·le·s j'ai partagé, et je partage encore, les excitations et les attermoissements de la recherche comme Rémi Furlanetto, que je continuerai d'accompagner à la BNF, je le promets.

Et je n'oublie pas ces ami·e·s très chère·s que je remercie de ne pas me tenir rigueur de leur avoir préféré, provisoirement, aux douces caresses de l'amitié, la lumière bleue de mon écran d'ordinateur : Mathilde et Cécile. Je remercie mes frères, Martin et Lucien, mes parents, mes grands-parents, que ce sujet fait toujours sourire, ainsi que mes cousin·e·s pour m'avoir soutenue moralement et matériellement au cours de ce trajet.

Pour avoir traversé cette tempête avec moi, je remercie mon compagnon, Louis, soutien absolu, lecteur, relecteur, et boussole.

La liste de ces remerciements ne saurait être parfaitement exhaustive, et j'aimerais remercier toutes celles et ceux que j'oublie ici et qui m'ont souhaité « in bocca al lupo ! » quand je me suis jetée dans la gueule du loup. Mais il y a quelqu'une que je ne saurais oublier sans risquer d'être égratignée : ma chatte, adoptée à Saint-Priest en 2014, au moment même où je mettais la première pierre à cet édifice. Si elle parlait notre langage d'humain, elle revendiquerait assurément être la plus directe influence et la plus étroite conseillère de ce reportage au pays des caresses.

Quelques précautions de lecture

Le contenu des textes et des images

Le titre de cette thèse peut être un peu trompeur, en effet, le corpus étudié ne consiste pas *uniquement* en une collection de caresses. Les œuvres étudiées forment un vaste échantillon de récits d'amour, de récits érotiques et de récits de soi exhibant autant de sentimentalisme que de matérialité organique. Il contient par conséquent son lot d'images à caractère pornographique. S'il apparaît hasardeux de définir strictement la pornographie, d'autant plus que sa définition s'ancre originellement dans un réflexe de proscription, ce qui n'est pas notre propos, on peut retenir comme critère l'exhibition des organes génitaux des personnages, la représentation explicite de l'acte sexuel¹. De nombreux extraits étudiés en relèvent, en particulier tirés de bandes dessinées. Si la pornographie française en général ne fait plus l'objet d'interdiction, en droit français seules la représentation pédopornographique et l'exposition des mineur·e·s aux images X font l'objet d'une prohibition absolue². Toutefois, la relativité de la définition de la pornographie (qui voisine avec la notion très fluctuante d'érotisme) et surtout des critères de son évaluation, soumet l'appréciation des œuvres, qui témoignent d'une recherche artistique évidente, à une grande variabilité³. Dans cette thèse il est question d'une bande dessinée en particulier, *Lost Girls* (*Filles perdues* en français), qui a fait l'objet de grandes réticences éditoriales en France⁴ car elle comporte des images pédopornographiques⁵ et par ailleurs représente une collection d'actes d'agressions et de crimes sexuels à l'égard d'enfants. Un passage de viol⁶ sur mineure sera commenté et illustré dans le deuxième chapitre de cette thèse, ainsi que dans le troisième chapitre.

¹ Comme le rappelle la juriste Julie Léonhard, « la pornographie souffre d'une absence de définition conceptuelle : il n'existe aucune définition claire et universelle de la notion. » Julie Léonhard, « Table ronde : la qualification juridique de la pornographie » in *Pornographie et droit*, sous la direction du Réseau Européen de recherches en droit de l'Homme, Paris, Mare & Marin, « Droit et science politique », 2019, page 98.

² Code pénal articles 227-23 et 227-24.

³ Julie Léonhard remarque cependant qu'à ce combat, les œuvres d'art perdent plus souvent qu'elles ne gagnent à l'exception d'une fois, où le juge s'est inventé « critique d'art ». Julie Léonhard, *op. cit.* page 101.

⁴ Emmanuel Pierrat, avocat spécialisé dans les questions de censure avait suggéré aux éditions Delcourt de restreindre voire de refuser la publication de l'ouvrage en raison d'un « climat moral » français et surtout de la législation française qui proscriit la production, la diffusion et la commercialisation d'images pédopornographiques.

⁵ En France les images pédopornographiques peuvent être considérées comme telles à partir des marqueurs apparemment faibles comme la nudité ou la suggestivité de la pose. Julie Léonhard, *ibid.* page 96.

⁶ Viol au strict sens de la juridiction française, c'est-à-dire pénétration sexuelle forcée avec tout organe ou objet le permettant. Voir code pénal article 222-23. Au sens de la juridiction en Angleterre, où le livre a été créé et publié, il s'agit d'une « agression par pénétration » [*assault by penetration*].

Le choix de l'écriture inclusive

Nous avons fait le choix de rédiger cette thèse en recourant à un mixte d'écriture inclusive et d'écriture féministe. C'est ainsi que doivent être comprises les références à « la lectrice » dans le corps du texte.

Les illustrations

Les illustrations ne sont pas ou peu incorporées dans le texte. L'intégralité des illustrations des œuvres du corpus sont classées dans des annexes (voir le document d'annexes). Les illustrations s'y trouvent renvoyées dans les parenthèses (voir illustration NOM – cote).

Sommaire

Introduction	9
1. Premier chapitre – Le toucher, une résistance à l’objectivité de la vue. Le renouveau sensoriel des arts, approches critiques et artistiques (XX^e-XXI^e siècles)	34
1.1 Le tactile dans les arts plastiques : courte histoire d’un paradigme esthétique au XX ^e siècle	35
1.2 La pellicule, surface sensible : tactilité cinématographique	57
1.3 Sensorialité et désir dans les textes littéraires et critiques du XX ^e siècle : un tournant tactile ?	77
1.4 Le toucher du 9 ^e art : l’avènement de la sensation dans la critique et les corpus de bande dessinée	106
2. Deuxième Chapitre – Histoires de caresses : regards vers le passé dans les récits des XX^e et XXI^e siècles	142
1.1 Révolution(s) : des « caresse[s] pour le genre humain » (Audeguy)	149
1.2 Caresser le passé : des enquêtes mémorielles incarnées	227
3. Troisième chapitre : La caresse, de la sensation au geste, de la douceur du moi à l’élan vers l’autre	248
1.1 Identités : caresser la « citadelle de chair »	253
1.2 L’élancement du geste : tact et contacts	376
4. Quatrième chapitre – La main et son image : enjeux narratologiques, poétiques et esthétiques de la caresse	450
1.1 Liminarité, tensions, empreintes et fétichismes : réécrire la « scène » érotique	456
1.2 Caresser le geste : deux études de cas en bande dessinée (Guido Crepax et Michael DeForge)	547
Conclusion	566
Bibliographie & Œuvres citées	573
Index des noms	603
Index des concepts et notions	607

« La caresse est la mère de tous les
vices »-Pierre Dac, *L'os à moelle*

Introduction

Invité·e·s au sein de l'émission « Apostrophes » de Bernard Pivot, le 27 septembre 1977, Roland Barthes, pour *Fragments d'un discours amoureux*, Françoise Sagan, pour *Le Lit défait*, et Anne Golon, pour *Angélique marquise des anges*, dissertent sur l'amour actuel¹. À écouter le critique et l'autrice de *Bonjour tristesse !*, la révolution sexuelle a détruit la sentimentalité de l'amour. Pour Sagan, la transgression sexuelle n'est déjà plus un tabou et s'est déportée sur le sentiment : « le grand risque de la vie » n'est plus de se donner physiquement, mais « d'être amoureux, on prend le risque effrayant d'être enchaîné·e », et, relayant les thèses de son livre, Roland Barthes, de renchérir que c'est un « risque énorme » que l'affirmation de l'amour. En effet, à part dans la littérature populaire, l'amoureux·se ne peut s'appuyer sur aucun « langage », aucune théorie qui donne forme à son expérience. Barthes prétend que le « sujet amoureux aura beaucoup de mal à vaincre l'espèce de tabou de la sentimentalité, alors que le tabou de la sexualité se transgresse aisément ». Ainsi l'amoureux·se, pour lui, coupé·e de toute idéologie de l'amour a été rejeté·e des cénacles intellectuels. Car l'amoureux·se apparaît bête et fou, mais « d'une folie sage, qui n'a pas la gloire de la grande folie transgressive ». L'amoureux·se est un·e marginal·e mais d'une marginalité douce, tranquille, vague. L'amour sentimental se trouve dans cette position paradoxale d'un écart qui ne se redit pas comme un centre, posture qui serait l'exigence de la transgression. La douce intensité des amoureux·x·se·s apparaît comme dévaluée par rapport à la jouissance ; on retrouve ici des rémanences de la distinction entre « plaisir » et « jouissance » à laquelle Barthes s'affrontait dans *Le Plaisir du texte*. Cependant, quatre ans plus tard, il semble déplorer discrètement la marginalisation de l'amoureux·se. L'amour sentimental, l'amour-passion se trouvent relégués aux marges de la vie intellectuelle, à la littérature populaire. Il prendrait forme dans les récits car le code narratif devient le moyen « de réintégrer ce sentiment qui est proprement fou ». L'amour débarrassé de son impétuosité transgressive apparaît comme une valeur faible et mineure., récupéré par les formes sages du récit à succès.

Pourtant, de la part de Barthes comme de Sagan, aucun dialogue ne se noue avec Anne Golon, l'autrice d'*Angélique marquise des anges*, qui est coupée régulièrement par les deux autres invités. Les deux auteur·e·s ne parlent visiblement par le même langage qu'elle. Anne

¹ Roland Barthes, Anne Golon, Françoise Sagan, *Apostrophes*, « Parlez-moi d'amour », Antenne 2/Bernard Pivot, 26 septembre 1977, 68 minutes.

Golon renouvelle sans cesse une rhétorique amoureuse d'inspiration mystique, qui ne trouve aucun écho chez ses deux interlocuteur·rice·s. Sagan fait le portrait du narcissisme amoureux actuel, elle voit les relations amoureuses comme des affrontements, des duels, non pas des rapports de pouvoir de genre, mais de rapport de dépendance à l'amour, ce duel se faisant toujours au détriment des plus amoureux·ses, ou devrions-nous dire plutôt des plus « attaché·es ». Roland Barthes, lui, s'intéresse à la « douceur² », un état particulier de l'amour en détresse qui ne se confond pas avec le désir de suicide, mais au contraire, un bonheur qui provoque une sorte d'« évanouissement ». Les deux auteur·e·s, ce faisant, pointent deux effets de la libération sexuelle, mouvement qui s'étend des années 1920 aux années 1960 et qui, pour certain·e·s sociologues se superpose avec la période de « modernité tardive³ ». La libération sexuelle a transformé l'amour en une offre plus vaste et plus libre et consolidé l'autonomie des amant·e·s et en particulier des femmes autour de la notion de choix. L'amour est devenu le lieu d'une affirmation de la liberté partagée par les deux genres, eu égard aux progrès de l'égalité, mais il est aussi devenu le lieu d'une inquiétude. « [F]ondement social du moi », l'amour dans son inconstance, dans son reflux hors de la conjugalité et de la passion, menace en permanence « l'assise du moi » qu'il a contribué à épanouir, pour Eva Illouz.

Renforçant la certitude d'un « moi » responsable de ses choix amoureux, responsable du partage de la relation – en particulier pour les femmes – l'individu moderne ploie sous les pesantes contradictions que l'amour et la recherche de reconnaissance induisent. Eva Illouz va jusqu'à postuler, devant ces contraintes et l'érosion de la dialectique traditionnelle du désir, une disparition du désir vers l'autre, au profit du « désir autotélique⁴ ». Dans l'analyse du sentiment amoureux, la dialectique amour de soi/amour de l'autre, refus de l'attachement et narcissisme sont les grandes trames qui annoncent une « fin du désir » voire une « fin de l'amour ». Si Françoise Sagan en 1977 défendait la jeunesse en affirmant qu'elle croisait sans cesse des jeunes gens amoureux inventifs et poétiques, apparaissent malgré tout dans son discours les germes de ces pensées crépusculaires de l'amour contemporain.

Barthes quant à lui s'intéresse à ces non-événements de l'amour, ces mots vides comme le « je t'aime » répétés inlassablement, la latence de la « douceur » ou encore « la Fête »

² Le concept est plus développé dans son livre : « Ainsi parfois, le malheur ou la joie tombent sur moi, sans qu'il s'ensuive aucun tumulte : plus aucun *pathos* : je suis dissous, non dépiécé ; je tombe, je coule, je fonds. Cette pensée frôlée, tentée, tâchée (comme on tâte l'eau du pied) peut revenir. Elle n'a rien de solennel. Ceci est très exactement la *douceur*. » Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, collection Tel, 1977, page 15.

³ Eva Illouz, *Pourquoi l'amour fait mal ?* Eva Illouz, *Pourquoi l'amour fait mal [Why Love Hurts. A Sociological Explanation]*, 2012], Paris, Seuil, 2012, traduction de l'anglais par Frédéric Joly, page 23.

⁴ *Ibid.* page 420.

de l'attente, des progrès de l'amour qui « annonce et signifie une plénitude de satisfactions⁵ », mais, précisément n'est ni la jouissance, ni « un éclatement : je jouis du dîner, de l'entretien, de la tendresse, de la promesse sûre du plaisir : “un art de vivre au-dessus de l'abîme⁶” ». Cet intérêt pour des signes faibles de l'amour et notamment cet « abîme » où plonge la douceur d'une « logique impensée » sans événement (« elle ne rompt rien [...] elle ne “casse” rien⁷ ») ne peut pas se loger dans la trame narrative, elle est dans le tissu du langage. Elle disparaît dans la mise en récit car le récit se réconcilie avec la marginalité de l'amour. N'étant pas une transgression, l'amour sentimental est en marge, mais il ne fait pas événement, il se fond ainsi peu dans la logique d'une intrigue au sens où celle-ci recompose le temps humain en une chronologie cohérente et téléologique⁸.

Le sentiment amoureux ne peut être pris en charge par la narration, car celle-ci en donne une représentation, un « programme ». Alors que l'événement amoureux est déjà passé pour le sujet amoureux, pour lui c'est un « drame » sans action⁹. Ce refus de la mise en récit au profit du fragment, de la faiblesse du signe et de la prise en charge des « idée[s] fade[s] » de l'amoureux·se ne contredit pas le désir de récit au cœur même de l'écriture du sentiment amoureux, comme le relève Françoise Sagan au cours de l'entretien croisé. Ce sont des « petits drames », des « arguments » qui gouvernent chaque fragment du texte de Barthes et qui restituent un peu de cette tension, celle de la « fête », celle de l'attente, propre au sentiment amoureux, qui ouvre et qui ne clôt pas.

Ces portraits fragmentés de l'amoureux·se dans tous ses états font entendre une marginalité que met dans l'ombre l'obscénité de la transgression devenue norme intellectuelle et culturelle. Cet entretien met ainsi en lumière l'amour-passion et son caractère démodé, mais aussi bourgeois, et conformiste une fois qu'il est programmé dans les codes narratifs pour Barthes. Ce faisant, le critique opère à nouveau un partage entre les surdéterminations

⁵ Roland Barthes, *Fragments du discours amoureux*, *op. cit.*, page 139.

⁶ *Ibid.*, page 140.

⁷ *Ibid.*, pages 15-17.

⁸ Il s'agit là d'une définition du récit comme mise en intrigue selon Ricœur qui permet de donner une cohérence à l'hétérogène du temps humain et qui semble assez bien correspondre à l'idée que Barthes se fait de cette mise en récit du sentiment amoureux. Celle-ci ne met pas en avant le discours amoureux au profit d'une représentation du sentiment et de l'amour comme événements par-là opère une « réconciliation » de ce qui fait l'hétérogénéité du sentiment amoureux « atopique » (page 116), « excentrique », « inclassable » (page 43). Pour Barthes le sujet amoureux est un sujet de parole qui ouvre une histoire mais qui n'est pas un sujet narratif (« je ne puis moi-même (sujet énamoré [sic]) construire jusqu'au bout mon histoire d'amour : je n'en suis le poète (le récitant) que pour le commencement; la fin de cette histoire, tout comme ma propre mort, appartient aux autres [...] », page 117). Paul Ricœur, *Temps et récit I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, collection « Points », 1983.

⁹ « cette déclamation d'un fait accompli (figé, embaumé, retiré de tout faire) est le discours amoureux. » Roland Barthes, *op. cit.*, page 110.

de la transgression passionnelle (folie amoureuse, exaltation sexuelle, obscénité pornographique) et les sous-déterminations de la marginalité amoureuse, devenue discrète, intime. Cette analyse entre en résonnance avec celle de Sagan : une disparition de la tendresse, une sentimentalité démodée, le sens du sacrifice amoureux méprisé. Cela est imputé à la « révolution sexuelle » et à la libération des mœurs. En effet, la révolution sexuelle (diffusion des moyens de contraception) n'apparaît pas seulement comme un fait sociologique et juridique mais aussi comme un moment de libéralisation de la représentation du sexe au désavantage de la peinture de l'amour. L'érotisme envahissant gagne les récits d'amour les plus convenus et les plus populaires qui se parent du frisson de l'exhibition érotique, comme dans *Angélique, marquise des anges* au cinéma en 1963¹⁰, bien que sur le plateau d'*Apostrophes* Anne Golon continue de parler d'amour mystique au sujet des passions d'Angélique. On pense en bande dessinée à *Barbarella*, qui paraît dans les mêmes années que les films d'Angélique, ainsi qu'aux *Naufragés du temps* dans le magazine *Chouchou*¹¹ petit frère « bande dessinée » de *Salut les copains !* Les naufragé·e·s de Forest et Gillon sont de grands amoureux·ses mais aussi des amant·e·s, au moins aussi érotiques que *Barbarella*.

Pourtant, tout occupé à distinguer le langage amoureux de la littérature populaire, Barthes semble ne pas voir que c'est précisément la « libération sexuelle » ou « libération des mœurs¹² » qui a accordé toute sa centralité aux gestes tendres, à la « fête du sens » et à ces drames sans événements dans les amours contemporaines et qui infuse les littératures populaires. Comme le pose l'étude séminale d'Hugues Lagrange, à la suite du rapport Kinsey¹³, la libération sexuelle invente la gratuité des gestes amoureux, les déliant peu à peu

¹⁰ Bernard Borderie (réalisateur), *Angélique marquise des anges*, Francos Films/CICC, 1964, 115 minutes.

¹¹ *Les Naufragés du temps* série scénarisée par Jean-Claude Forest et dessinée par Paul Gillon, a d'abord été publiée en 1964 dans les pages de *Chouchou*.

¹² La libération sexuelle s'entend comme un mouvement lent qui commence dans la modernité (après la Première Guerre mondiale) alors que la révolution sexuelle est un concept qui renvoie davantage aux ruptures plus visibles de la décennie 1960 : légalisation de la pilule et de l'avortement, changement légal du statut des femmes en France, reconnaissance des minorités sexuelles, dépénalisation de l'homosexualité masculine en Angleterre en 1967 etc. La libération sexuelle ou libération des mœurs en tant que mouvement plus lent s'accompagne pour Anne-Marie Sohn aussi d'une révolution amoureuse permise par l'évolution de l'égalité entre les sexes et les changements de la vie privée. La « révolution sexuelle » est une expression qui apparaît davantage dans le contexte d'une libéralisation des représentations culturelles, alors que dans les faits et actes, la libération des mœurs était déjà entamée dès l'entre-deux-guerres. Anne-Marie Sohn, *Du premier baiser à l'alcôve. La sexualité des Français au quotidien (1850-1950)*, Paris, Aubier, 1996 ; Anne-Marie Sohn, *100 ans de séduction. Une histoire des histoires d'amour*, Paris, Larrousse, 2003.

¹³ Alfred Kinsey, Wardell B. Pomeroy, Clyde E. Martin, *Le Comportement sexuel de l'homme*, Paris, Éditions du Pavois, 1948, traduction de l'américain par Eugène Bestaux, Pierre Bobaut, Pierre Gruénais, René et Y. Surleau ; Alfred Kinsey, Wardell B. Pomeroy, Clyde E. Martin, Paul H. Gebhard, *Le Comportement sexuel de la femme*, Paris, Amiot-Dumont, 1954, traduit de l'américain sous la direction du Dr Pierre Jacquemart.

du *programme* de la conjugalité, de l'amour à vie et d'un point de vue érotique du *coït*. C'est la domination du *flirt* dans la période contemporaine¹⁴ :

Le *flirt* n'est plus seulement un émoi ni même un échange physique préliminaire au coït, mais désormais une composante autonome des relations interpersonnelles des jeunes gens. Sortir avec quelqu'un c'est en général partager des moments intimes et s'embrasser, parfois échanger des caresses, la pratique du coït ne s'impose pas immédiatement dans ce contexte¹⁵.

Et il apparaît avec les enquêtes d'Eva Illouz que la domination du *flirt*, devenu le *dating*, et l'extension du marché de la rencontre, la « composante autonome » des échanges intimes, sexuels voire amoureux, qu'ils aillent ou non jusqu'à la consommation complète, n'a fait que s'étendre jusqu'à annuler la décision du choix et de l'engagement amoureux.

Ce que signale Barthes, c'est la solitude de l'amoureux·se dans la « sensibilité » contemporaine. Or, comme le soulignent des d'historien·ne·s des *sensibilités*, il est effectivement rare qu'on ait fait l'histoire des tonalités faibles de l'amour, de la tendresse ou de la douceur, pourtant si envahissantes au XX^e siècle. L'Histoire, comme les histoires d'ailleurs, accorde plus de place à la narration des crises, des événements qui laissent des traces, des archives :

Les gestes caressants laissent peu de traces à la différence des coups. Encore un silence de l'histoire qui reconnaît la violence à ses marques et associe la douceur à de bons sentiments¹⁶.
(Anne Vincent-Buffault)

L'histoire de la vie privée leur est longtemps apparue comme secondaire, voire futile, au regard de l'histoire politique ou économique jugée plus « noble » [...] Rien n'est plus difficile en effet que de restituer des sentiments et des gestes privés et destinés à le rester. [...] Mais l'histoire se heurte souvent au silence ou là la destruction des sources. L'histoire de l'amour est donc parfois acrobatique¹⁷ (Anne-Marie Sohn)

L'intérêt pour l'amour comme donnée culturelle, sociale, anthropologique et dans ses représentations nécessite donc une approche de tout ce qui échappe de prime abord à l'événementiel, tout ce qui n'entre pas dans l'action mais qui relève plutôt d'une sous-détermination de l'action amoureuse. L'érotisme, que l'on pourrait d'abord qualifier dans son sens le plus strict de représentation de l'amour ou du désir amoureux, se trouve ainsi pris dans la contradiction contemporaine : de l'amour partout, de l'érotisme nulle part. Si l'érotisme, selon Georges Bataille est la représentation de l'amour charnel hors de sa fonction

¹⁴ Pour une histoire de ce phénomène voir aussi Fabienne Casata-Rosaz, *Histoire du flirt*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2000.

¹⁵ Hugues Lagrange, « Le sexe apprivoisé ou l'invention du *flirt* », *Revue Française de Sociologie*, vol. 39, n° 1, Sciences Po University Press, Association Revue Française de Sociologie, 1998, pages 139-175.

¹⁶ Anne Vincent-Buffault, *Histoire sensible du toucher*, Paris, L'Harmattan, collection « Clinique et changement social », 2017, page 23.

¹⁷ Anne-Marie Sohn, *op. cit.* page 7.

génitale¹⁸, alors il est certain que la période contemporaine ne peut tenir cette définition. Ce qui relevait autrefois du domaine de la prostitution (*Madame Edwarda*), des amours interdites (*Histoire de l'œil*) ou des amours libres des poètes, s'est étendu à tout un chacun. Bataille voit d'ailleurs d'un œil critique l'érotisme embourgeoisé des amoureux tranquilles. L'érotisme envisagé dans cette tradition du début du XX^e siècle, et très fortement associé au surréalisme¹⁹, est au contraire marqué par la transgression.

L'étude des transgressions, en Histoire, comme en littérature, a pu être l'objet de toute une tradition critique, dans ses productions savantes (il faut penser à *L'Érotisme* de Bataille, à la fascination pour Sade) comme dans les productions marginales (pensons au *Eight pagers* ou *Tijuana Bibles*²⁰). En revanche, l'étude des gestes tendres, des « signes subtils et clandestins²¹ », qui fondent un état amoureux, de celui qui relève de cette « marginalité » ou cette « douce folie » a été en partie occultée par la critique intellectuelle et la théorie. Partant, l'étude du détail érotique est passée à la trappe, avant que l'histoire des sensibilités ne s'en empare : Alain Corbin consacre tout un volume aux différentes manières de jouir du XVIII^e à nos jours²².

L'exacerbation des transgressions dans la période que commentent Barthes et Sagan, au tournant des années 1970 et années 1980 est-elle assimilable à la transgression de Bataille, fervent adorateur de Sade, comme d'autres penseurs du même type comme Blanchot ? Ces commentaires semblent plutôt poindre vers un discours critique qui se développe à partir des années 1980 sur la recrudescence de récits en tout genre qui se fondent en grande partie sur la peinture du désir, l'érotisme et la pornographie. Du point de vue littéraire, comme du point de vue de la bande dessinée, les années 1970 et les années 1980 ont vu naître en effet une sorte de défolement transgressif.

En bande dessinée dans *L'Écho des savanes*, dans le *Pilote mensuel* post-Goscinnny ou encore dans *Fluide Glacial* les dessinateur·rice·s peignent la vie sexuelle des Français·es

¹⁸ C'est précisément la deuxième définition qu'il donne de l'érotisme, après la plus fameuse « l'approbation de la vie jusque dans la mort » à l'ouverture de son essai sur *L'Érotisme*. Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957]. *Œuvres complètes* X, Paris, Gallimard, NRF, 1987, page 17.

¹⁹ Voir Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989.

²⁰ Il s'agit de bandes dessinées clandestines pornographiques : satiriques, parodiques ou purement jouissives, elles se sont développées et diffusées dans les années 1920-1930 aux États-Unis. Voir Bob Adelman, Richard Merkin, Art Spiegelman (ed.), *Tijuana Bibles: Art and Wit in America's Forbidden Funnies, 1930s-1950s*, New York, Simon & Schuster, 1997.

²¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, page 81.

²² Alain Corbin, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie* [2008], Paris, Flammarion, collection « Champs histoire », 2010.

ordinaires (on peut penser à Lauzier, Brétécher mais aussi Reiser dans une certaine mesure), ou s'adonnent à la parodie satirique très souvent grivoise (*Rhââ Lovely*, de Gotlib, mais aussi quelques épisodes de *Cinémastock* d'Alexis et Gotlib (1970-1974) qui comportent des relectures très libérées des classiques). La verve satirique ou la chronique sociale ne laisse en effet que peu de place au sentimentalisme, même s'il existe ailleurs, dans d'autres titres moins visibles dans l'histoire du 9^e art. Mais la décennie 1980 est aussi marquée par un retour des restrictions morales et sexuelles avec l'épidémie du VIH dont les bandes dessinées se font aussi l'écho, notamment l'étonnante série de Carlos Giménez, *Sexo y chapuza* commencée en 1982, traduite en France *Amor ! Amor !*²³, et qui mêle à la grande liberté amoureuse post-franquiste l'angoisse de la contamination. Les critiques de bande dessinée se sont focalisées sur l'histoire de l'érotisme dans ce domaine comme un genre à part entière, un territoire marginal et nécessairement transgressif, parce que le geste critique épousait alors la définition juridique de la pornographie à savoir tout ce qui relevait de la contrainte et de la censure. Elle visait ainsi les productions érotiques ou pornographiques qui sont des « rebuts » comme la pornographie cinématographique pour Frédéric Tachou, résultat de « l'interaction entre virtualité immanente et contrainte extérieure²⁴ », bien réelle. Ce n'est que très récemment, en 2018, que *Les Cahiers de la BD* ont troqué l'habituel dossier estival sur la bande dessinée érotique pour un dossier sur l'amour en bande dessinée, ménageant enfin des ponts entre sexualité, marginalité, érotisme et amour²⁵. Les critiques y trouvent là l'occasion de célébrer sensualité, sentimentalité et conquête des droits amoureux pour les minorités sexuelles. De manière exemplaire les deux couvertures donnent à voir deux couples homosexuels, l'un de femmes (Catwoman et Poison Ivy), l'autre d'hommes (Batman et Robin).

En littérature, Sagan elle-même, laissa en 1954 toute sa place au scandaleux érotisme juvénile de Cécile dans *Bonjour tristesse !* et déplora la recherche permanente de transgression dans la représentation des amours en 1977. Or, les critiques littéraires remarquent plutôt que dans la période qui commence avec les années 1980, c'est la disparition de toute forme de transgression qui exaspère la littérature érotique : soit qu'elle s'acclimate au « porno chic », soit qu'elle se fasse *trash* ou qu'elle soit prise d'assaut par les plumes féminines, pour Olivier Bessard-Banquy, « l'écriture érotique, hier maudite, aujourd'hui dévitalisée, change de statut en quittant le second rayon. Reconnue, plébiscitée [...] elle doit apprendre à exister par elle-

²³ Carlos Giménez, *Amor ! Amor ! T1*, Paris, Fluide Glacial, 2011.

²⁴ Frédéric Tachou, *Et le sexe entra dans la modernité : photographie obscène et cinéma pornographique primitif, aux origines d'une industrie*, Paris, Klincksieck, 2013, page 113.

²⁵ *Les Cahiers de la BD*, n°4, 2018, *Peut-on encore parler d'amour en BD*, couverture.

même sans tirer de son interdiction ou de sa charge subversive, désormais improbable, sa raison d'être²⁶. » Cette assignation paradoxale induit pour beaucoup « l'échec de l'érotisme²⁷ » (Frank Évrard), une courbe qui chute « de l'infini au zéro²⁸ » (Jean-Jacques Pauvert). La dissolution de l'érotisme dans ce paradoxe produit même une franche résistance ce que Laurent de Sutter, dans son essai pro-pornographie *Contre l'érotisme* développe²⁹. Olivier Bessard-Banquy souligne que dans les récits littéraires, le « désarroi » de l'amoureux·se tel que Barthes l'avait signalé se fonde sur l'absence d'érotisme : « le danger d'un *trop de réalité* [il réaffirme en l'espèce sans le dire comment le sexe s'oppose à l'érotisme] [...], l'horreur du sexe pour le sexe, d'une perpétuelle disponibilité des corps³⁰ ». En cela il rejoint les analyses d'Eva Illouz qui dans *Pourquoi l'amour fait mal ?* puis dans *La Fin de l'amour* fait l'anatomie du sentiment amoureux ou plutôt de son cadavre. L'amour passion ne peut plus exister, car l'amour dans la modernité tardive nous a rendu obscur·e·s à nous-mêmes, au lieu d'asseoir notre identité : « le culte de l'expérience sexuelle qui a envahi le paysage culturel des pays occidentaux [sous une forme marchandisée] [...] interfère avec la capacité des hommes et des femmes à nouer des liens intenses, chargés de signification, rejaillissant sur tous les autres domaines de la vie³¹ ». Car l'amour-passion ne serait plus seulement marginal, il aurait tout simplement « changé de forme » en ne touchant plus « aux mêmes éléments du moi ou à la façon dont ils sont agencés³² ». Partant il ne peut plus y avoir d'érotisme et toute sexualité, même quand elle se présentait sans amour par goût de la transgression, s'en trouverait diminuée. On assiste plutôt à un « refroidissement » de l'intensité amoureuse comme sexuelle, une « baise sans effeuillage³³ » (Erica Jong).

Pour une érotique du *flirt* à l'époque contemporaine

Ce constat serait désespérant s'il était péremptoire, mais s'il s'agit d'un changement de forme, ou de dynamique, alors, en se référant par exemple au travail de l'histoire des sensibilités, il convient de regarder d'un autre œil ces évolutions. Il apparaît salutaire de

²⁶ Olivier Bessard-Banquy, « La relation amoureuse chez les "jeunes auteurs de Minuit" » in Bruno Blanckeman, Marc Dambre, *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, collection « Fiction/Non fiction XXI », 2012.

²⁷ Frank Évrard, *La Littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Toulouse, Milan, Les Essentiels, 2003.

²⁸ Jean-Jacques Pauvert, *De l'infini au zéro. Anthologie historique des lectures érotiques 1985-2000*, Paris, Stock, 2001.

²⁹ Laurent de Sutter, *Contre l'érotisme*, Paris, La Musardine, L'attrape-corps, 2011.

³⁰ Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*

³¹ Eva Illouz, *op. cit.*, page 447.

³² *Ibid.* page 438.

³³ Erica Jong, *Le Complexe d'Icare* [*Fear of Flying*, 1973], Paris, Robert Laffont/LGF, 1991, traduit de l'américain par G. Belmont, page 28.

changer les méthodes d'appréhension des récits du sexe, de la sexualité et de l'amour. Si la transgression n'a plus de sens, si la passion est devenue ringarde et si le « sexe sans effeuillage » est une norme (pensons au récit de Catherine Millet), relation « pure » pour Erica Jong, il importe de s'intéresser à tout ce qui met en jeu le corps sexuel, le corps intime, le corps social et le corps amoureux. Les scories du corps passionnel jusqu'à présent laissées pour compte dans l'étude de la poétique érotique et amoureuse peuvent être réinvesties. Si la transgression consiste en une tension entre la frustration d'un désir et son « éclatement », alors l'organisation narrative qui lui est liée est organisée par le motif de la limite et de la tension nœud/dénouement propre à la consommation du désir (qu'elle soit unique ou itérative). Si l'on suit Barthes, mettre en récit le sentiment amoureux et les ravissements qui vont avec c'est apprivoiser, réintégrer la folie dans un code. Peut-être que la persistance des états amoureux et érotiques, où peut se dire un discours proprement amoureux et érotique, siège plutôt dans le fragmentaire, l'intermédiaire, les tensions *faibles*, les épisodes « sans action » où une voix solitaire laisse échapper sa plainte ou sa jubilation. Peut-être ne s'agit-il pas de persistance de l'érotisme mais de renouveau ? En tout cas, en traquer la place nécessite un changement de regard ainsi qu'une autre manière de mobiliser les récits du désir et du sentiment amoureux.

La « douce folie » dont parle Barthes, cette « fête du sens » et des sens, qui tire son plaisir de la métonymie et donc du glissement, n'est-elle pas résolument soluble dans le récit ? L'invention du *flirt* nous offre un autre modèle de narration : doucement enclins à la réalisation sexuelle, les gestes qui le fondent, baisers, caresses (tendres et sexuelles), ne sont pas uniquement chargés de la nécessité de la réalisation. En quelque sorte, ils restent à la surface. Ces gestes peu visibles, mineurs, qui reculent devant l'obscénité, mais se glissent dans tous les interstices et toutes les matières du corps amoureux autant qu'ils le peuvent (pensons au dégradé du tendre *smack* à la galoche baveuse ou encore de l'effleurement à la franche manuelisation³⁴) ont autant à voir avec la sentimentalité la plus pure et l'excitation la plus incarnée. Désormais séparées de toute condamnation morale liée à l'exigence d'une sexualité génitale, tous les excès érotiques non coïtaux considérés comme des fétichismes et des perversions sont normalisés et entrent dans un nouvel art amoureux³⁵. La « fête du sens », la métonymique infinie du geste tendre est pourtant par son glissement, décidément enclin à

³⁴ Terme vieilli pour désigner les actes masturbatoires, mais contrairement à celui-ci il comporte très clairement la possibilité du don, on peut « manueliser » quelqu'un·e. Source : article « manuelisation » du CNRTL.

³⁵ Il n'est pas de guide de bien-être et de développement qui ne loue la douceur des massages, caresses et autres papouilles, pour « marabouter » votre désir et votre vie érotique. Gérard Leleu, *Nouveau traité des caresses*, Paris, Flammarion, 2013 ; Maria Kettenring, *Massages érotiques*, Paris, Marabout poches, 2014.

un récit, un récit sans but, fragmentaire, répétitif peut-être, ou destiné à n'être qu'un fragment dans une plus grande somme. Il invite ainsi à ne pas lire l'amour ou la sexualité sous sa forme téléologique d'une part et invite à d'autres modalités d'être au monde, au corps de l'autre et au corps propre par la *douceur*, cet état d'évanouissement, de suspension de l'action, que décrit Barthes.

Plus encore ces éléments mineurs et faibles du récit amoureux apparaissent comme des prises possibles pour un renouveau de la dialectique du moi dans l'amour, en réarticulant l'amour de soi et l'amour de l'autre avec l'idée d'échange et d'égalité qu'ils impliquent, pour une recomposition de la donne amoureuse à partir d'une éthique. Comme le signalait Eva Illouz, les femmes sont les grandes perdantes de cette nouvelle économie amoureuse, poussées à agir « comme des hommes » dans les relations amoureuses et sexuelles. Bien que souveraines de leurs corps et de leurs émotions, les femmes subissent « une domination affective sans précédent de la part des hommes. » Il convient « d'en appeler à des modèles [...] autres que ceux fondés sur le capital sexuel³⁶ » pour la sociologue et ainsi de remettre en cause le modèle masculin du désir dans son économie propre.

La sociologue, comme d'autres féministes, en appelle à une refonte éthique de l'économie libidinale pour pallier la logique marchande du sentiment amoureux et surtout du corps de la femme. Il apparaît ainsi que la réflexion sur ces intensités faibles de l'érotisme peut être au cœur d'une réflexion éthique. Roland Barthes, déjà, semblait dessiner dans *Fragments d'un discours amoureux* la redéfinition éthique d'un rapport amoureux qui consisterait en un « non-vouloir saisir³⁷ » : contre l'appropriation de l'autre, la dé-prise. Le « non-vouloir saisir » sort l'amoureux de la logique marchande de l'amour « l'autre me doit ce dont j'ai besoin³⁸ ». Le motif de la saisie est important car il est au cœur de l'un des fondements du discours érotico-éthique qui s'est développé dans la philosophie au XX^e siècle, autour du contact et surtout de la caresse. La caresse, comme le visage, permet à Levinas de refonder une éthique par l'érotique du bout des doigts. Ce geste tendre permet de découvrir l'altérité dans son abandon³⁹. Levinas est glosé par Luce Irigaray et la caresse sert avec elle de fondement à une éthique de la différence sexuelle⁴⁰. Enfin, Derrida commente l'apport de Jean-Luc Nancy à la théorie du toucher en montrant la manière dont il le sort du solipsisme

³⁶ Eva Illouz, *op. cit.*, page 448.

³⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, pages 275-276.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Voir Matthieu Dubost « Féminin et phénoménalité selon Emmanuel Levinas », *Les Études philosophiques*, vol. 78, n° 3, 2006, pages 317-334.

⁴⁰ Luce Irigaray, « Fécondité de la caresse » in *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

narcissisant de la phénoménologie chez Merleau-Ponty, qui considère le toucher comme révélateur de la chair. Derrida lui préfère l'idée que le toucher, qui passe par des formes de contact variés (y compris par les yeux) se distingue d'une dévoration, d'une manipulation. Il en donne une belle image, en commentant les poètes romantiques allemands à partir du motif du baiser, qui fait glisser en une figure d'un embrassement au contact des yeux :

Quand des yeux se croisent intensément, infiniment, jusqu'à l'abîme, jusqu'à plonger Narcisse dans l'abîme, quand rien au monde ne peut s'interposer, et pas même la lumière, pas même la source tierce d'un soleil, quand je vois le regard aimé qui me regarde au-delà de toute réflexivité, car je ne l'aime que pour autant qu'il me vient de l'autre, est-ce le jour ou la nuit ? Y a-t-il ou non contact ? est-ce là une caresse, et puis-je le dire autrement que par la figure⁴¹ ?

Contre la « médusante "masturbation de l'œil", le mouvement de la caresse : le "oui" qui jouit⁴² » dépasse le narcissisme de l'égo, la manipulation du corps comme objet qu'on dévore, la consommation « du Mystère de la Certitude Sensible ». L'enveloppement du toucher n'altère pas l'autre, « au-delà de toute réflexivité ». Enfin dans les pensées les plus contemporaines, la *douceur* apparaît comme une résistance à l'altération humaine et politique, comme chez Anne Dufourmantelle pour qui la *douceur*, programme éthique et politique de résistance modeste, alliant le charnel et le spirituel, s'incarnerait parfaitement dans le geste de la « caresse⁴³ ». Le fil rouge du refus de la réduction de l'autre à un objet, la résistance de l'altérité ou de soi-même par les signes ténus, les forces *faibles*, recoupe un certain nombre de critiques de l'obscénité ou de la sexualisation des corps propres à la pornographie et à l'exhibition de la chair⁴⁴. À une approbation frontale de la chair niant l'altérité s'opposerait une suggestion indirecte, subtile, désirante de l'autre ? Cela reconduirait l'opposition par trop sommaire et piégée de l'érotisme et de la pornographie. Nous verrons plus loin que les distinctions sont plus complexes et que les suggestions *faibles* ou *mineures* de cette érotique ne sont pas moins impérieusement charnelles et hédonistes et mais elles se pensent surtout comme une adresse à l'autre (l'amoureux·se, spectateur·rice, lecteur·rice etc.). Il apparaît ici que la valeur fondamentale de cette nouvelle éthique érotique se fonde sur le geste de la caresse, et moins sur celui du baiser, mais qui mériterait aussi une attention particulière. La caresse, rattachée au toucher apparaît comme une résistance à la dématérialisation, à l'abstraction généralisée d'un monde spectaculaire, d'une *hypermodernité*, faite d'accélération

⁴¹ Jacques Derrida, *Le Toucher*. Jean-Luc Nancy, Paris, Galilée, 2000, page 343.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Anne Dufourmantelle, *La Puissance de la douceur*, Paris, Payot/Rivages, « Manuels », 2013, page 83.

⁴⁴ Cette position ne doit pas occulter que pour un certain nombre de critiques et notamment de critiques féministes, la pornographie est aussi le lieu d'une réinvention de soi, un domaine de la marginalité dont se saisir pour mieux exposer les marginalités, la différence et recomposer le corps par ces expériences hors-norme. Virgines Despenstes (réalisatrice), *Mutantes. Punk Porn Feminism*, DVD, Blaq out, 2010, 91 minutes.

et de vitesse⁴⁵, une fluidité où plus rien n'accroche, sauf peut-être nos écrans tactiles. La caresse toutefois n'est pas qu'un toucher qui connaît et atteste, dans la lignée d'un saint Thomas, mais c'est aussi un geste en mouvement, vers l'autre, chargé d'affects particuliers. Commençons donc par quelques définitions...

Qu'est-ce qu'une caresse ?

La caresse telle qu'elle sera étudiée ici, c'est-à-dire au sein d'un récit, le sera à la fois comme motif, charriant un certain nombre de symboliques et de valeurs culturelles, mais aussi comme un geste et comme un effet sensible. En effet la caresse est un geste qui appartient à une grammaire du corps, qui se comprend comme telle par l'effet qu'elle provoque, qu'elle pense provoquer et parfois qu'elle provoque malgré elle. Car la caresse devrait provoquer une sensation de douceur, de plaisir, car c'est un acte d'amour : Marie-Madeleine caresse les pieds du Christ avec ses cheveux enduits d'huile. La caresse, caresser, suppose un pouvoir d'abstraction : on caresse du regard quelqu'un qu'on aime, la caresse peut être de mots ; la caresse est un terme également employé pour désigner une sensation de plaisir sensible (cet effet-caresse sert d'ailleurs beaucoup dans la publicité : déodorants, parfums, mais aussi jus de fruit). La suggestion de la douceur tactile est employée par la publicité car elle a fait l'objet d'études en psychologie affective au service du marketing : le toucher détient une force de persuasion commerciale. Des études comportementales par ailleurs montrent l'impact affectif qui se produit lorsqu'on touche un·e client·e dans un rapport marchand : il y a beaucoup plus de chance que celui-ci ou celle-ci cède à l'offre⁴⁶. La douceur du geste tactile est persuasive, voire invasive.

Toutefois, si l'on regarde l'histoire du mot en langue française, on s'aperçoit que l'évolution de son sens est inverse à l'intuition : ce n'est pas le geste qui a donné sa forme à l'effet affectif, mais c'est l'affect qui a donné forme au geste. En effet le terme dériverait de

⁴⁵ Nous reprenons ici l'expression forgée par Hartmut Rosa pour rendre compte de l'aliénation dans la « modernité tardive ». Face à cette accélération du capitalisme et des modes de vie, le sociologue allemand propose une étude de la manière dont nous résonnons ou pas, avec le monde : « établir ou entretenir une résonance avec autrui, mais aussi avec les objets, l'espace, le travail ». Hartmut Rosa, *Remède à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, Paris, Flammarion, « Champs », 2018, page 84. Voir aussi, Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde* [Resonanz, 2016], Paris, Editions de la Découverte, collection « Sciences Humaines », 2018, traduit de l'allemand par Sachar Zilbertfarb, avec la collaboration de Sarah Raquillet.

⁴⁶ Jacob Hornik., « Tactile Stimulation and Consumer Response », *Journal of Consumer Research*, 19, 3, 1992, pages 49-458 ; voir également la manière dont le toucher et les valeurs de douceur sont utilisées dans le marketing, notamment le chapitre « La perception » dans Denis Darpy, Valérie Guillard, *Comportements du consommateur. Tous les principes et outils à connaître*, Paris, Dunod, 2020, pages 65-107.

l'italien *fare carezza* et du latin médiéval *caritia* qui signifie « marque d'affection ». Le CNRTL énumère les occurrences dans la langue française littéraire depuis la Renaissance et signale que, jusqu'au XVII^e siècle, le terme est surtout employé dans un sens métaphorique qui renvoie à l'affection : elle est une « marque extérieure », mais pas seulement par des gestes, aussi par des mots. Il devient même chez Castiglione un adjectif qui qualifie le type d'attouchements que l'on donne aux êtres chers. À partir du XVII^e siècle, elle prend le sens qu'on lui connaît aujourd'hui à savoir un sens ayant trait au corps sensible, autonome par rapport à l'esprit, c'est un « frôlement doux et agréable ». La caresse dans son sens moderne se pare alors de cette sensualité indépendante, qui alimente le discours amoureux et libertin au XVIII^e siècle. Durant ce siècle ce sont surtout « les caresses » au pluriel qui dominent la désignation d'un ensemble de gestes, d'attentions et de marques d'affection envers l'être aimé. Chez l'abbé Prévost, dans *Manon Lescaut* et dans ses autres romans, elles abondent pour montrer la défaite de la volonté des personnages devant les assauts de l'affection et surtout de la sensualité⁴⁷. S'autonomisant progressivement comme effet sensuel et sensoriel, elle atteint une signification beaucoup plus large qui semble participer d'un rapport sensible au monde à partir de métaphores (« la caresse du vent »).

En tant que geste tactile, le verbe « caresser », dénominateur du nom selon le CNRTL, renvoie un peu plus explicitement dès le XVII^e au toucher amoureux, et au XVIII^e siècle est un euphémisme pour désigner le fait de « faire l'amour », en particulier au sujet des animaux. Dans ce contexte érotique, il apparaît important de noter que le CNRTL ne relève pas l'emploi pronominal qui consiste à désigner beaucoup plus précisément l'autoérotisme. « Se caresser », en emploi absolu, désigne la masturbation.

La caresse, comme acte d'amour et sensation plaisante, apparaît comme une notion *glissante* entre sensible et spirituel, sens abstrait et sens concret, sens crypté et explicite du langage. Elle associe différents types d'affects et ainsi apparaît selon différentes modalités : la caresse amicale se distingue du frottement de la relation (auto)érotique, la caresse animale se prend dans les habitudes de la familiarité quand le « frôlement » fortuit ouvre au mystère de l'inconnu ou à l'agression sexuelle. En tous les cas, l'effet-caresse met en avant l'autonomie

⁴⁷ « Elle adoucit son refus par des caresses si tendres et si passionnées, que moi, qui ne vivais que dans elle, et qui n'avais pas la moindre défiance de son cœur, j'applaudis à toutes ses réponses et à toutes ses résolutions. » (page 52) ; « Il n'y avait que trois heures qu'elle m'avait accablé de ses plus tendres caresses, et qu'elle avait reçu les miennes avec transport ; je ne connaissais pas mieux mon cœur que le sien. Non, non, repris-je, il n'est pas possible que Manon me trahisse. » (page 54) ; « Cette assurance fut confirmée par tant de caresses et de serments, qu'il me parut impossible en effet qu'elle pût jamais les oublier. » (page 146). Abbé Prévost, *Histoire de Manon Lescaut* [1731], Paris, Charpentier, 1846.

d'un corps sensible et affectif. Elle apparaît surtout polarisée entre deux rives : d'une part comme « marque extérieure », elle est visible, nombrable, évidente, d'autre part elle possède une qualité tactile et intime, affective, qui échappe au regard.

Elle apparaît aux côtés de ces gestes qui, mis en scène, traduisent visuellement et de manière éclatante une forme d'ineffable. Elle a pu être utilisée comme métaphore sexuelle au cinéma pour ces raisons-là. Mais sa grammaire est moins explicite que d'autres images mentales. Elle appartient plus largement à la symbolique des mains et à leur usage autonome, comme effets de pensée, de signification ou actrices indépendantes au cinéma comme le montre Sandrine Marques dans *Les Mains au cinéma*⁴⁸. Par la pluralité de ses significations, la caresse apparaît dans une dramaturgie de la sensualité, mais aussi du lien, de la reconnaissance et de la sollicitude. Prenons pour exemple la scène finale des *Lumières de la ville* de Charlie Chaplin⁴⁹. Le héros au grand cœur, un vagabond sans le sou, s'est fait passer pour un millionnaire auprès d'une jeune aveugle dont il est tombé amoureux. À force de malice (mais aussi de bévues) il parvient à réunir la somme nécessaire à l'opération qui lui redonnera la vue. Quelques temps plus tard, il la revoit alors qu'elle est devenue fleuriste, il la reconnaît derrière la vitrine mais elle non, puisqu'elle ne l'a jamais vu et qu'elle ne pense pas que son généreux bienfaiteur puisse être un mendiant. Mais d'un jeu de regard éloquent et interrogateur, elle en vient à lui donner, par compassion pour un pauvre ère, une fleur. Le contact des mains lui procure alors, savoir de celle qui ne voit pas, l'immédiate reconnaissance de celui qui se faisait passer pour un riche et qui n'est que Charlot. Le toucher se transforme en caresse.

Qu'y lire ? Une évidente reconnaissance, une affection, peut-être les vestiges d'une sensualité passée, mais aussi une compassion, une sollicitude pour Charlot. Dans ce menu geste se dit la disproportion du don qu'il a fait, par la disproportion des virtualités du geste : une économie de moyen qui passe par le détail, mais aussi l'usage d'un gros plan qui insiste sur la reconnaissance tactile. Cette reconnaissance à l'aveugle a une évidente valeur moralisatrice : il s'agit de valoriser la vertu du sacrifice et du don par la métonymie de la main. La tendresse de ce menu geste vainc le matérialisme, opulent, visible et exhibitionniste dont rêvait la jeune femme en imaginant l'homme riche venir l'épouser. Il faut ajouter que cette caresse est une caresse de reconnaissance, au sens de l'identité : toucher dévoile l'authentique identité. La jeune femme quelques secondes après avoir touché l'autre, fait un retour vers

⁴⁸ Sandrine Marques, *Les Mains au cinéma*, Paris, Aedon, 2017.

⁴⁹ Charlie Chaplin, *Les Lumières de la ville* (1931), DVD, Potemkine/Mk2, 2019, 60 minutes.

elle, en posant sa main sur sa joue. C'est un signe dramatique de l'effusion qui la prend, mais c'est aussi le geste qui la ramène vers elle, et déroule, en accéléré son histoire passée et nous rappelle sa cécité.

Cette caresse est précieuse car elle permet de mettre en lumière la polysémie glissante du geste et de ses effets, il permet aussi de montrer qu'au geste en général, et à celui-ci en particulier, est attachée une éthique. Comme le rappelle Agamben, le geste au cinéma fait passer la représentation du statut de l'image au statut de l'éthique et du politique : « Ayant pour centre le geste et non l'image, le cinéma appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique (et non pas simplement à l'ordre esthétique⁵⁰). » Or le sens de ce geste est de montrer le va-et-vient qui existe entre le soi et l'autre, entre l'amour de l'autre et l'amour de soi. En effet, la caresse apparaît ici à la fois comme une reconnaissance due à la dette qui incombe à la jeune fille, mais elle apparaît aussi comme une compassion pour celui qu'elle pensait riche. Il lui renvoie dans ce face-à-face et le contact des deux mains une autre image idéale qu'elle se faisait de son histoire, une autre image possible d'elle (épousant un homme riche, secourue par un bienfaiteur etc.). Apprenant l'identité de l'autre, elle donne sens à son histoire. Le geste de sa main sur son visage est significatif : il signale le souci, mais comme de nombreux gestes tournés vers soi-même pour mettre en scène une posture de soi, il apparaît comme un élément de sa « face » comme l'écrivait Goffman⁵¹, et précisément, pour ne pas la perdre. En une seule caresse, se dévoile à elle la pitoyable existence de son sauveur et s'écroule ses rêves d'amour (on peut interpréter le fondu comme une fin ouverte, mais sans mariage, sans serment).

De la caresse au *care*

La caresse entre alors aussi dans le champ plus vaste des gestes du *soin* et de la sollicitude. Elle quitte les rives de la pure affection érotique ou amoureuse pour gagner dans l'échange cette valeur politique et sociale : elle s'étend alors à tout individu et à tout le vivant. Egotiste et altruiste à la fois, elle semble rejouer cette double détente qui refonde pour Frédéric Worms la sollicitude du *care* dans un régime contemporain où l'amour absolu et le don de soi ne peuvent plus primer. Worms compare l'amour désintéressé à la haine – unilatéral, autonome et tourné intégralement vers autrui. Or cet amour néglige

⁵⁰ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », in *Trafic. Revue de cinéma* n°1, hiver 1991 page 34.

⁵¹ Erving Goffman définit le concept de « face » dans *Les Rites d'interaction*. Il s'agit d'un ensemble de gestes, d'attitude et de réflexes mis en place pour définir et stabiliser une personnalité sociale et aussi une grammaire d'attitude qui permet de ne pas mettre en danger le lien social et l'autre : politesse, tact, déférence. Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.

l'amour de soi, nécessaire à une juste éthique, l'amour « fragile », sans cesse menacé par la rupture, ramenant le soi à l'autre et l'autre à soi, est un « attachement » et non un sacrifice. Décrivant l'expérience de l'amour dans sa fragilité en dehors des systèmes de transcendance et des institutions, Worms écrit : « la souffrance que suscite [cette fragilité] indique une force persistante, dans sa précarité même⁵² ». Cette fragilité fonde l'aspect moral de l'amour moderne, le sujet aimant est le nouveau sujet éthique, et a remplacé le sujet rationnel. Dans cet amour fondateur de l'éthique contemporaine pour Worms « ce qui est premier ce n'est donc peut-être ni l'attachement ni la rupture, mais la polarité entre les deux, qui elle-même n'est jamais seulement vitale, mais aussi déjà pleinement morale⁵³. » Geste d'attachement, la caresse est autant don de plaisir que prise de plaisir ; elle est autant reconnaissance de l'autre, que reconnaissance de soi aimé·e ou aimant, par le fait de caresser l'autre. Cette dimension sera étudiée en particulier dans le troisième chapitre.

Dès lors l'étude de la caresse met au jour les fragilités de ces amours contemporaines, la ténuité du lien qui se forge non pas dans l'absolutisation de l'autre ni dans une unification à l'autre. Traversé de rupture et d'incompréhension, l'amour contemporain et le désir érotique apparaissent dans les récits qui nous occupent comme des recherches de justesse et de tact. L'étude de ces détails de l'érotique amoureuse, de ces intensités faibles met également au jour la fragilité qui existe dans ce qui apparaît aux yeux des critiques comme des citadelles d'égo⁵⁴ : les exhibitions de l'autofiction, les récits égocentrés. Il apparaît aussi que le dévoilement de soi n'est pas toujours et en toute circonstance l'affirmation franche et ferme d'un moi individualiste. L'approche du moi par l'ambivalence, ambivalence du sens, du geste, des signes faibles, met peut-être en lumière cet érotisme paradoxal qui plonge les critiques dans le désarroi : une sexualité sans effeuillage, un érotisme sans passion.

Le toucher des caresses, une vertu doublement mineure

Si l'étude de la caresse permet de mettre au jour ces fragilités du lien de l'attachement amoureux, la dimension sensorielle de la caresse est également porteuse d'une autre dimension invisible, celle du sens tactile. Doublement minorisée, la caresse l'est parce qu'elle relève du geste, du sens tactile et qui plus est d'un type tactile *féminin*. Au sein des *sensory studies*

⁵² Frédéric Worms, *Le moment du soin. À quoi tenons-nous ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, page 184.

⁵³ *Ibid.*, page 185.

⁵⁴ « le désir d'intimité vise à combler les failles qui séparent le moi du monde, et à rétablir sur des bases nouvelles l'ancienne homéostasie : en un narcissisme adouci et sublimé, il est régression vers un nid ou un cocon, rétraction sur des fortifications qui entourent la citadelle de l'égo » Daniel Madélénat, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989, page 30.

(études sensorielles), Constance Classen, historienne du toucher, met en lumière la manière dont la tactilité est devenue un prisme sensoriel essentiel de la modernité. Associé au cours du XIX^e siècle aux activités strictement féminines⁵⁵, manuelles, artisanales, il se distingue de la technique machiniste, masculine, rationnelle. Son réinvestissement dans les arts apparaît pour certain·e·s comme une recherche de marginalité, d'écart par rapport aux objets d'art. Mis à part Marinetti, dont l'exacerbation tactile des œuvres aurait dû permettre le dépassement du traumatisme de la technique pour mieux l'épouser, une généalogie d'artistes se dressent qui cherchent plutôt à s'inspirer auprès d'un sens mineur aux prises avec l'invisible : Duchamp (*Prière de toucher*), Brancusi (*sculpture pour aveugle*), Lygia Clark, Joan Semmel, Giuseppe Penone. La logique tactile a été réinvestie dans les œuvres d'art comme dans leur critique au long du XX^e siècle. Ce sera l'objet du premier chapitre. La logique tactile se veut une remise en cause des principes de la visualité classique, avec ce que cela entraîne de bouleversement de la perception. Elle entraîne ainsi à envisager les œuvres autrement, mais surtout à réfléchir au statut de l'image et du voir.

Il apparaît ainsi que dans la modernité, dans une ambivalence fondamentale qui sera étudiée ici, le sens tactile vienne au secours du sens visuel pour en renforcer l'effet totalisant et dominateur. L'haptique, définie par Gilles Deleuze dans *Logique de la sensation*⁵⁶, donne corps aux surfaces, et tire l'image hors de sa planité, sans pour autant donner prise à l'illusion de profondeur. La dimension haptique dans un sens plus général, recouvre la capacité de l'œil à enregistrer comme tactile des éléments de ce qu'il voit : évaluer les surfaces, les volumes, les textures. L'haptique apparaît comme un gage d'illusion supplémentaire notamment au cinéma : effets spéciaux, marionnettes, mais aussi 3D. Or, l'hapticité qui renforce l'agressivité de l'image pour l'œil du regardeur apparaît pour beaucoup d'artistes comme le moyen d'incarner avec plus d'authenticité ce qui se passe à l'image. L'haptique apparaît comme le moyen de restaurer aux corps vivants leur intégrité que le dispositif compositionnel et plane de l'image rationalise, organise et désincarne. C'est tout l'objet du travail de Jean-Charles Andrieu de Lévis qui dans sa thèse, s'intéresse à ce qui dans la représentation de la bande dessinée échappe à la planitude et au calme des dessins « clairs ». Dès lors il est important de voir comment dans ce régime haptique une intensité *faible* comme la douceur des caresses peut être suggérée. En effet, la part « féminine », mineure, de la

⁵⁵ Voir Constance Classen, « Art and the Senses, 1800-1920 : From the Romantics to the Futurists » in David Howes (ed.) *Senses and sensation : Critical and primary sources 4. Art and Design*, Londres, Bloomsbury, 2018, pages 335-356.

⁵⁶ Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la différence, collection « la Vue le Texte », 1981.

sollicitation des gestes tactiles prend une place importante dans des narrations qui veulent restituer aux corps une intégrité que des instances esthétiques et politiques leur ont dénié. Le travail d'Iris Brey sur le *female gaze* apparaît comme l'une des formulations critiques de cet investissement sensoriel dans les arts qui fait place au « regard féminin », minorisé dans l'histoire du cinéma. Elle s'appuie notamment sur l'exégèse de *La leçon de piano* de Jane Campion, dont l'héroïne, muette, ne s'exprime que par ses mains, en jouant du piano ou en aimant charnellement.

Enjeux esthétiques et poétiques de cette étude

Cette étude des gestes *faibles* que sont les caresses se confronte donc d'emblée à de nombreuses ambivalences sur lesquelles reposent les caresses comme gestes et comme sensation. Peut-on faire un récit à partir des intensités *faibles* du désir, de l'action et de la sensation ? Le toucher apparaît bien comme un sens qui met en séquence et qui est à même d'organiser la linéarité d'un parcours, et enfin peut se faire récit, selon les modalités ambivalente de narrations attentives au détail, aux non-événements de la vie ordinaire. Mais si les modalités douces de la représentation du corps amoureux, érotique et sexuel s'avèrent bien présentes dans les narrations littéraires et de bande dessinée, existe-t-il pour autant une visibilité esthétique de la caresse ? Y a-t-il un mode d'écriture et un mode graphique, qui au sein de l'haptique, puisse rendre compte d'une présence douce ? L'image peut-elle être une caresse ? Il apparaît très vite que la présence du toucher dans les récits engage une réflexion sur l'image, selon l'idée développée par Marie-Josée Mondzain dans *Homo spectator*⁵⁷, que le spectateur de l'image naît avec la conscience d'une image produite par une empreinte, un contact donné à voir à l'autre. Entre peur et adoration, les images aimantées par le sens tactile renouvellent le questionnement autour de la présence des images et leur corps propre.

Le cadrage temporel est posé d'emblée par le questionnement sur l'amour qui traverse les sociétés occidentales. Nous allons donc ici faire une étude qui part des productions narratives littéraires et graphiques à partir des années 1980, génération à partir de laquelle se dégage très nettement un « après » de la libération sexuelle. Ce sera étudié dans le premier et le second chapitre, mais cette période correspond également à un certain nombre de bouleversements esthétiques dans les champs qui nous occupent. En littérature on assiste aux renouveaux narratifs et à la dominante autofictionnelle. En bande dessinée, on assiste à un moment de réélaboration des marges de la création avec l'apparition de la bande

⁵⁷ Marie-Josée Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2013.

dessinée dite « alternative⁵⁸ » qui fait de l'ombre à la presse *underground*. C'est aussi le moment de l'essor de l'autobiographie dans tous les domaines linguistiques qui nous intéressent. De ces deux nouvelles veines il ressort une forme de concurrence avec le genre érotique, genre par excellence de la représentation de la sexualité, qui s'était déjà progressivement libéré avec les années 1960. Nous nous autorisons à aller voir ponctuellement du côté des années 1970 (avec Guido Crepax, Philip Roth et la réception en Europe d'un récit de Yasunari Kawabata) car les représentations de l'amour, du sexe et du corps n'obéissent pas seulement aux bornes chronologiques des genres et courants littéraires et graphiques.

Il faut encore définir l'extension générique et médiatique du corpus d'étude. Dans cette enquête, il importe tout autant que dans le *flirt* de glisser facilement d'un type de récit à un autre. Comme le remarquait Barthes, les systèmes intellectuels sont peu enclins à prendre en charge le sentimentalisme amoureux. Mais les récits populaires organisent le sentiment amoureux en adoucissant et normalisant son « cri » et sa « folie ». Or depuis le vœu formulé par le sémiologue de faire une « sociologie des larmes⁵⁹ », la sociologie, et parmi les premières, s'est attachée à l'étude de l'économie du sentiment amoureux (Anthony Giddens, Ulrich Beck, Eva Illouz) et n'opère pas de distinction entre le récit d'Emma Bovary et celui de Carrie Bradshaw (dans *Sex and the City*). De même il paraît difficile dans l'enquête de l'écriture du sentiment amoureux, de ses gestes et de son érotique, de laisser de côté autant Françoise Sagan qu'Anne Golon.

Autant dans la littérature que dans la bande dessinée, que nous choisissons tous deux comme terrains d'études, il apparaît que les récits et surtout leur étude ont en partie laissé en marge les sentiments amoureux, les douceurs ou les gestes mineurs de l'érotisme (y compris dans un corpus plus évidemment leste). Nous nous appliquerons à montrer que les récits autocentrés, centrés autour d'une voix ou d'un regard (autobiographie, autofiction, autobiographie fictionnelle, récits intimes en tous genres) développent une érotique du corps et du sentiment qui laisse toute sa place à ces tensions *faibles* du désir contemporain. Il apparaît aussi que dans les grandes sagas populaires il y a une place pour ces traces d'un érotisme marginal et inversement il y a un esprit « saga » dans le renouveau du récit amoureux (*M.M.M.M.* de Jean-Philippe Toussaint, Maylis de Kerangal). Dans la bande dessinée l'emprise de l'autobiographie dans la représentation de l'amour en fait un terrain d'élection tout choisi (Fabrice Neaud, Frédéric Boilet, Craig Thompson, Nine Antico). Les formes

⁵⁸ Voir Charles Hatfield, *Alternative Comics : An Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.

⁵⁹ Vœu exprimé lors de son entretien à *Apostrophes*, *op. cit.*

Introduction

voisines que sont les autobiographies fictives, ou les récits intimes (Aude Picault) en font également partie. Mais dans les deux domaines littéraire et de bande dessinée il nous importait également de nous se laisser dériver vers les territoires plus troubles des narrations typiquement sexuelles ou intégralement érotiques, en particulier de la part d'auteur·e·s à cheval sur plusieurs genres (Aude Picault, Melinda Gebbie et Alan Moore, Catherine Millet, Guido Crepax). Ce complément érotique permet de mettre en lumière le corps sexuel dans ses rapports avec le désir et l'amour, composantes devenues essentielles de la définition du corps et de l'identité dans la société contemporaine. Il permet aussi d'éclairer rétroactivement le reste du corpus non explicitement sexuel mais dont les représentations ne sont pas moins lestées d'érotisme.

Nécessitant une large base de données, l'étude s'est étendue sur un vaste corpus. Les caresses relèvent du détail, de l'épisode, du fragment et constituent rarement en elles-mêmes la topique unique et centrale d'un récit. Contraire à l'action, le geste tendre se trouve peu souvent au centre d'une aventure, au risque d'ennuyer la lectrice. Pour mieux cartographier le corpus, un tableau synoptique se trouve à la fin de cette introduction.

Plan de l'étude

Dans un premier chapitre nous reviendrons sur la manière dont la critique et les pratiques artistiques diverses ont ménagé au long du XX^e siècle une place à la catégorie sensible du toucher. Dans les deux domaines narratifs qui nous intéressent un éclairage sera apporté à la fortune critique du « tactile » pour présenter une partie des outils conceptuels mobilisés dans l'étude du corpus, qui sera présenté au terme de ce premier chapitre.

L'étude approfondie du corpus se fait dans les trois autres chapitres. Le deuxième s'intéresse à la manière dont la représentation des caresses est congruente avec des partis pris narratifs qui opèrent des retours en arrière dans l'Histoire, remontant aux *sixties*, à l'époque victorienne, au siècle des sensibilités et plus loin. Il apparaît que la sensibilité caressante, nécessairement démodée, impose un pas de côté par rapport au présent, jusqu'à être interrogée au creux des cavernes préhistoriques.

Le troisième chapitre met en lumière la caresse en rapport avec le moi dans les récits égocentrés contemporains : de la satisfaction personnelle à l'ébauche d'un attachement à l'autre, la caresse apparaît comme l'opératrice de cette modalité fragile de l'identité, à la fois close et poreuse. Une étude plus approfondie du geste en tant que catégorie sensible et esthétique montre son implication éthique dans le rapport à l'altérité.

Le quatrième chapitre décline la dimension poétique et esthétique de la caresse : liminalité et visibilité apparaissent alors comme deux modes de la narration des caresses.

Corpus d'étude primaire et secondaire, classé par type générique, type énonciatif et ordre chronologique

Les ouvrages qui entrent dans deux catégories se voient assignés des (*) ou (**): les récits ou fictions à composante érotique et pornographique sont marqués d'une (*) et les récits intimes à la première personne avec un (**). La distinction 1^{ère} personne / 3^{ème} personne ne fonctionne pas systématiquement en bande dessinée, nous avons fait le choix de signaler que certaines œuvres étaient narrées du point de vue d'un personnage mais « à distance » et certaines plus directement en focalisation interne, bien que des nuances puissent être apportées à cette lecture au sein même de ces œuvres.

	Récits et fictions érotiques ou pornographiques*	Récits et fictions intimes « à distance » (3 ^e personne)	Récits et fictions intimes (1 ^{re} personne) ou mixtes**	Récits de soi indirects	Récits de soi directs	Journaux / reportages / essais
Littérature	Sarah Waters, <i>Caresser le velours</i> [Tipping the velvet, 1998], Paris, Denoël, collection 10/18, 2002, traduit de l'anglais par Erika Abrams** Sarah Waters, <i>Du bout des doigts</i> [Fingersmith, 2002], Paris, Denoël, collection 10/18, 2003, traduction d'Erika Abrams (Œuvres-sources**) Anne Serre, <i>Petite table sois mise !</i>, Paris, Verdier, 2012** Romain Slocombe, <i>Des petites filles modèles...</i>, Paris, Belfond, collection « Remake », 2016	Yasunari Kawabata, <i>Les Belles Endormies</i> [Nemureru Bijo, 1961], Paris, Albin Michel, 1970, traduit du japonais par René Sieffert* Anne Serre, <i>Eva Lone</i>, Paris, Champ Vallon, 1993 Ian McEwan, <i>Expiation</i> [Atonement, 2001], Paris, Gallimard, collection Folio, 2003, traduction de Guillemette Belleteste Ian McEwan, <i>Sur la plage de Chesil</i> [On Chesil beach, 2007], Paris, Gallimard, Folio, 2008, traduction de France Camus-Pichon Ian McEwan, <i>On Chesil Beach</i>, London, Jonathan Cape, 2007 Stéphane Audeguy, <i>La Théorie des nuages</i> [2005], Paris, Gallimard, Folio, 2007 Anne Serre, <i>Les Débutants</i>, Paris, Mercure de France, 2011 Hanns Zischler, <i>Das Mädchen mit den Orangenpapieren</i>, Berlin, Galiani Verlag, 2014 Arthur Cahn, <i>Les Vacances du petit Renard</i>, Paris, Seuil, 2018 Maylis de Kerangal, <i>Un monde à portée de main</i>, Paris, Verticales/Gallimard, 2018	Philip Roth, <i>The Breast</i> [1972]. <i>Novels 1962-1972</i>, New York, The Library of America, 2005* Marie Nimier, <i>La Caresse</i>, Paris, Gallimard, collection Blanche, 1994 Bernhard Schlink, <i>Der Vorleser</i>, Zürich, Diogenes Verlag, 1995 Christa Wolf, <i>Medea. Stimmen</i>, [1996], Frankfurt, Suhrkamp, 2008 Susan Minot, <i>Rapture</i>, New York, Alfred A Knopf Book, 2002* Annie Ernaux, Marc Marie, <i>L'Usage de la photo</i>, Paris, Gallimard, Collection « Folio poche », 2005* Stéphane Audeguy <i>Fils Unique</i> [2006], Paris, Gallimard, Folio, 2008 Hélène Frédérick, <i>La Poupée de Kokoshka</i>, Paris, Verticales/Gallimard, 2010 Jean-Philippe Toussaint, <i>M.M.M.M.</i>, Paris, Éditions de Minuit, 2017	Christa Wolf, <i>Le Corps même</i> [Leibhaftig, 2002], Paris, Fayard, « Littérature étrangère », 2003, traduction de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein Charlotte Roche, <i>Feuchtgebiete</i>, Köln, Dumont, 2008* Charlotte Roche, <i>Petites morts</i> [Schoßgebete, 2011], Paris, Flammarion, collection « Témoignages », Paris, 2013, traduit de l'allemand par Sophie Andrée Herr*	Catherine Millet, <i>La Vie sexuelle de Catherine M.</i> [2001] Paris, Le Seuil, collection « Points », 2002* Catherine Millet, <i>Jour de souffrance</i>, Paris, Flammarion, collection « Points », 2008	Stéphane Audeguy, <i>Petit éloge de la douceur</i>, Paris, Gallimard, collection Folio, 2007 — <i>In memoriam</i>, Paris, Gallimard/ Le promeneur, collection « Le cabinet des lettrés », 2009 Régine Detambel, <i>Les Livres prennent soin de nous, Pour une bibliothérapie créative</i>, Arles, Actes Sud, 2015

Bande dessinée	Guido Crepax, <i>La Casa Matta</i>, Paris, J. Martineau, 1970 — <i>Bianca. Une histoire excessive</i> [1976], Paris, Futuropolis, 1983 Melinda Gebbie, Alan Moore, <i>Lost Girls</i> [1991-2006], London/Marietta, Knockabout Comics/Top Shelf Productions, 2016, lettrage de Todd Klein Frédéric Boilet, <i>Elles</i>, Angoulême, Ego comme x, 2007** Sibylline <i>et alii</i>, <i>Premières fois</i>, Paris, Delcourt, 2008** Edmond Baudoin, <i>Corpus Song</i>, Paris, 6 pieds sous terre, 2009** Nine Antico <i>Coney Island Baby</i>, Paris, L'Association, Collection « Ciboulette », 2010** Aude Picault, <i>Comtesse</i>, Bordeaux, Les Requins Marteaux, 2010** Marie Spénale, <i>Heidi au printemps</i>, Paris, Delcourt, 2018 Aude Picault, <i>Déesse</i>, Bordeaux, Les Requins Marteaux, Collection « BD cul », 2019	Guido Crepax « Valentina intrépide » <i>Le Journal de Valentina</i>, Paris, Futuropolis, 1985, traduction de Frank* — <i>Valentina. Biographie d'un personnage</i>, Arles, Actes Sud/L'an 2, 2015, traduit de l'italien par Delphine Gachet — « Chute d'anges » <i>Valentina. Fréquentations dangereuses</i>, Arles, Actes Sud/L'an 2, 2015, traduit de l'italien par Delphine Gachet Edmond Baudoin, <i>Le Portrait</i> [1990], Paris, L'Association, 1997 Bastien Vivès, <i>Polina</i>, Tournai, Casterman, KSTR, 2011 Nine Antico <i>Autel California. Face A : Treat me nice</i>, Paris, L'Association, Collection « Ciboulette », 2014 — <i>Autel California. Face B : Blue Moon</i>, Paris, L'Association, Collection « Ciboulette », 2016 Aude Picault, <i>Idéal Standard</i>, Paris, Dargaud, 2017 Michael DeForge, <i>A Western world</i>, Toronto, Koyama Press, 2018	Bastien Vivès, <i>La Boucherie</i>, Paris, Vraoum, 2008 — <i>Dans mes yeux</i>, Tournai, Casterman, KSTR, 2009 Jul Maroh, <i>Le bleu est une couleur chaude</i>, Grenoble, Glénat, 2010 Michael DeForge, <i>Big Kids</i>, Montréal, Drawn & Quarterly, 2015	Aline Kominsky-Crumb, « Goldie. A Neurotic woman », <i>Wimmen's comix</i> #1, 1972, Berkeley, Last Gasp « Goldie. A Neurotic woman », <i>Wimmen's comix</i> #2, 1973, Berkeley, Last Gasp « Goldie gets by », <i>Wimmen's comix</i> #4, 1974, Berkeley, Last Gasp Nine Antico, <i>Le Goût du paradis</i> [2008], Bordeaux, Les Requins Marteaux, 2011	Frédéric Boilet, <i>L'Épinard de Yukiko</i>, Angoulême, Ego comme x, 2001* Craig Thompson, <i>Blankets</i>, Marietta, Top Shelf Productions, 2003 Alison Bechdel, <i>Fun Home</i>, Boston/New York, Houghton Mifflin, 2006	Fabrice Neaud, <i>Journal (1)</i>, Angoulême, Ego comme x, 1996* — <i>Journal (2)</i>, Angoulême, Ego comme x, 1998* — <i>Journal (3)</i>, Angoulême, Ego comme x, 1999* Étienne Davodeau, Emmanuel Guibert, Marc-Antoine Mathieu, David Prudhomme, Pascal Rabaté, Troub's, <i>Rupestres !</i>, Paris, Futuropolis, 2011

1. Premier chapitre – Le toucher, une résistance à l’objectivité de la vue. Le renouveau sensoriel des arts, approches critiques et artistiques (XX^e-XXI^e siècles)

Ce premier chapitre a pour objectif de dresser un panorama dynamique du prisme sensoriel dans les arts au XX^e siècle, prisme utilisé également par la critique, qui semble comme épouser le tropisme sensible développé dans les différents domaines artistiques. S’il serait abusif de parler d’un « tournant tactile » dans les arts et dans la critique (exception faite de la critique cinématographique qui y fait explicitement référence), en revanche, en s’appuyant sur l’histoire des arts et de la littérature, sur l’esthétique et sur les études sensorielles, qui apparaissent dans les années 1990, cette partie montre comment, à partir du XX^e siècle, au sein de différents domaines artistiques, un discours et une pensée des sens tendent à mettre à mal la prédominance de la vue comme catégorie esthétique et critique¹. La prise en compte, au sein de théories esthétiques, du sens du toucher ne commence pas avec les études sensorielles, mais accompagne en réalité la naissance des avant-gardes artistiques au début du XX^e siècle (1) ainsi que les grandes révolutions techniques des arts de masse comme le cinéma (2). La sensibilité tactile dans la littérature est un phénomène stylistique que l’on peut rattacher aux écritures sensibles et il s’agit surtout de retracer comment la critique s’en est emparée au milieu du XX^e siècle (3). Enfin la bande dessinée, en tant qu’art graphique, voit plus tardivement la question du tactile revenir comme catégorie esthétique associée aux bouleversements de l’avant-garde et la pratique autobiographique dès les années 1970 (4).

¹ D’après David Howes, le courant des *sensory studies* débute vers la fin des années 1990 à partir de l’étude de la culture visuelle, engageant alors une réflexion autour du *sensorium* dans son rapport aux arts majeurs et mineurs. Toutefois, un tournant sensoriel avait déjà eu lieu dès les années 1980 en anthropologie et en histoire la lignée des travaux de Claude Lévi-Strauss et de l’École des Annales avec Lucien Febvre. Les historien·nes du sensible comme Alain Corbin ont dès les années 1990 mis en lumière le fait que la connaissance du passé va avec la connaissance d’autres civilisations sensorielles. Mais l’expression *sensory studies*, elle, n’apparaît qu’en 2006. Ce n’est qu’à partir des années 1990 que les études culturelles se cristallisent autour des lignes spécifiques de chaque sens. Elles ont d’ailleurs commencé par reproduire la hiérarchie traditionnelle des sens dans les études culturelles en se focalisant sur une « culture visuelle » qui certes battait en brèche la hiérarchie des arts majeurs et des arts mineurs, mais qui laissait dans un premier temps de côté l’étude des sens moins valorisés dans l’histoire des arts. Ce n’est qu’à partir des années 2000 qu’un nombre important de travaux sur le rapport entre les sens mineurs et les arts témoigne de l’intérêt pour une approche plus complète du *sensorium*. Voir David Howes, « Introduction : Sensory Art and Design » in David Howes (ed.), *Senses and sensation : Critical and primary sources 4. Art and Design*, Londres, Bloomsbury, 2018, pages 1-4 et David Howes, « The Expanding Field of Sensory Studies », *Sensory Studies* [en ligne], Août 2013, URL de référence : <https://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/> consulté le 16 septembre 2021.

1.1 *Le tactile dans les arts plastiques : courte histoire d'un paradigme esthétique au XX^e siècle*

La doxa parle d'une société de l'image à partir du XX^e siècle ou bien même plus largement de civilisation « icono-centrée² » à partir des années 1970. Il ne faut pourtant pas négliger la critique de la domination de la vision qui se fait tout au long de ce siècle, notamment à travers l'idée que la culture, ou les arts visuels en général, participent à une aliénation de la représentation. Les avant-gardes artistiques et philosophiques du début du XX^e siècle ont travaillé à changer le paradigme de la représentation visuelle. Parmi les différentes perspectives critiques qui s'emparent de la question, la fonction souterraine du tactile fait régulièrement surface. Ces perspectives opèrent un renversement sensoriel de la perception de l'image. Il s'agit de montrer que l'on peut percevoir et créer sans tomber dans les rets de l'image jugée comme aliénante. Plus encore, il s'agit de montrer en quoi la perception de l'image n'est pas seulement faite de perception visuelle mais également de perception tactile.

1.1.1 **La « perception tactile » selon Walter Benjamin : une mutation profonde et générale de la sensibilité moderne**

Le foyer de cette remise en cause du visuel est avant tout esthétique. Elle a d'abord été faite par l'historien d'art du XIX^e siècle, Aloïs Riegl³, qui propose l'idée que certains éléments architecturaux relèvent de la perception tactile – notamment les motifs architecturaux abstraits – et d'autres de la perception visuelle. Il initie alors les réflexions sur l'haptique un concept central pour notre réflexion. Celui-ci s'oppose à l'optique, paradigme scientifique de la perception picturale à partir de la Renaissance. L'optique repose sur l'illusion de profondeur au sein d'une surface plane. Aloïs Riegl voit dans l'histoire de l'art une alternance diachronique entre ces deux grands principes. D'autres le suivent dans cette voie, jusqu'à aboutir à la dichotomie entre l'espace strié et de l'espace lisse formalisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*⁴. À la suite d'Aloïs Riegl, Walter Benjamin

² Je reprends ici les termes de Bruno Blanckeman qui s'attache à montrer dans la période contemporaine le basculement d'une civilisation logo-centrée à une civilisation icono-centrée à partir de la destitution du signe et mais aussi d'un basculement vers la transitivity opérée dans les années 1980. Bruno Blanckeman « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité » in Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft (dir.) *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Fiction/Non-fiction XXI, 2013, page 73.

³ L'auteur déploie ces idées dans Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et visions du monde* [*Historische Grammatik der bildenden Künste*], Paris, Klincksieck, 2003 ; et Aloïs Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* [*Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*], Paris, Seuil, 2013.

⁴ Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari récupèrent la notion d'haptique pour l'approfondir en l'associant à la typologie politique et esthétique des espaces. Empruntant cette notion à Aloïs Riegl, ce terme forgé sur le mot

développe, dans son essai sur l'œuvre d'art⁵, le concept de l'image tactile ou de « qualité tactile⁶ » de l'œuvre d'art. S'appuyant sur Aloïs Riegl et son travail sur l'architecture, Walter Benjamin montre comment l'œuvre d'art moderne se perçoit moins par les moyens de la contemplation, mais plutôt par la « saccade » ou le choc, comme le cherchent les artistes dadaïstes dont il cite le travail :

Séduisante d'apparence, ou de sonorité convaincante, l'œuvre d'art, avec les dadaïstes, se fit projectile. Qui frappe le regardeur. Elle acquit une qualité tactile. Elle a ainsi favorisé la demande de cinéma, dont l'événement divertissant est aussi, en premier lieu, un élément tactile, qui repose sur une succession changeante de scènes et de plans sollicitant le spectateur par saccades⁷.

Pour Benjamin, la fin de la dimension cultuelle de l'œuvre d'art au profit de sa valeur d'exposition favorise un rapport de contact avec l'œuvre d'art. La tactilité de l'œuvre passe aussi bien par le mode du choc que celui de l'accoutumance et de l'habitude. En effet, au choc visuel de la découverte, qui s'apparente à la sollicitation tactile, par le sentiment de distance ou de proximité qu'il provoque, s'ajoute l'accoutumance due à la fréquentation quotidienne des formes artistiques publiques et tridimensionnelles comme l'architecture. Esthétiquement, l'ère moderne de l'œuvre d'art, telle qu'analysée par Riegl et Benjamin semble tendue entre la perception optique et la perception tactile. À la perception tactile est attribuée un certain nombre de valeurs parfois contradictoires, du moins en apparence. Ce sont la proximité, l'effet de choc et l'habitude. Ces modalités particulières requièrent une

grec ἅπτομαι [*haptomai*] qui signifie « je touche » renvoie à toute perception visuelle qui sollicite le sens tactile. L'art haptique pour Deleuze et Guattari appartient à l'univers sensible et politique de l'espace « lisse » (page 592) considéré comme ouvert, non mesurable et dynamique. Cet espace associé au nomadisme et au changement s'oppose à l'espace strié, mesuré, quadrillé, dominé par le sens optique et visuel, dont l'art pictural de la Renaissance, et l'invention de la perspective serait l'un des symptômes. Au contraire l'art haptique repose sur les surfaces et les sensations qu'elle provoque. L'art haptique, contrairement à l'art optique, se consomme par « vision rapprochée » (page 614), sans vue d'ensemble, sans regard surplombant et organisateur. Les peintres auxquels les auteurs associent l'art haptique sont Cézanne et Bacon, auquel Deleuze consacre son essai *Logique de la sensation*. La vision rapprochée de l'art haptique permet au regardeur de se perdre dans l'espace illimité de la toile. Dépourvu de centre, le regardeur en oublierait sa subjectivité pour se perdre dans la matérialité de la surface. Cet art rendrait à la matière ce qu'elle est, une pure surface, derrière laquelle ne se cache aucune métaphysique ce qui serait le cas de l'espace strié. Dans *Logique de la sensation*, en 1981, Deleuze redonne une définition stricte de l'haptique qu'il associe plus directement à l'usage de la couleur, principalement chez Francis Bacon, qui serait le vecteur de la mise en espace plus que de la mise en récit, comme l'est la perspective et son dessin quadrillé éminemment temporels. Dans cet ouvrage l'haptique serait la modalité de fusion entre la main et l'œil dans l'acte de peindre. L'haptique comme modalité de réception de l'œuvre est alors délaissée. Deleuze donne à ce concept une dimension poétique : l'haptique est une modalité où « la vue elle-même découvrirait en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de la fonction optique. On dit alors que le peintre peint avec ses yeux, mais seulement en tant qu'il touche avec les yeux. » (page 99). Gilles Deleuze, Félix Guattari, « Le lisse et le strié » in *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, collection « Critique », 1980, pp. 592-625 ; Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Editions de la différence, collection « la Vue le Texte », 1981.

⁵ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1939] Paris, Payot & Rivages, Petite Bibliothèque Payot, Essais, 2013 traduction de Frédéric Joly.

⁶ *Ibid.*, page 124.

⁷ *Ibid.*

attention distraite, diffuse. « Cette réception, par sa nature même, consiste également bien moins en une attention soutenue qu'une perception passagère⁸ » écrit Benjamin. Celle-ci, propre aux expériences collectives, s'oppose à la perception contemplative du tableau (et à l'œuvre d'art dans son régime cultuel en général). La contemplation favorise l'introspection et la maturation d'une sensibilité individuelle. Là où le spectateur se fait absorber par la toile dans la contemplation à dominante visuelle, dans la perception tactile, par contre, le spectateur incorpore le fond diffus de l'œuvre et il devient sien. Dans ce nouveau régime, la réception se renouvelle à l'aune des innovations techniques (le cinéma) comme des approches originales des avant-gardes contemporaines selon Benjamin. Il modifie le rapport aux œuvres d'art aussi bien en architecture, que dans le domaine des images fixes – la peinture – ou animées – le cinéma. Benjamin a mis au jour cette perception tactile des œuvres et des images qui correspond également à un changement profond de la sensibilité moderne au début du XX^e siècle, comme a pu le remarquer le sociologue Georg Simmel qui, dans sa sociologie des grandes villes, signale l'hyperstimulation sensorielle de l'homme des grandes villes et la nécessité pour lui d'adopter un air blasé et distant⁹. Ce changement est lié aux différentes innovations techniques en matière de vie quotidienne (l'architecture, la grande ville) comme de productions artistiques de masse dont les avant-gardes se font l'écho. Pour Benjamin, ce sont les œuvres d'art elles-mêmes qui renouvellent la sensibilité et la perception des individus. Les arts de masse et les productions d'avant-garde entretiennent donc conjointement cette perception tactile.

2.1.1 Le *Manifeste du Tactilisme* (1921) de Filippo Tommaso Marinetti : pour un art du tact et du contact

« J'ai l'honneur et le plaisir d'annoncer la naissance d'un art que l'on peut d'emblée classer dans la catégorie des Beaux-Arts. Et cet art nouveau, c'est l'Art tactile¹⁰. » Guillaume Apollinaire

Benjamin s'appuie aussi bien sur une analyse matérialiste des nouveaux modes artistiques de perception que sur le choc produit par l'avant-garde dadaïste dans l'Europe de l'entre-deux-guerres. En effet, celle-ci propose de renouveler l'approche de la création par ce sens historiquement négligé. Apollinaire relevait déjà en 1918 l'existence d'un « art tactile »,

⁸ *Ibid.*, page 131.

⁹ « La base psychologique, sur laquelle repose le type des individus habitant la grande ville, est l'intensification de la vie nerveuse, qui résulte du changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes. » Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit. Sociologie des sens*, Paris, Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 1989, traduction de l'allemand par Frédéric Joly, page 41.

¹⁰ Guillaume Apollinaire « La vie anecdotique », in *Mercure de France*, t. CXXV, n° 472, 16 février 1918, p.751-753, page 751.

dont il avait eu la prescience dans un petit conte intitulé « Mon ami Ludovic¹¹ ». Cet art « dont les règles et la technique sont aujourd'hui dans tout leur développement, est fondé sur la façon différente dont, selon leur nature, les objets affectent le sens du toucher¹² » écrit Apollinaire. Le poète fait alors état d'une surprenante découverte venant confirmer son intuition. Il apprend l'existence d'un « plâtre à toucher » de l'artiste Edith Clifford Williams, une sculpture tactile de 1916, dont la photographie avait été diffusée dans le seul et unique numéro de la revue dadaïste *Rongwrong* publiée par Marcel Duchamp, Henri Pierre Roché et Beatrice Wood. Les sculptures à toucher vont devenir avec les mouvements surréalistes et dadaïstes un motif récurrent de remise en cause de l'art occidental. Ce courant tactile, en particulier dans le futurisme, perpétue pour Constance Classen l'ambition du XIX^e siècle de convoquer tous les sens pour fonder un « art total ». Proche de l'ambition des Symbolistes d'en appeler à une communion des sens, les futuristes s'en démarquent toutefois dans leur positionnement idéologique¹³. Les sensations méprisées par l'époque romantique, éprise de nature, se trouvent mises en valeur par le futurisme, comme les sensations urbaines, et celles associées aux objets industriels. Et c'est là que se jouerait cette rupture de la modernité qui fait écho chez Benjamin à un nouveau régime des arts. Cela s'accompagne d'une marginalisation des qualités sensorielles dites féminines, attribuées à une arrière-garde romantique : « Les toucher et odeurs mises en valeur par les Futuristes n'étaient pas celles associées au féminin comme les caresses et les parfums, mais celles associées à la « virilité » comme la vibration mécanique et la sueur de la classe ouvrière¹⁴. » Ceci expliquerait pourquoi le buste à caresser d'Edith Clifford Williams bien que remarqué ait été détrôné dans l'histoire des arts par les coups d'éclats de Marinetti et son ambition théorique.

Celui-ci s'est expliqué plus amplement sur son ambition artistique dans son *Manifeste du Tactilisme*¹⁵. Il souhaite mettre en lumière les vertus tactiles de l'image, de l'art et de l'œil, et proposer une esthétique fondée sur la suggestion tactile (y compris au théâtre) afin de tenter de rapprocher, par les épidermes, les individus. Ce programme à la fois esthétique et social se donne pour tâche de réhabituer l'homme moderne au sens tactile et d'étendre la

¹¹ Ce conte est cité et reproduit par Apollinaire dans sa chronique, *ibid.*

¹² *Ibid.* page 752.

¹³ Constance Classen, « Art and the Senses, 1800-1920 : From the Romantics to the Futurists », in David Howes (ed.), *op. cit.*, pages 335-356.

¹⁴ « The touches and odors valued by the Futurists were not the traditionally feminine ones of caresses and perfumes, but "virile" ones of mechanical vibration and working-class sweat. » *Ibid.* page 352, ma traduction.

¹⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Le Tactilisme : manifeste futuriste* lu au Théâtre de l'œuvre (Paris), à l'exposition mondiale d'Art moderne (Genève) et publié par « Comoedia » en janvier 1921, [Il Tattilismo] Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 1921.

pensée au-delà des seuls sens visuels et verbaux. Il considère la bouche comme l'organe d'un sens à part entière, le langage. Ainsi la pensée irriguerait également l'épiderme et tout l'homme. Il recommande également de porter des gants pour qu'une fois ceux-ci retirés, l'attention tactile se concentre sur les mains, ou encore de nager sous l'eau pour percevoir par la peau les courants et les flux. Enfin il préconise l'auto-aveuglement pour apprendre à percevoir dans le noir les objets par le seul sens du toucher. Il est intéressant de noter que le motif de la baignade et de l'enfoncement dans les eaux participe en effet de la construction de motifs tactiles, de lieux topiques de l'expérience de la caresse et de la douceur du toucher. Déjà dans *Aurélien* d'Aragon, qu'elle se fasse dans la Seine ou dans la piscine d'Oberkampf, la baignade fait naître dans la « caresse de l'eau » l'image d'une Bérénice sensuelle et offerte au désir du protagoniste-nageur¹⁶. Cette rêverie tactile de l'eau est une association qui se maintient dans la littérature contemporaine. Jean-Philippe Toussaint l'utilise ainsi en 2002 dans le discours du narrateur amoureux de Marie dans *Faire l'amour*.

La troisième recommandation, à savoir la palpation à l'aveugle des objets, irrigue, elle aussi, la topique de la caresse. Loin du bien-être que procurent la baignade et le contact doux des courants d'eau, le toucher « à l'aveugle » supplée une déficience (celle de la vue, mais aussi celle du confort, ou de la connaissance) et apporte par ce biais le réconfort tout en construisant un sentiment de soi. Dans sa conférence, Marinetti souligne que cette expérience du toucher aveugle prend source dans son expérience de l'obscurité imposée dans les tranchées pendant le conflit mondial¹⁷. Si cette expérience peut être considérée d'une part comme un traumatisme, en revanche, pour l'instigateur du futurisme, on peut la dépasser. En effet, l'auteur puise dans cette expérience de la modernité l'énergie dynamique qui ferait se joindre la vie, l'art et la technique. Là où l'on pourrait voir l'expérience tactile comme un mode de connaissance strictement vicariant, l'auteur en fait une source primordiale du renouvellement de la pensée. Cette contradiction latente dans la considération du toucher est essentielle pour comprendre les lignes de fracture qu'il introduit dans les arts. En tant qu'infra-sensorialité, il remplace un sens ou une faculté déficiente. À l'inverse, il apparaît comme un sens surdéterminant et totalisateur qui permet le premier accès à la connaissance. Chez les philosophes il devient le « sens interne » de l'humanité, il est le sens premier pour

¹⁶ « Bérénice mêlée à la caresse de l'eau, à la souplesse de la nage, à cette intimité solitaire de son corps nu, à cette paresse jointe à l'effort, à toute la merveille de la rêverie et du mouvement. [...] Il se retourna, nageant, comme on fait dans un lit dormant avec une femme ; et dans cet enroulement d'un corps d'homme et d'une image, elle le suivit comme fait la femme, inconsciente, qui épouse la courbe du dormeur. » dans Louis Aragon, *Aurélien* [1944], Paris, Gallimard, Folio classiques, 1999, page 182.

¹⁷ « [...] c'est en me livrant à cet exercice dans le souterrain noir d'une tranchée de Gorizia en 1917, que j'ai fait mes premières expériences tactiles. », *Ibid.*

Aristote, et apparaît comme le sens commun à l'espèce humaine et animale¹⁸. Quant aux psychanalystes ils le considèrent comme le sens qui définit symboliquement le moi¹⁹.

Le toucher devient alors le siège du renouvellement des approches plastiques pour les avant-gardes. Marinetti livre avec cette conférence une œuvre pour illustrer concrètement son hypothèse : des tables tactiles. Celles-ci, également considérées par leur auteur comme des poèmes, racontent une histoire, et sont offertes à des palpations à quatre mains. L'ambition de Marinetti est de former une nouvelle donne pour l'entente des couples, qui ne passerait plus seulement par les yeux ou la bouche. Le poème *Soudan-Paris*²⁰ sous forme de récit de voyage tactile appelle à la rencontre sensuelle des mains, au renouvellement du contact et à son perfectionnement dans et par la modernité. Au seuil de son manifeste, Marinetti écrit : « Détruisez les distances et les barrières qui les séparent dans l'amour et dans l'amitié. Donnez la plénitude et la beauté totale à ces deux manifestations essentielles de la vie : l'Amour et l'Amitié.²¹ »

3.1.1 Marcel Duchamp, les provocations tactiles d'un artiste « bidouilleur » d'empreintes

Du côté du dadaïsme, les artistes ne sont pas en reste. Toujours dans la même perspective, Marcel Duchamp signe une œuvre d'art étonnante : *Prière de toucher*²². Il s'agit d'un sein en mousse, plus vrai que nature, collé sur une couverture de livre. Cette œuvre facétieuse renverse l'interdit apposé aux côtés des œuvres dans les musées et ce faisant, offre une véritable prise sur l'objet d'art. Cette provocation esthétique et morale est délibérément leste. Les valeurs sensuelles du tactile, sociales chez Marinetti, sont passées avec Duchamp et le second conflit mondial du côté d'un érotisme ludique assumé. Ne semblant plus

¹⁸ Dans son essai sur le toucher, Daniel Heller-Roazen fait la généalogie de ce sens dans la perspective où il se rapprocherait du sens « interne » autour duquel tourne la philosophie de la connaissance. Le sens du toucher permet de nous percevoir nous-mêmes, mais il est également le fondement de toute connaissance en tant que sens commun. Perçu comme tel par Aristote, l'auteur retrace la lignée de ce sens interne, jusqu'à Leibniz et certains penseurs contemporains, dans une perspective résolument anticartésienne qui considère les sens comme trompeurs. Daniel Heller-Roazen, *Une archéologie du toucher* [2010], Paris, Seuil, collection Librairie du XXI^e siècle, 2011, traduit de l'anglais par Paul Chemla.

¹⁹ C'est l'enjeu de la thèse la plus importante du psychanalyste Didier Anzieu. Il en forge un concept, qui s'appelle le « Moi-peau ». Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, 1996.

²⁰ Filippo Tommaso Marinetti, *Sudan-Parigi*, 1921, Musée Guggenheim de New York, collage de tissus et de pièces en métal sur une table de bois.

²¹ Filippo Tommaso Marinetti, *op. cit.*

²² Cette œuvre est en réalité l'emboîtement du catalogue de l'exposition « Le surréalisme en 1947 » organisée à la galerie Maeght à Paris. Marcel Duchamp, *Prière de toucher* (1947), base de données du Centre Pompidou, collage de matière plastique sur une couverture de livre relié, URL de référence : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBKoXpz/rkqX9d> consultée le 09 juillet 2019.

répondre à un programme collectif, la valeur tactile de l'art opère ici comme dans un repli égoïste et charnel sur la consommation de l'œuvre. Duchamp souligne par cette œuvre la fin d'un régime sacré des images, et en propose un culte païen et jouissif. Ce bouleversement entraîne plus profondément un changement de paradigme du rôle attribué à l'artiste.

Comme le souligne Georges Didi-Huberman dans *La Ressemblance par contact*²³, il existe toute une tradition de la présence mineure du tactile dans les arts par le motif de l'empreinte depuis la Renaissance italienne, avec Donatello, et qui court jusqu'à Duchamp. En somme, dans la sculpture notamment, il existe une tradition de collection des empreintes à la valeur ambivalente. La pratique des empreintes est à la fois porteuse de valeur d'autorité comme dans la pratique du sceau, et à la fois marquée par une dévalorisation : la prise d'empreinte est simplement technique. Le geste est dévalorisé car il se suppose aucun génie, aucun savoir-faire, il n'est qu'enregistrement du réel. Elles permettent de garder la trace des morts dans la pratique des masques mortuaires, par exemple. Le pouvoir et la magie des empreintes ne tiennent pas à leur technicité mais « tiennent précisément à cette capacité qu'elles ont d'imposer quelque chose de l'ordre du lien, de l'emprise et du contact²⁴ ». Dès lors, Didi-Huberman prend le récit du voile de Véronique en modèle de ce processus : l'image est défaillante, mais elle conserve une aura sacrée par le « pouvoir du contact²⁵ » avec l'autre, la personne sacrée. S'il y a un pouvoir plastique de l'image-empreinte ce n'est pas de représenter, mais de maintenir un lien avec la chose représentée. Dès la Renaissance cette pratique apparaît comme le contre-modèle de l'art. Donatello s'en fait le sculpteur attitré avec sa pratique du *schacciato* qui consiste à faire naître la forme sculptée par la taille successive des couches de pierre pour faire affleurer la forme. Elles donnent ainsi l'impression d'avoir laissé leur empreinte dans la pierre.

Duchamp, pour Didi-Huberman, reprend ce « geste technique immémorial et polyvalent²⁶ » de l'empreinte pour la hausser au rang de « *procédure* artistique ». Ce geste, historiquement jugé par les beaux-arts comme antinomique de la pratique artistique et comme une négation de la représentation, est le degré zéro de la réalisation picturale, graphique ou sculpturale. Le créateur de *Prière de toucher* dynamiterait selon Didi-Huberman le progrès de l'histoire de l'art en adoptant cette esthétique de l'empreinte, qui se défait de

²³ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les éditions de Minuit, collection Paradoxe, 2008.

²⁴ *Ibid.*, page 76.

²⁵ *Ibid.* page 83.

²⁶ *Ibid.*, page 194.

l'image, entendue comme *disegno* (du dessin) au profit de la forme reçue, récupérée, bricolée par empreinte. Concernant son œuvre, tout porte à croire, comme le suggère Didi-Huberman, qu'un paradigme du « bidouillage » remplace la procédure artistique, et le génie du geste artistique. Duchamp, quant à lui, dans ses entretiens avec Pierre Cabanne récuse la dimension rétinienne de l'art depuis Courbet²⁷, au profit de la « matière grise », à laquelle Didi-Huberman ajoute la « matière rose », faite d'érotisme, de sensualité et de désir. « La matière rose, c'est ce qui donnerait à une apparition la possibilité d'exister comme « image tactile » et comme *processus d'emprise*²⁸ » explique le critique. Des œuvres comme *Prière de toucher* et d'autres qui travaillent l'empreinte et la forme, incarnent l'enjeu érotique au cœur même des arts plastiques. Réinvention de la pratique plastique et thème érotique semblent liées dans le destin tactile des images. Il ne s'agit peut-être plus de représenter la forme désirable – l'image idéalisée du corps désiré – mais de la rêver par la trace qu'elle laisse, et de la proposer aux plaisirs d'autres sens.

En effet, plus l'entreprise de Duchamp avance dans le temps plus la question érotique apparaît comme centrale. Outre *Prière de toucher*, ses toutes dernières œuvres proposent au regardeur de se mettre dans la position du voyeur devant une situation érotique. Ces œuvres, laissées à la postérité peu de temps après sa mort sont rassemblées en une série qui s'appelle *Étant donné*²⁹. Pierre Cabanne rapporte la genèse de cette œuvre dans la préface à la troisième édition des entretiens³⁰. Préparée en secret pendant de longues années, elle recèle ce que l'artiste semble considérer comme une réalité souterraine et omniprésente : l'érotisme. Elle consiste en une installation qui reproduit à peu près les dioramas de la Belle Époque qui offraient des spectacles féeriques mais aussi pornographiques. Un trou ménagé dans une porte en bois permet de scruter une scène étrange où le corps d'une femme nue, tronqué par le cadre, est allongé dans la mousse et tient un bec de gaz dans la main. Détournant ce principe voyeuriste pour en faire le dispositif même d'une exposition et non le moyen, l'œuvre semble retourner sa charge érotique vers et peut-être contre celui ou celle qui regarde,

²⁷ « De l'importance trop grande donnée au rétinien. Depuis Courbet, on croit que la peinture s'adresse à la rétine ; ça a été l'erreur de tout le monde. Le frisson rétinien ! Avant, la peinture avait d'autres fonctions [...]. Si j'ai eu de la chance de pouvoir prendre une attitude anti-rétinienne, malheureusement ça n'a pas changé grand-chose ; tout le siècle est complètement rétinien, sauf les surréalistes qui ont un peu essayé d'en sortir. Et encore ils ne s'en sont pas tellement sortis ! Breton a beau dire, il croit juger d'un point de vue surréaliste, mais au fond c'est toujours la peinture au sens rétinien qui l'intéresse. C'est absolument ridicule. Il faudrait que ça change, que ça ne soit pas toujours comme ça. » Marcel Duchamp dans Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne* [1966, Neuilly], Paris, Somogy éditions d'art, 1995, page 52.

²⁸ Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, page 201.

²⁹ Marcel Duchamp, *Étant donné* (1946-1964), Philadelphia Museum of Art, technique mixte.

³⁰ Pierre Cabanne, « Ceux qui cherchent encore... » *op. cit.*, pages 7-17.

avide d'images. Au cœur de ce processus voyeuriste qu'*Étant donnés* expose, se trouve toujours la pulsion érotique du voir, ici révélée et comme montrée du doigt. Lorsque Pierre Cabanne interroge Marcel Duchamp sur la place de l'érotisme dans son œuvre, celui-ci répond : « Énorme. Visible ou voyante, ou en tout cas sous-jacente. [...] Tout est à base de climat érotique sans se donner beaucoup de peine. [...] Cela pourrait être, pour ainsi dire un autre "isme"³¹. ». Pour Duchamp cet aspect de la représentation, c'est-à-dire la représentation désirable et désirante d'un objet ou d'un sujet, serait une constance de son œuvre mais plus largement d'une entreprise artistique qui chercherait à mettre au jour des réalités cachées. Plus loin il confie : « [l'érotisme] c'est vraiment le moyen d'essayer de mettre au jour des choses qui sont constamment cachées – et qui ne sont pas forcément de l'érotisme [...] ». La charge érotique de l'entreprise plastique opère comme un changement de perception qui révèle ce qu'il y a de souterrain même au cœur de sujets non-érotiques, comme opère la conversion d'un art optique vers un art tactile. Cette vision de l'érotisme chez Duchamp, masque la sensualité plus qu'elle ne la fait exister, alors que chez les surréalistes l'érotisme est une question centrale de la création³². Ainsi la question érotique comme la tactilité sont deux aspects du renouvellement du paradigme des arts plastiques amenés avec jeu et provocation par Marcel Duchamp sur le devant de la scène artistique. En effet, la puissante interrogation érotique de la postérité de son œuvre laisse entendre qu'à un nouveau régime artistique répond une quête particulière, celle de mettre au jour le désir considéré comme une force puissante et secrète opératrice de révélation.

En somme, avec Duchamp et le commentaire que Georges Didi-Huberman en fait, il semblerait que le paradigme tactile ne soit pas seulement le résultat d'un changement de perception dans les arts de la modernité, mais plutôt une survivance d'une pratique ancienne, une pratique de résistance aux beaux-arts, à la *mimesis* entendue dans son sens classique, assujettie à la forme et au *designo*. Pour autant le travail de Duchamp ne se désincarne pas dans l'abstraction. Il ne s'agit pas de remplacer un régime de l'image réaliste par le régime abstrait qui domine à partir des mouvements cubistes, formalistes et abstraits à partir du milieu du XX^e siècle.

³¹ *Ibid.*, page 109.

³² L'exploration du désir et de ses pulsions fait partie du programme surréaliste tant dans les arts que dans la littérature. Les œuvres dada se penchent sur les pulsions mortifères du désir, les surréalistes se dédient à l'« amour fou ». Une exposition a été consacrée à cette question aux débuts des années 2000 à la Tate Modern Gallery. Jennifer Mundy, *Surrealism : Desire Unbound*, Londres, Tate Modern Publishing/ Princeton University Press, 2001.

4.1.1 Contre les abstractions : haptique, tactile et retour au réel (Giuseppe Penone et Lygia Clark³³)

Au contraire, cette voie de l'effacement des images au profit de la figure ou de la forme, a été perçue par certains critiques d'art comme une marque de défiance à l'égard de l'image. Le recours à l'haptique dans l'art apparaît comme une manière de sauver les images. Il faut entendre haptique dans un sens assez large et stabilisé, c'est-à-dire la faculté de l'image à susciter dans la perception visuelle des effets tactiles : effets de surface, de lisse, de douceur ou de rugosité. Se réclamant du Gilles Deleuze commentateur de Bacon dans *Logique de la sensation*³⁴, les commissaires de l'exposition *Haptisch : la caresse de l'œil*³⁵, Didier Ottinger, Gérard Simon et Daniel Bournoux proposent une lecture engagée de l'histoire de l'art contemporain postérieur à la Seconde Guerre Mondiale. Pour Didier Ottinger, l'inauguration du « Salon des réalités nouvelles » en 1946 ouvre la voie à la recherche de pureté dans la forme et dans la peinture par l'abstraction. Cette filiation se détache de toute recherche d'haptique. Pour ce dernier, l'aspiration à l'abstraction révèle un désir de pureté douteux car puritain. Ce faisant, il met ainsi en lumière une propension tactile dans la peinture et les arts à partir des années 1960, ultérieure à la filiation avant-gardiste, futuriste et dadaïste que nous avons relevée précédemment. La sculpture, la performance, le *Land Art* ou encore l'*arte povera* apparaissent alors comme des propositions artistiques qui s'adressent à tous les sens, en appelant à la participation sensible du public tout en défaisant la suprématie de l'optique. En s'appuyant sur des univers esthétiques comme ceux de Dubuffet³⁶ ou encore de Robert Morris, le commissaire retrace dans le champ des arts plastiques et tout particulièrement dans la peinture, la persistance de ce concept d'*haptisch* qui selon lui serait « l'impureté fondamentale de la visibilité, l'ultime résistance à la métamorphose du visuel en un système objectif et instrumental³⁷ ». L'haptique prend alors une valeur politique qui résiste à l'objectivité « instrumental[e] » de la peinture abstraite et bidimensionnelle. Dans ce discours à charge se glisse l'idée profonde que la bi-dimensionnalité de la représentation picturale, aussi abstraite ou déconstruite soit-elle est le résultat d'une objectification de la peinture, qui la contraint, la canalise, la rend acceptable et commercialisable, tandis que la sensorialité

³³ Je dois la découverte de cette merveilleuse artiste à la critique d'art Camille Paulhan. Une large part de cet extrait lui doit beaucoup, je la remercie.

³⁴ Gilles Deleuze, *op. cit.*

³⁵ Didier Ottinger, Gérard Simon, Daniel Bournoux (dir.), *Haptisch : La caresse de l'œil*, Les Sables d'Olonne, Cahiers de L'Abbaye de Sainte Croix n°75, 1993.

³⁶ Voir notamment l'exposition organisée par Dubuffet à la galerie Drouin en 1946. Michel Tapié, Jean Dubuffet, *Mirobolus, Macadam et Cie*, Paris, René Drouin, 1946.

³⁷ Didier Ottinger, *op.cit.* page 14.

exagérée d'une œuvre, aussi bien en arts plastiques qu'en littérature, en appelle aux pulsions, au désir et à ce qui, supposément, ne peut être apprivoisé ni rationalisé. Même si cette conception du désir peut être précisée, il met malgré tout en lumière l'élément tactile structurant du tournant des années 1960-1970 dans les arts plastiques.

Au terme d'une période marquée par le développement de pratiques abstraites (géométriques ou lyriques) ou du courant du *Pop Art*, lui aussi assimilé à une rationalisation mercantile des principes du *ready-made*, un certain nombre d'artistes ont proposé un retour au concret dans l'art, interrogeant frontalement la place de l'individu dans l'univers sensible et dans la société. Parmi ces courants, des artistes ont renoué avec une pratique tactile de l'art, par la sculpture, la performance ou bien même la peinture, mettant au centre de leur interrogation le rapport sensoriel au corps et à la peau. Celle-ci devient alors la métaphore d'un rapport individuel au monde et à la société. Parmi les artistes ayant fait ce choix l'exemple de Giuseppe Penone, figure de l'*arte povera*, peut être convoqué. Il est clair que ses conceptions des surfaces et de textures interrogent la place de l'homme dans l'univers naturel ainsi que son corps et ses sensations. Il fait ainsi partie des artistes qui convoquent les sens les moins nobles : le toucher avec des œuvres comme *Paupière*³⁸ et l'odorat avec *Respirer l'ombre*³⁹. Sollicitant le regardeur directement par ces sens, Giuseppe Penone semble renouer avec les mots d'ordre surréalistes « Prière de toucher » ou de « respirer » augurant un nouveau rapport à l'œuvre d'art.

Plus encore ce désir de concret se double chez d'autres d'une recherche autour du contact et du lien social. Lygia Clark, à la tête du mouvement Néo-concret au Brésil dans les années 1960-1970, ménage une porte de sortie hors de l'abstraction géométrique incarnée par Mondrian. Plus qu'un refus de cette pensée de l'art, il s'agit pour le « manifeste du néo-concrétisme⁴⁰ » d'en revenir à ses sources-mêmes pour éviter sa dérive rationaliste. Comme le rappelle Ferreira Gullar dans le catalogue d'exposition dédiée à cette artiste brésilienne⁴¹, l'abstraction géométrique se trouve au milieu du XX^e siècle dans une impasse théorique et

³⁸ Giuseppe Penone, *Paupière* [*Palpebra*] (1989), dans la base de données du Centre Pompidou, URL de référence : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ckXK5Gr/r4bK6r4>

³⁹ Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre* [*Respirare l'ombra*] (1999), disponible sur la base de données du Centre Pompidou, URL de référence : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-f09117c20d5d7b6b798693bffc415d5&param.idSource=FR_O-6bbf1d7baeafb3b176e49264cf819ac

⁴⁰ Cité par Sylvie Coëllier, *Lygia Clark (L'enveloppe). La fin de la modernité et le désir du contact*, Paris, L'Harmattan, collection Histoires et idées des Arts, 2003, page 34.

⁴¹ Ferreira Gullar « La trajectoire de Lygia Clark » in *Lygia Clark* : Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 21 octobre-21 décembre 1997, MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, 16 janvier-12 avril 1998, Fundação de Serralves, Porto, 30 avril-28 juin 1998, Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles, 24 juillet-27 septembre 1998, Paris, RMN, 1998, pages 59-67.

plastique. Dérivant du modernisme, l'abstraction en peinture a fait sienne l'idée d'une réduction de l'expression picturale à sa matière même, son médium. En effet, le modernisme en peinture consisterait à penser que l'objet du tableau n'est pas tant la forme ou la figure représentée que la peinture elle-même. Des peintres comme Mondrian ou Malevitch se trouvent alors confrontés à une aporie : ayant évidé la figure de sa fonction et s'étant débarrassés du langage pictural traditionnel, le cadre du tableau est caduc, au profit d'une exploration sans borne de la surface picturale, jusqu'à l'abolir. Poussant leurs recherches au-delà de la toile, il n'est pas étonnant, souligne alors la critique d'art que ces peintres se soient tournés vers des pratiques tri-dimensionnelles ou architecturales⁴².

Jacques Rancière dans *Le Destin des images*⁴³ rappelle en effet comment le modernisme pictural, plus généralement dans les arts, a réduit le tableau à sa bi-dimensionnalité : une surface pure se présentant elle-même. Ce régime pictural serait celui de l'abstraction (géométrique ou suprématisme). À ce parti pris réductionniste, qui confond l'art et le médium, Rancière oppose un autre, un constructivisme qui propose les épousailles de l'art et de la vie : les œuvres adoptent la dynamique des formes de la vie dans leur matérialité et leur mouvement. Pour Rancière, et l'un et l'autre courants, qu'il présente comme opposés, consacrent tous deux un régime de « fin des images⁴⁴ ». L'œuvre de Lygia Clark signale qu'il existe une voie de passage du régime abstrait au régime constructiviste. Et de cette trajectoire il découle en effet l'abolition du régime optique à l'art et le désir lutter contre l'objectification des œuvres, comme de l'individu. Cependant, en ce qui concerne Lygia Clark, le projet d'abolir l'image et l'objet-fétiche apparaît surtout dans le rapport qu'elle entretient avec le spectateur. L'abstraction en peinture maintient fermement étanche la frontière entre le sujet regardant et l'œuvre qui en devient un objet regardé. Pour elle, l'œuvre n'est pas un objet réduit au regard du public, l'artiste cherche plutôt à le faire vivre, presque comme un sujet : « J'ai commencé par la géométrie, mais je cherchais un espace organique qui permettait de pénétrer dans le tableau⁴⁵. » écrit-elle en 1980. Ainsi, Lygia Clark rejette-t-elle cette relation optique objectifiante qu'instaure l'art moderne et qui conduit à une forme de fétichisation dont la conservation muséale ou le marché de l'art contemporain sont de vifs symptômes. Pour Lygia Clark il faut abolir cette relation mentale à l'œuvre en intégrant la relation visuelle au fonctionnement interne et organique du regardeur. À partir des années 1960 toute la

⁴² *Ibid.*

⁴³ Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003.

⁴⁴ *Ibid.*, page 27.

⁴⁵ Lygia Clark, citée par Guy Brett dans « Lygia Clark : six cellules », *Lygia Clark, op. cit.*, page 22.

démarche de Lygia Clark consiste donc à organiser la rencontre entre le regardeur et l'œuvre, jusqu'au point où le regardeur fait l'œuvre, réduisant ainsi son travail d'artiste à celui de créatrice de mode d'emploi. D'abord tournée vers la sculpture, elle crée des *Bichos*⁴⁶ [bêtes] qui sont autant de structures géométriques tridimensionnelles appelées à être touchées par les regardeurs. Elle pousse la logique jusqu'à *Caminhando*⁴⁷ [cheminant] qui consiste en une simple indication au regardeur, qu'il peut appliquer à peu près partout et dans tous les contextes. En voici donc le mode d'emploi : il faut se saisir d'un ruban de papier et d'une paire de ciseaux pour ensuite le découper et en faire un nœud de Möbius. La spectatrice a ainsi créé une surface qui est à la fois envers et endroit. Elle l'invite à sentir de tous ses doigts l'œuvre se faire sous ses mains. Elle reprend le motif du nœud de Möbius en 1966 avec *Dialogo de mãos*⁴⁸ [Dialogue de mains], où elle invite deux personnes à enlacer un ruban autour du poignet de chacun·e et laisser leurs deux mains ainsi nouées se caresser et se frôler. Le rapport tactile à l'art n'est pas ici seulement immersif, il est également le lieu d'un renouvellement du lien entre les êtres. La suite de son œuvre confirmera ce tropisme tactile à travers différents dispositifs qui entraînent la spectatrice vers une immersion tactile : des masques sensoriels, des objets transitionnels. Certaines de ses propositions convoquent la mastication des spectateur·rices ou l'usage de leur salive comme *Baba Antropofágica*⁴⁹ [Bave anthropophage]. En tous les cas, sa création évite le visible et évide la forme-objet de l'œuvre d'art. Son travail se situe en-deçà du visible, dans la tradition discrète des « œuvres invisibles » telle que la définit Denys Riout⁵⁰, des œuvres « pensées comme telles par des artistes qui ont sciemment décidé de les offrir aux amateurs sans les leur donner à voir, ou fort peu, ou encore durant un laps de temps très limité⁵¹. » Lygia Clark fait partie de ces artistes que le marché de l'art ignore, car elle ne laisse pas d'œuvres derrière elle. Ses propositions évanescences, échappant ainsi à la visibilité comptable n'ont pas assis sa notoriété dans le champ des arts comme le souligne Sylvie Coëllier. Cela découle de leur ambition de métamorphoser le spectateur organiquement en œuvre d'art :

⁴⁶ Lygia Clark, « Bichos » (1960-1963) MoMa, URL de référence : <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2403>

⁴⁷ Lygia Clark, « Caminhando » [en cheminant] (1963), MoMa, papier, ciseaux et colle, URL de référence : <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2419>

⁴⁸ Lygia Clark, « Diálogo de mãos » (1966), MAM Rio Collection, URL de référence : <https://artsandculture.google.com/asset/visual-record-2-lygia-clark-di%C3%A1logo-de-m%C3%A3os-hand-dialog-mam-rio/kgHzjpVHR0PYNg?hl=en>

⁴⁹ Lygia Clark, « Baba antropofágica » [Bave anthropophage] (1973) « The World of Lygia Clark » Cultural Association, Rio de Janeiro.

⁵⁰ Denys Riout, *Portes closes, œuvres invisibles*, Paris, Gallimard, collection « Art et artistes », 2019.

⁵¹ *Ibid.*, quatrième de couverture.

Le spectateur [devant une œuvre d'art produite en série] appréhende un espace mécanique (temps), alors que mon objectif était de le faire participer activement de cet espace exprimé en y pénétrant et en étant pénétré par lui. Il voit moins dans le sens optico-mental et il le ressent d'une façon également organique⁵².

On retrouve ainsi la filiation futuriste ou constructiviste d'un art qui épouse les formes de la vie, ici considérée dans son sens organique. Et tout comme dans le tactilisme de Marinetti, où l'art tactile permettait l'amélioration du lien entre les êtres, cette esthétique se veut garante d'une restauration du lien humain et vivant. En effet, la participation corporelle, physique et intime de l'œuvre avec le spectateur met en lien l'individu et l'art. Art de l'enveloppe pour Sylvie Coëllier, c'est aussi profondément un art du lien. Mettant en relation les spectateurs entre eux dans un geste collectif, ses œuvres, ou « propositions sensorielles » comme elle les appelle, sont également des « préparations à la vie⁵³ » selon ses propres mots. Sa perspective va jusqu'à attribuer à ces « propositions » une ambition thérapeutique. Elle témoigne dans ses textes des vertus apaisantes de certaines de ses propositions qui par leur contact et surtout leur processus individualisé a permis à certaines personnes, atteintes par des névroses profondes, de se débarrasser de symptômes douloureux. Ces processus empruntent alors au rituel, qui entre ainsi en résistance avec la chosification des êtres et de l'art. Renouant avec la logique d'un Marcel Duchamp, où c'est le regardeur qui fait l'œuvre, elle dépasse Duchamp et le *ready made* pour faire de l'art un acte : « C'est l'acte lui-même qui engendre la poésie⁵⁴ ». De même que l'œuvre, l'artiste descend de son piédestal :

Par ailleurs, l'œuvre ancienne – l'objet fermé sur lui-même – reflétait une expérience déjà passée, vécue antérieurement par l'artiste, tandis que maintenant, l'importance réside dans l'acte de faire, au présent. Le spectateur d'avant prend la place de l'artiste. En même temps qu'il se dissout dans le monde, où il se fond dans le collectif, l'artiste perd sa singularité, son pouvoir expressif. Il se contente de proposer aux autres d'être eux-mêmes et d'atteindre le singulier état d'art sans art⁵⁵.

L'artiste se défait alors du mythe de l'expression personnelle. Elle n'a pas vocation à se cristalliser dans un objet, une procédure ou spectacle unique, comme pourrait l'être la performance du *body art* dont Lygia Clark refuse l'appellation. Le devenir de l'artiste est dans le « collectif » et non pas retranché dans la posture ironique du provocateur, ni celle du marginal comme pourrait l'être celle de Marcel Duchamp. L'artiste semble se parer d'un rôle social, discret, diffus, et presque invisible, s'effaçant derrière les expérimentations qu'elle

⁵² Lygia Clark « Lygia Clark et l'espace concret-expressionnel », *Jornal do Brasil*, 2 juillet 1959, pages 83-86, cité dans *Lygia Clark, op. cit.*, pages 84-85.

⁵³ Lygia Clark, citée par Guy Brett dans « Lygia Clark : six cellules », *Lygia Clark, op. cit.*, page 20.

⁵⁴ Lygia Clark citée par Ferreira Gullar, *op. cit.*, page 66.

⁵⁵ *Ibid.*, page 67.

offre au regardeur. Inversement c'est le spectateur qui devient acteur de l'art, mais sans pour autant imposer une expression personnelle. Par ce biais il peut « être [lui-même] », et ainsi retrouver une singularité profonde, sans produire les scories, les œuvres-objets, d'une subjectivité trompeuse.

Invisible, dynamique et tactile, l'art selon Lygia Clark dépossède les mythes de l'individualité objectifiante au profit d'une circulation et d'une rencontre des êtres. Ses « propositions sensorielles » repose pour bonne part sur le contact, tel *Dialogo de mãos* [Dialogue de mains], et ainsi font une belle part à l'érotisme. La sensualité érotique sous-tend, comme chez Duchamp les procédures créatrices de Lygia Clark. Avec la différence que chez Duchamp, cet érotisme renvoie à tout ce qui est caché, et l'artiste doit le faire jaillir aux yeux de tous. Chez Lygia Clark cette sensualité parfois organique n'est pas une image cachée comme dans *Étant donnés* que le spectateur va révéler par son regard voyeuriste. Si l'artiste surréaliste explore les fantasmes, ces images cachées secrétées par le refoulement individuel ou collectif, ces « fantômes » pour en revenir à l'étymologie du mot fantasme, l'artiste brésilienne, propose une érotique du lien et des surfaces. Cette érotique parfois douce, parfois capiteuse et organique se veut toujours en acte et ritualisée, en appelant à la sensibilité de la spectatrice-actrice, jamais cristallisée en une image, un symbole ou un fétiche. Tout comme chez Duchamp une sensualité semble nourrir la démarche de Lygia Clark, comme si, contre l'art « rétinien » ou la tradition « optique » et mentale des beaux-arts, un rapport désirant, tendre ou amoureux à la matière pouvait lui opposer résistance. Il s'agit plutôt d'un érotisme en prise avec l'objet, ne ménageant ni de barrière ni de frontière entre le sujet et l'objet, mettant à bas la cristallisation, l'objectification du corps.

5.1.1 Du féminin au féminisme : la revalorisation de la peau et du toucher contre l'image pornographique (Joan Semmel, Pipilotti Rist)

Les années 1960-1970 connaissent dans le monde des arts plastiques un renouveau politique important, à travers « le tournant féministe⁵⁶ ». Ce tournant passe par l'émergence du discours féministe dans les œuvres et dans la critique, de la figure centrale du sujet féminin dans les démarches et les représentations ainsi que par l'essor de nouvelles techniques (cinéma, photographie, théâtre, musique). Ces trois lignes aboutissent à un changement de paradigme qui a pu bouleverser le concept même de représentation. Le *body art* ou la

⁵⁶ Elvan Zabuyan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *Cahiers du Genre*, 2007/2, n° 43, p. 171-186. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-171.htm> consulté le 08 août 2019.

performance puise du nouveau dans l'art dramatique et chorégraphique pour ébranler le concept même d'objet d'art. Dans ce prolongement, l'enregistrement, est à même de recueillir les traces de ces nouvelles formes artistiques qui mettent en scène très directement les corps féminins en action. Contre des images du corps féminin, ou contre un paradigme de la représentation qui oblitère la cause féministe, le corps en acte des artistes arrive durant cette décennie sur le devant de la scène.

Une artiste comme Joan Semmel aborde la question de l'image érotique du corps à la fois par refus de l'abstraction en peinture et par volonté de résistance à l'égard de l'image pourtant très incarnée de la pornographie qu'elle juge déshumanisante pour les femmes. D'après Sherri Geldin, Joan Semmel, tout comme Lygia Clark, fait volte-face dans les années 1970 contre l'expressionisme abstrait alors dominant à l'époque et majoritairement machiste⁵⁷. Tout comme Lygia Clark, ce refus du modèle dominant de la peinture abstraite strictement bi-dimensionnelle opère un retour très direct à un art concret. Et de manière similaire, son entreprise picturale a, en outre, pour but de mettre à mal le caractère objectifiant de la peinture classique. À la différence de Lygia Clark cependant, le retour au « concret » n'a que peu à voir avec ce qu'on a pu appeler l'art concret. Le retour au concret, si l'on peut dire, renvoie plutôt au caractère concret de la représentation et du sujet représenté. Contrairement à Lygia Clark, le refus de l'abstraction ménage un retour à la figuration, certes toujours critique et décalé mais malgré tout réaliste. Ce retour figuratif est motivé par le refus de l'objectification, non pas du rapport du spectateur à l'art, mais du rapport du spectateur aux corps des femmes. Joan Semmel fait retour sur la figuration concrète des corps, notamment pour que son art entre en résistance à la « sexploitation⁵⁸ » du corps féminin. Son objectif fut de donner une vision singulière de la sexualité, une vision qu'elle considère comme proprement féminine. Ce type de positionnement relatif aux discours féministes de ces années 1970 eut pour but de faire exister la voix et la vision féminines dans l'espace des

⁵⁷ Sherri Geldin in Helen Molesworth (ed) *Solitaire : Lee Lozano, Sylvia Plimack Mangold, Joan Semmel*, catalogue de l'exposition à Columbus, Wexner center of the arts, Ohio State University, 2 février 2008 – 13 avril 2008, New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 6-7.

⁵⁸ « The reason I wanted to use an erotic element had to do with what I was seeing in the newsstands. When I came back to New York the girlie magazines, the sexploitation all over was a shocker. » [La raison pour laquelle je voulais utiliser l'élément érotique avait quelque chose à voir avec ce que je voyais dans les kiosques à journaux. Quand je suis rentrée à New York, les magazines féminins, la « sexploitation » [l'usage gratuit de la nudité principalement féminine et de la pornographie au cinéma et dans les arts populaires, ndlt] diffusés partout furent un choc.] Joan Semmel in Ellen Lubell, « Joan Semmel : Interview » *Womanart*, Hiver 1977-1978, page 16, citée par Richard Meyer, « Not me : Joan Semmel's Body of painting », in Helen Molesworth *ibid.*, pp. 112-126, ma traduction.

représentations⁵⁹. D'autre part, son travail d'exhibition des corps féminins dans la peinture figurative avait pour objectif d'attaquer les stéréotypes du nu féminin :

J'ai essayé de trouver un langage contemporain à travers lequel je pouvais continuer de me délecter de la sensualité et du plaisir de peindre tout en affrontant les détails de mon expérience personnelle en tant que femme. Mon intention a été de subvertir la tradition du nu féminin passif⁶⁰.

En effet son travail se déroule en deux temps : dans les années 1970 elle se lance dans des séries érotiques, qui représentent des couples hétérosexuels faisant l'amour mais dans des postures dont la gestuelle se distingue du langage pornographique. Puis dans un second temps, elle s'attaque à l'autoportrait en se représentant sans tête, et sous des angles photographiques subjectifs. Elle appelle le spectateur à adopter le point de vue de celle qui regarde, du foyer perceptif, c'est-à-dire de la peintre de la toile. Dans les deux cas, la lutte contre la stéréotypie érotique des corps et la mise à bas du nu féminin passif, donnent lieu chez Joan Semmel à la volonté de faire voir une sensibilité concrète à travers l'image plastique et la matière picturale. Sa peinture est éminemment sensuelle et cherche à provoquer chez le regardeur une réponse affective et sensuelle. Empruntant à la photographie mais aussi au cinéma pornographique son usage des cadrages inattendus, elle l'utilise à d'autres fins, dans l'espoir de détourner les arts de l'image d'une exploitation commerciale et politique des corps féminins. La peinture et sa matière ainsi que sa réception par le regardeur seraient alors des refuges face à l'amoindrissement éthique du rôle de la femme dans la sexualité telle qu'elle est représentée dans l'imagerie contemporaine. Sa seconde série érotique semble faire la part belle à l'idée éminemment éthique du « contact » entre les partenaires. Maryse Holder commente ainsi la série, à l'époque de son exposition :

⁵⁹ On peut ici renvoyer aux discours féministes des années 1970, généralement regroupés sous l'expression de la « deuxième vague féministe », dont une certaine branche fut appelée *a posteriori* « différentialisme », du fait qu'elle célébrait la construction d'une identité féminine radicalement différente. Ce courant s'intéressant à la promotion de l'égalité dans la sexualité et dans la vie quotidienne, se focalisait désormais sur des questions sociales et culturelles. Le féminisme devait alors en passer par la promotion de valeurs inhérentes à cette identité féminine, pour que les femmes trouvent leur place dans la société afin de combattre une identité masculine obsédante et dominatrice. Hélène Cixous donne une image de cette féminité puissante, intuitive et inquiétante dans *Le Rire de la Méduse* (1975). La psychanalyste Luce Irigaray dans *Speculum. De l'autre femme* (1974) opère une critique profonde du phallocentrisme de la psychanalyse freudienne pour proposer une vision de la sexualité féminine fondée sur le caractère profondément féminin du contact, à l'image de la vulve formée du contact des deux lèvres. Cette célébration du féminin s'est vue critiquée pour son essentialisme : en cherchant à célébrer une image renouvelée du féminin, elle ne semblait que reconduire une identité stéréotypée. Mais ce courant a été très créatif, et fut à l'origine des premières expérimentations d'orthographe féminine.

⁶⁰ « I have tried to find a contemporary language in which I could retain my delight in the sensuality and pleasure of painting and still confront the particulars of my own personal experience as a woman. My intention has been to subvert the tradition of the passive female nude. » Joan Semmel, « Narrative account », 2006 citée par Richard Meyer, *op. cit.* pages 112-126, ma traduction.

Le découpage et les angles restaurent la sexualité en attirant notre attention sur des configurations corporelles inattendues, des points de contact et des sensations⁶¹.

L'effet ainsi produit passe par le choix de toiles très grandes, laissant principalement la place à toute la texture des corps représentés. Si les zones de contact entre les corps sont si fortement associées à des sensations, c'est par la présence de la texture de la peau des corps qui envahit la toile. D'abord traitée dans des couleurs expressionnistes et non réalistes dans la série « Erotic⁶² » (1971-1973), la chair rose prendra de plus en plus de place dans ses séries ultérieures. Si la recherche de défamiliarisation des rapports sexuels l'a poussée vers ces chromatismes surréalistes, la suite de son œuvre travaille toujours les angles de vue et laissera à une chair réaliste tout le soin de s'étaler sous les yeux des regardeurs. Cette pleine présence des épidermes et la prise en compte du corps quasi entier sur la toile ont pour but de contrer l'exploitation pornographique qui le morcelle et dont le trope majeur est la mise en scène de la profondeur de la pénétration au mépris de l'érotique des surfaces. C'est ainsi que cette recherche de la représentation féminine de la sexualité trouve du grain à moudre dans la valorisation de la peau et de la valeur haptique de la peinture, cette réception particulière qui invite le regard à se faire toucher. Dans une série ultérieure intitulée « Self images » (1974-1979), la peintre livre une toile au nom évocateur, *Touch* [Contact], dans laquelle elle marie l'autoreprésentation en vision subjective sur une large surface (114x261 cm) et le thème érotique⁶³. Le corps de la peintre et de son amant sont présentés en vision subjective, leurs jambes et leur ventre prenant toute la largeur de la toile. Au repos et allongés, ils posent leurs mains sur le corps l'un de l'autre, laissant subodorer une caresse arrêtée. La nudité sexualisée ici n'a pas pour objectif d'éveiller l'excitation sexuelle du spectateur, ni de choquer en présentant une image obscène. Le voyeurisme intimiste sert ici une autre représentation : laisser voir l'étendue des possibles tactiles et sensibles sur la surface du corps des amants. Les corps, bien que privés de regard et de visages, ne sont pas anonymes. Une pilosité, un bijou, indiquent qu'ils appartiennent à des personnes bien précises. L'absence de visage ici ne signe pas l'absence d'un rapport éthique au corps exposé dans sa nudité en situation vraisemblablement sexuelle. Au contraire, elle prive la toile d'une séduction voyeuriste ou provocatrice qu'il s'agisse du regard face caméra de la pornographie, ou de la mise en scène

⁶¹ « [T]he cropping and the angles recharge sex by focusing our attention on unexpected bodily configurations, points of contact and sensations. » Maryse Holder, « Another Cuntree : At Last, A Mainstream Female Art Movement, » *Off Our Backs*, September 1973 citée par Richard Meyer, *op. cit.* ma traduction.

⁶² Les indications sur les séries proviennent toutes du site de l'artiste : www.joansemmel.com [en ligne].

⁶³ Joan Semmel, *Touch* [Contact], (1975), Whitney Museum of American Art New York, huile sur toile, URL de référence : <https://www.whitney.org/WatchAndListen/1315> consultée le 19 juillet 2019 ; traduction proposée par l'anthologie *L'Art de l'érotisme*, Paris, Phaidon, 2017, traductions de l'anglais par Delphine Billaut, Nicolas Blot et Jean-François Gauvry.

de soi dans des postures obscènes comme le fait Jeff Koons dans ses pastiches pornographiques avec la Cicciolina⁶⁴. L'absence de visage signe ici, contre toute attente, une pudeur et déplace le motif éthique du visage vers le « contact » qui donne ici son nom à la toile. Contre les corps pornographiques réduits à l'état d'objets de consommation pour un spectateur avide de sensations fortes, la topique de la caresse et l'omniprésence de la peau font ici pièce à l'aliénation de la visualité, cette « frénésie du visible » qui est l'apanage de l'image pornographique⁶⁵.

Contrairement à Lygia Clark, Joan Semmel ne s'est pas débarrassée de l'optique dans son art, elle l'a au contraire mise au service d'une représentation haptique des corps sexués. Mais il semblerait bien que, dans la même veine, leur commune entreprise soit de représenter le lien ou le « contact », contre l'image aliénante qui divise et sépare. Par ailleurs, si Lygia Clark pense la dissolution de l'artiste dans le collectif et la disparition de son art transformé en thérapie, Joan Semmel valorise l'agentivité de l'artiste, alors garante de l'exposition et de l'exploration d'une identité singulière. On passe ainsi d'une pensée de l'art sur le mode du féminin, pour reprendre la grille d'analyse de Sylvie Coëllier⁶⁶ à la réflexion féministe chez Joan Semmel. Toutefois, avec les outils conceptuels philosophiques d'une pensée de l'art comme « care⁶⁷ » on peut identifier la démarche de Lygia Clark à une démarche également féministe. Dans les deux cas, le paradigme tactile est au cœur de la création et de la réception de l'œuvre d'art. Il est par ailleurs profondément lié à des enjeux collectifs : éthique ou politique, thérapeutique ou militant.

⁶⁴ Si l'on suit les analyses de Patrick Baudry dans *La pornographie et ses images*, le visage dans l'univers pornographique devient le lieu d'une profanation éthique au travers de postures qui le mettent en avant tout en niant sa singularité. Le visage n'est perçu qu'à travers le sexe. Il devient lui-même pur organe sexuel sans individualité. En s'appuyant sur les analyses d'Emmanuel Lévinas en ce qui concerne le visage comme lieu de l'empathie éthique, les images pornographiques semblent nier l'humanité du rituel sexuel. Pour Joan Semmel, il n'en est rien, au contraire l'empathie passera par une mise en condition subjective du spectateur et n'en appelle pas à cette notion de visage qui prend une allure d'absolu humaniste. Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, Collection Chemins de traverse, 1997, pages 82-83.

⁶⁵ Cette expression, utilisée par Linda Williams pour théoriser l'image pornographique au cinéma a été empruntée au critique Jean-Louis Comolli. Linda Williams, *Hard core. Power, pleasure, and the « Frenzy of the Visible »* [1989] Berkeley/Los Angeles, London, University of California Press, 1999.

⁶⁶ Dans sa monographie sur Lygia Clark, Sylvie Coëllier analyse la démarche de l'artiste sous l'angle de l'enfantement, métaphore qu'elle utilise régulièrement pour parler de la manière dont ses œuvres lui sont venues. Elle parcourt ainsi toute son œuvre sous l'angle du féminin, des qualités qui sont assignées à cette identité culturelle et la manière dont l'artiste s'en empare. Sylvie Coëllier, *op. cit.*

⁶⁷ En effet les définitions de l'art envisagé par Lygia Clark : source de lien et de réconfort, font penser aux perspectives du *care* développées par Carol Gilligan dans *Une voix différente*. En effet l'art de Lygia Clark est narratif, explicatif comme le rapport à la morale et à la justice établie par la psychologue, qui plus est, il cherche le souci de l'autre et son bien-être en prenant des formes participatives, dialoguées et en se revendiquant thérapeutique. Carol Gilligan, *Une voix différente. La morale a-t-elle un sexe ?* [In *a different voice*, 1982], Paris, Flammarion, collection « Champs », 2019, traduction de l'américain par Annick Kwiatek et révisée par Vanessa Nurock.

La subversion de l'image pornographique se poursuit jusque dans l'art vidéo avec Pipilotti Rist qui propose dans ses installations vidéo et sonores tout un travail plastique sur le corps et la tactilité de l'image vidéo. L'art vidéo de manière générale avait été considéré comme une innovation artistique et plastique susceptible de recueillir plus spécifiquement les combats féministes que les autres branches des beaux-arts. L'art vidéo, né dans les années 1960-1970 à la suite de la démocratisation des moyens d'enregistrement, est contemporain du tournant féministe dans les arts⁶⁸. Cette pratique a rapidement été saisie par des femmes et des artistes féministes, car ce médium permettait d'abord de mettre en scène une action, de l'articuler à un discours et de la diffuser largement. Susceptible de transmettre une charge politique, ce médium rencontrait les aspirations et les luttes de discours émergents. Mais, d'autre part, selon Pipilotti Rist, cet art tout neuf et sans histoire était plus à même rencontrer les velléités d'un groupe également sans histoire, ou du moins jusqu'à présent largement écarté de l'histoire des arts⁶⁹. Issue de la deuxième génération des artistes vidéastes suisses, Pipilotti Rist est une artiste-vidéo mondialement reconnue pour son travail. Dans son œuvre de 1992 « Pickelporno⁷⁰ » [bouton porno], Pipilotti Rist parodie une mise en scène de film pornographique, dont les ébats sont filmés en très gros plan. Ceux-ci, évitant les lieux attendus de la rhétorique sexuelle laissent libre cours à une exploration tactile du corps des amants. Dans un passage, la main qui caresse le corps de l'autre laisse, par un travail de montage, un halo se déployer sur le corps. Cette évocation ne découvre donc pas le corps de l'autre ou l'élasticité juteuse ou désirable de la chair pour le spectateur, mais met l'accent sur le geste et le travail de modelage des corps par la caméra.

La caméra insiste également sur les poils et les cheveux caressés et brossés par la main. Tous les aspects et usages de la tactilité sont déployés. Dans les plis de la peau se découvrent des fruits et légumes (orange, cucurbitacée, pastèque). Ils se substituent à la révélation des organes génitaux. Ce faisant, l'artiste se joue du *topos* érotique consistant à utiliser le fruit comme métaphore du sexe dans les tableaux anciens (la figue et la grenade notamment figurent le sexe féminin). Ici, les fruits sont des écrans plus que des catalyseurs érotiques, ils participent ludiquement à l'exploration plastique des surfaces et des matières. À cela s'ajoute un travail de collage. Les corps évoluent progressivement dans un espace de

⁶⁸ Elvan Zabunyan, *op. cit.*

⁶⁹ « Le fait qu'il y ait autant de femmes qui travaillent dans le domaine de la vidéo et remportent du succès est à lier au fait que la vidéo n'est pas chargée : pas de tradition, aucune histoire. » Pipilotti Rist in Anne Reich, « Pipilotti Rist : des Reiz des Unsauberen – Ein Interview », *Kunst-Bulletin*, n°12, décembre 1992, pp. 16.

⁷⁰ Pipilotti Rist, « Pickelporno » (1992), IAC Villeurbanne/Rhône-Alpes, vidéo, 12', URL de référence : http://i-ac.eu/en/collection/204_pickelporno-PIPILOTTI-RIST-1992, ma traduction.

moins en moins ordonné, jusqu'à ce qu'ils soient collés sur un fond sans profondeur ni perspective. Ce fond coloré et abstrait fait avant tout office de surface plutôt que de mise en espace. L'image vidéo perd sa qualité théâtrale et sa tridimensionnalité sert avant tout la retranscription du grain des matières, des épidermes et des surfaces. Selon la critique Anne Söll, le coup de force de cette installation est de détourner l'esthétique pornographique dite de « visibilité maximale⁷¹ ». Le film emprunte en effet le chemin du toucher, comme si le bout des doigts des personnages était équipé de caméras. Ainsi le corps des amants, bien qu'exposé à une grande visibilité par le très gros plan, semble se dissoudre en autant de surfaces. Plus encore, les organes génitaux, notamment féminins (la bouche, le sexe et l'anus) sont systématiquement retravaillés par l'image vidéo. Le très gros plan les révèle mais non pas comme des ouvertures ou des trous, qu'un œil phallocentrique viendrait combler, mais au contraire, comme confondus et fondus les uns aux autres. Ils deviennent alors des aplats colorés et plastiques. Le regard, comme le souligne Anne Söll ne dévoile aucun mystère féminin caché sous la surface de la peau, le corps apparaît comme une « stratification de surfaces⁷² » non hiérarchisée et mobile. Le corps, de figure, devient motif pour l'image vidéo qui se fait broderie, peinture, composition. Ludiquement politique et profondément plastique, l'œuvre de Pipilotti Rist se joue ainsi de l'image pornographique pour proposer un art vidéo qui ne serait pas forcément assujéti à l'impératif de visibilité théâtrale et clinique de la vidéo pornographique. Le plaisir des personnages ne se dit pas à l'écran comme une simple convention (rôle orgasmique, cri, confession), mais par la jouissance prise à se faire surfaces sensibles. La distinction féminin/masculin semble être abolie par la commune condition des corps à se transformer en motifs, surfaces et images du plaisir :

Rist réussit à en finir avec une image du corps cohérente, en laissant ses formes devenir floues, et en le mettant à distance à tel point qu'à travers sa planéité, il fait l'effet d'un motif ou d'un tissu abstrait. Le corps n'est pas ainsi réduit à ses parties génitales comme dans un film pornographique traditionnel, mais il se métamorphose en une zone érogène universelle⁷³.

⁷¹ Sur cette notion proposée par Linda Williams, voir plus bas « Le paradigme tactile dans un art de masse : l'exemple du cinéma ».

⁷² « [...] den Körper als eine « Schichtung von Oberflächen » wahrzunehmen, die nicht hierarchisch aufgebaut, sondern in sich flexibel und verschiebbar ist. » [Percevoir le corps comme une « stratification de surfaces » qui ne s'accumulent pas de manière hiérarchique, mais plutôt flexible et mobile] page 104, ma traduction Anne Söll, *Arbeit am Körper. Videos und videoinstallationen von Pipilotti Rist*, Munich, Verlag Silke Schreiber, 2004.

⁷³ « [...] [Es] gelingt Rist, ein kohärentes Körperbild aufzulösen, seine Formen fließend werden zu lassen und es soweit zu verfremden, dass durch seine Flächigkeit wie ein abstraktes Ornament oder Gewebe wirkt. Der Körper wird dadurch nicht wie im traditionellen Porno auf seine Genitalien reduziert, sondern verwandelt sich in eine allumfassende erogene Zone. » *Ibid.*, page 110, ma traduction.

Défaisant ainsi à la fois les stéréotypes du corps pornographique et en même temps une certaine idée de l'image vidéographique, le travail de cette artiste cherche à atteindre un au-delà du primat optique, tridimensionnel et théâtral de l'image.

Il semblerait que le détournement de la visualité, ou d'une visualité aliénante ne serait pas seulement l'apanage de démarches avant-gardistes qui tentent de fondre l'art et la vie, d'abolir l'œuvre d'art comme fétiche, sur le modèle de Duchamp ou de Marinetti. Cette démarche proprement iconoclaste rencontre d'autres iconoclasmes, comme celui qui consiste à casser l'image d'une érotique machiste ou phallo-centrée. Il y a une équivalence qui se dégage de l'emprise de l'optique et de sa capacité à concevoir des images-fétiches aliénantes socialement ou politiquement. L'image au sens propre comme figuré, semble être une notion ou un concept à contourner, dépasser, et détruire.

En effet, le XX^e siècle semble bien avoir été, dans le domaine de l'avant-garde des arts plastiques, un siècle de remise en cause du principe optique et « rétinien » de l'image, au profit, entre autres, de la recherche de tactilité. Denys Riout dans son enquête sur les œuvres « invisibles⁷⁴ », qui se détournent de l'exposition au regard, signale deux tendances à ce détournement du « voir » : la recherche de l'invisibilité totale et l'accommodement aux images que résumerait le concept de perception haptique. Très rares sont les œuvres qui se débarrassent totalement du voir au profit, par exemple, du toucher. Lygia Clark en fait partie, mais Pipilotti Rist ou encore Joan Semmel affirment, elles, la persistance des images dans leurs recherches plastiques. Pour Denys Riout, la recherche qui consiste à produire des œuvres invisibles, révèle une nostalgie de la transcendance. L'œuvre d'art, anthropologiquement assignée à la perception de cette transcendance donne accès à l'invisible. Mais au rebours d'une histoire plurimillénaire des arts qui a consisté à rendre visible l'invisible, ces œuvres contemporaines tentent de préserver l'invisible : « Quand l'idée même de transcendance pâtit d'une mauvaise réputation, ces œuvres en manifestent la nostalgie [...] d'en laisser apparaître le manque, de ralentir la cicatrisation des blessures occasionnées par sa perte⁷⁵. » Or, remarque l'historien d'art, malgré ce travail de détour et d'évidement, les images demeurent, à la fin du processus artistique, ne serait-ce que pour garder trace de ces mises en scène de l'invisibilité. « La nécessité des images⁷⁶ » apparaît comme l'ultime aboutissement de toute démarche autre que visuelle dans la recherche

⁷⁴ Denys Riout, *op. cit.*

⁷⁵ *Ibid.*, page 25.

⁷⁶ *Ibid.* page 273.

plastique. En est-il de même pour les arts de masse, la littérature et la bande dessinée ? Parmi les pratiques artistiques invisibles recensées par Denys Riout, l'une d'entre elles serait la proposition d'un récit. Comme Lygia Clark qui propose des œuvres-mode d'emploi qui se confondent avec la vie, l'évitement du visuel et de l'image trouverait-il plus sa place dans des arts temporels, comme les arts de la narration ?

1.2 *La pellicule, surface sensible : tactilité cinématographique*

Si Walter Benjamin s'intéresse de près aux productions dadaïstes pour asseoir son idée d'une mutation de la perception visuelle en perception tactile⁷⁷, en revanche, il attribue bien ce changement perceptif à une mutation technique de l'art et en particulier dans les arts collectifs de masse : l'architecture et le cinéma. S'il s'appuie sur l'architecture pour dire qu'il existe un autre mode de rapport aux œuvres d'art que le rapport culturel (celui dont dépend l'aura de l'œuvre), il parle essentiellement d'une perception collective, fondée sur l'habitude, la fréquentation des monuments. Cette perception qu'il appelle donc tactile, s'enrichit de la notion de « choc » lorsqu'il s'intéresse aux nouveaux arts de masse : la photographie et le cinéma. Ce qui est tactile dans la perception qu'ils introduisent c'est la dynamique des images qui entre en collision avec la sensibilité du regardeur. Avec la fin du mode contemplatif de l'œuvre auratique, la discontinuité des images et de scènes au cinéma, par le travail de montage de la pellicule saute, métaphoriquement, aux yeux du regardeur. Plus encore, est tactile la perception de ces images agencées par le montage, qui les fait alors se toucher les unes les autres, notamment dans le cinéma. Ce montage provoque des « chocs » qui vont à l'encontre de la contemplation tranquille de l'œuvre, sortant le regardeur de sa quiétude. Cet effet de « choc » tactile se rapproche de l'art dadaïste qui par des montages ou des collages suscite l'effet de choc sur le spectateur. Dans une redéfinition de la combinatoire du temps et de l'espace, le temps ainsi disloqué par le montage cinématographique et le choc abolit la distance entre le regardeur et le spectacle. Le choc de l'image tactile répond à un nouveau mode d'apparition de l'image. Pour Anne Boissière : « [...] à travers l'effet de choc, Benjamin théorise un autre statut de l'apparition, indissociable d'une double détermination spatio-temporelle : on ne peut disjoindre, dans l'image tactile, la discontinuité temporelle du rapprochement spatial⁷⁸ ». La discontinuité temporelle c'est la succession des images, et le

⁷⁷ Cf. *supra*.

⁷⁸ Anne Boissière, « Apparence et jeu, valeur culturelle et valeur d'exposition chez Walter Benjamin », *Apparence(s)* [En ligne], 1/2007, mis en ligne le 24 mai 2007. URL : <http://journals.openedition.org/apparences/48> Consulté le 13 août 2019.

rapprochement spatial, c'est le montage, la continuité de l'image. Ainsi pour Benjamin, plus encore que dans l'art dadaïste, et dans les arts plastiques en général, s'abolit par cette esthétique du « choc » la distance entre le regardeur et l'œuvre regardée. Ces « images tactiles » du cinéma correspondent aux masses. Si Benjamin y voit là la manière dont l'homme moderne acclimate sa sensibilité au choc mécaniste de la vie moderne, ce que retient essentiellement Anne Boissière c'est la lecture historique et politique que Benjamin retire de cette analyse. Les arts conditionnent ainsi par l'abolition d'une perception et son remplacement par une autre, le rapport sensible de l'homme à la vie sociale.

Cette mutation de la perception optique perçue par Benjamin avec l'expérience cinématographique ne serait que l'aboutissement d'un long processus de mutation du statut de l'observateur étudiée dans l'ouvrage majeur de Jonathan Crary *Techniques of the observer*⁷⁹. Cet ouvrage, qui combine histoire des sens et histoire des techniques, montre comment, depuis Descartes, les philosophies de la connaissance se sont fait l'écho de mutations du statut de l'observateur ou du regardeur, ou pour le dire autrement, ce qui arrive chez celui qui utilise le sens de la vue. L'auteur reconstitue ainsi comment le paradigme de la vue fut érigé en paradigme central de l'accès à la connaissance depuis la Renaissance, et s'est profondément ancré dans l'histoire du corps en Occident. Celui-ci est d'abord considéré sur le modèle d'une *camera obscura*. La vision est alors une opération de saisie et d'organisation de l'espace alentour par l'œil. L'espace se construit de manière géométrique en fonction de la position de l'observateur. Dans ce cadre, tout le long des XVII^e et XVIII^e siècles, le sens de la vue est associé de manière récurrente au sens du toucher. Diderot, dans la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*⁸⁰ reprend le problème de Molyneux qui interroge la perception visuelle de l'espace et des formes par une personne aveugle native qui aurait recouvré la vue, mais n'aurait perçu le monde que par le toucher jusqu'à présent. En faisant parler le personnage privé de la vue, le philosophe opère de nombreux parallèles entre la connaissance par la vue et la connaissance par le toucher, tout en s'appuyant sur *La Dioptrique* de Descartes⁸¹. Le philosophe dresse ainsi le paysage d'un rapport à la connaissance humaine qui ne dépendrait pas du seul organe de la vue, mais d'un corps humain aux sens unifiés. Le XVIII^e siècle a consacré le toucher comme un sens fondamental et central, réunissant tous les autres. Diderot, Condillac et la philosophie empiriste s'ingénient ainsi, à travers le prisme

⁷⁹ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, London/Cambridge, October Books/MIT Press, 1990.

⁸⁰ Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, in *Œuvres complètes I*, Jules Assézat et Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1875, pages 275-331.

⁸¹ *Ibid.*, pages 282-283.

du toucher à « affirmer la primauté de la sensibilité sur la maîtrise du corps-machine cartésien⁸² » écrit Aurélia Gaillard, à ce sujet.

C'est avec Goethe, Schopenhauer et la recherche physiologique sur l'appareil optique et la connaissance du processus humain de la perception visuelle que la figure de l'observateur va évoluer. La vision n'est plus le fruit d'une saisie et d'une rencontre entre l'œil et l'objet, mais l'impression dans l'œil d'une image retravaillée par le cerveau. Autrement dit, le phénomène de la vision n'a rien à voir avec l'objet, tout se jouerait dans l'organisme. La vision n'est donc plus l'attribut sensoriel d'une âme rationnelle abstraite, universelle, mais profondément ancrée dans les mécanismes organiques, les sens sont désormais ancrés individuellement dans le corps de chaque individu. Loin de la coopération des différents sens dans le rapport au monde telle que la présentait Diderot, chaque sens apparaît spécialisé et siégeant dans un organe idoine. Chaque sens restitue alors dans un canal privilégié les flux sensibles que le cerveau va précisément traiter, sans qu'un moi surplombant organise les perceptions en connaissance rationnelle et matérialisable. Cette spécialisation des sens semble entretenir un écho favorable à la pensée esthétique du modernisme et la mutation du régime des arts en médium avec Lessing et son essai sur *Laocoon*⁸³.

En effet, contre toute attente, cette mutation du régime de l'observateur a pour conséquence de séparer la vision d'un corps situé et incarné. Les essayistes et critiques d'art auront comme horizon de débarrasser la vision esthétique de ces embarras organiques qui situent la vision de manière triviale. Chez Schopenhauer ou Ruskin, l'artiste doit se défaire des faux-semblants de la perception commune pour en revenir à une pureté ou une innocence de la vision première. La vision est constituée de taches de couleurs, de jeux de lumière, bien au-delà des objets et des formes convenues. De manière concomitante et cohérente, se multiplient les innovations visuelles programmatrices de l'arrivée du cinéma. Celles-ci offrent à l'observateur des jeux visuels qui mettent en scène les processus optiques révélés par les études physiologiques. Or, ces jeux, pour Jonathan Crary sont aussi le signe de la séparation des sens et du corps et de la domestication de sa sensibilité. Pour celui-ci, elles sont d'une part le signe, dans une réflexion de type foucaldienne, d'une volonté de maîtrise et de surveillance, et d'autre part, dans une optique situationniste, des activités bourgeoises de loisir et de plaisir qui commencent à laisser affleurer la spectacularisation de

⁸² Aurélia Gaillard, « Approches croisées des disciplines (art, science, littérature, philosophie) : la question du toucher des Lumières », *Dix-huitième siècle*, vol. 46, n° 1, 2014, pages 309-322, page 311.

⁸³ Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon* [1766], Paris, Klincksieck, 2010, traduction et édition de Frédéric Teinturier

la société⁸⁴. Ce sont les zootropes, les phénakistiscopes, les dioramas et les diaporamas, dernière invention qui a beaucoup marqué Walter Benjamin et à laquelle il accorde une place de choix dans son texte autobiographique *Enfance berlinoise*⁸⁵. L'invention optique la plus marquante pour Jonathan Crary demeure le stéréoscope, ancêtre de la 3D, qui, repose sur le mécanisme subtil de la vision binoculaire et permet de voir les images en relief. Ce procédé, très apprécié du public, remplace la « tangibilité » de la perception par le pur mécanisme optique. L'historien y voit-là une dynamique de remplacement : remplacement du toucher, sens de proximité, par la seule vision, sens de la distance. Cette transformation prépare le concept d'haptique qui porte ses fruits au XX^e siècle. La modernité est placée sous le signe triomphant de la suprématie de la vision, une vision que l'on pense capable d'égaliser l'illusion du réel. Par ailleurs, note Jonathan Crary, la dynamique de remplacement concerne aussi l'observateur. Celle-ci serait similaire au remplacement de l'ouvrier spécialisé par le travailleur à la chaîne étudié par Marx. De même que l'ouvrier n'est plus celui qui fait l'outil, mais l'outil qui sert à l'action de la machine, l'observateur est le substrat physique par lequel l'action de la vision en relief se met en action. D'actif, il devient passif, d'opérateur il devient récepteur. Derrière ces deux dynamiques on retrouve les différentes facettes du « choc » et de la distraction inhérents à l'expérience du cinéma et du régime moderne des images selon Benjamin. Mais pour Jonathan Crary, cette mutation profonde ne consiste pas en une adresse plus physique au corps, au contraire, la nouvelle donne de l'observation contribue également à l'éviction du corps. :

La préhistoire du spectacle *et* de la « perception pure » du modernisme se nichent dans le territoire récemment découvert d'un spectateur pleinement incarné, mais le triomphe final des deux dépend de la dénégation du corps, de ses pulsions, fantasmes, en tant que fondement de la vision⁸⁶.

Du XIX^e siècle, c'est d'un corps observateur à la fois pleinement sensible mais dénué d'affects profonds et de pulsions dont le XX^e siècle hérite du siècle précédent. Cette dialectique naissante dans les discours sur l'image animée et surtout l'image cinématographique est constante, et elle se retrouve dans l'alternance des différents moments théoriques du cinéma

⁸⁴ L'essai de Jonathan Crary est aussi bien nourri des lectures de Michel Foucault que de Guy Debord, notamment *La société du spectacle*.

⁸⁵ Voir « Diaporama impérial » in Walter Benjamin, *Enfance Berlinoise*, Paris, Maurice Nadeau, 2013, traduction de l'allemand par Jean Lacoste.

⁸⁶ « The prehistory of the spectacle *and* the “pure perception” of modernism are lodged in the newly discovered territory of a fully embodied viewer, but the eventual triumph of both depends on the denial of the body, its pulsings and phantasms, as the ground of vision. » Jonathan Crary, *op. cit.*, page 136, ma traduction.

entre la domination d'une théorie visuelle et d'une conception sensible, qui opère un retour au corps et à la peau dans l'image cinématographique à l'époque contemporaine.

L'optique de Jonathan Crary est profondément politique. En s'appuyant sur les analyses de Foucault et du paradigme du panoptique – l'idée d'une société de l'observation et de la surveillance fondée sur le voir – l'essayiste prolonge et infléchit cette position en s'appuyant sur le concept de spectacle et spectacularisation de la vie chez Guy Debord. Pour Jonathan Crary, cet éloignement du corps et son contournement par domination d'une visibilité sans affects sont également le fruit d'une société du divertissement et du spectacle qui offre à voir, à plaire, mais toujours dans l'éloignement, la distance, faisant de ce qui est vu des surfaces intangibles. Dans ce régime des images, il n'est alors pas seulement possible d'évincer le corps et de domestiquer les affects possiblement éveillés, mais aussi de leurrer et de manipuler, là où un régime de la tangibilité autoriserait la vérification, un rapport idéalement direct à la vérité :

Là où le monde se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficaces d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle⁸⁷.

On retrouve dans ces arguments politiques et philosophiques des convergences avec les directions données par les avant-gardes artistiques d'avant-guerre évoquées plus haut. Le situationnisme dont Guy Debord fut l'un des représentants les plus notables n'est d'ailleurs pas sans lien avec ces pratiques politico-artistiques qui tentent comme Marinetti ou les dadaïstes, plus tard Lygia Clark elle-même, de réconcilier l'art et la vie contre « l'abstraction généralisée ». Ce sont les « happenings » et autres manifestations proches de la performance que promeuvent les situationnistes contre l'illusion du spectacle comme le spectacle télévisuel.

Si le principe cinématographique et ses avatars premiers, dont Jonathan Crary a détaillé les techniques au XIX^e siècle, sont des acteurs essentiels de la mutation de l'histoire de la perception vers un tout-visible, il n'en demeure pas moins que ceux-ci se construisent dans une dialectique avec les autres sens. Le toucher, notamment, apparaît comme une polarité critique de ce que le cinéma est en train de produire sur la perception. Ce sens apparaît comme fondamental car il serait intrinsèquement lié à la vue dans la philosophie de

⁸⁷ Guy Debord, *La société du spectacle* [1967] Paris, Gallimard, collection Folio, 1992, section 18, page 23.

la connaissance. Mais il est également une pierre de touche de la réflexion autour de la mutation produite par la vie moderne qui implique un rapport sensible de proximité sur le mode du choc et non du lien. C'est cela qui permet à Benjamin de voir un lien entre la domination du cinéma dans les loisirs de masse et sa capacité à habituer les spectateurs à des heurts vécus de manière à la fois proche et lointaine. Ultimement, la réflexion critique sur le toucher dans son rapport aux images en mouvement du cinéma ou de la vidéo dévoile la manière dont ceux-ci tentent de suggérer, voire d'imiter d'autres types de sensorialités qui participent activement du rapport du spectateur à l'image cinématographique

1.1.1 Le « tournant haptique » dans la théorie cinématographique contemporaine

La critique cinématographique va donc se constituer, en divers moments au cours de son histoire, et de nombreux critiques contemporains vont opérer un mouvement de retour sur la théorie strictement visuelle du cinéma. Thomas Elsaesser et Malte Hagener reviennent sur ce *haptic turn* qui opérerait à partir des années 1990 aussi bien dans la représentation cinématographique de la peau et du toucher que dans la critique cinématographique⁸⁸. Dans les grands classiques du cinéma, la figure de l'œil et le dispositif panoptique sont très présents. Outre les exemples d'*Orange mécanique* et de *Minority Report* avancés par les auteurs on peut ajouter l'image séminale de l'œil coupé par une lame tirée du court-métrage *Un chien andalou* de Luis Buñuel et Salvador Dalí⁸⁹ reprise, citée, pastichée et parodiée, et abondamment retravaillé dans l'esthétique baroque d'un Dario Argento, par exemple. En parallèle, la thématique tactile semble, elle, prendre corps dans les films contemporains à partir des années 1990. Les auteurs partent d'une analyse du rôle de la peau et du contact dans *Crash*⁹⁰ de Cronenberg. Dans ce cadre, ils montrent comment le film met en scène le paradigme de la peau comme frontière et lieu de contact entre soi et le monde. Dans le film, en effet, c'est dans le vide existentiel de la vie urbaine qu'un petit groupe de personnes s'adonne aux plaisirs du crash (accident de voiture) pour ressentir de manière exagérément violente et puissante la sensation de son corps. Les protagonistes font l'amour dans les voitures après les accidents ou pendant la course automobile. La peau se fait également équivalence de l'identité dans *Le Silence des agneaux*⁹¹ de Jonathan Demme qui constitue leur second exemple. Le tournant

⁸⁸ « Cinema as Skin and Touch », dans Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Film Theory. An introduction through the senses*, New York, Routledge, 2010, pages 108-128.

⁸⁹ Luis Buñuel, Salvador Dalí (réalisateur), *Un Chien andalou* (1929) [DVD], Éditions Montparnasse, 2005, 16 minutes.

⁹⁰ David Cronenberg (réalisateur), *Crash* [DVD], BAC, 1996, 100 minutes.

⁹¹ Jonathan Demme (réalisateur), *Le silence des agneaux* [DVD], MGM dvd, 1991, 115 minutes.

tactile selon cette critique cinématographique fait de la peau, frontière entre soi et le monde, une métaphore de l'écran et l'image de cinéma. Thomas Elsaesser formule ainsi que :

À cet égard, la peau évoque une hypothèse centrale à notre étude, à savoir que sont inhérentes et au fondement naturel du cinéma, les confusion, transformation et transgression entre « intérieur » et « extérieur », entre Soi et Autrui, et justifie ainsi la proximité du corps et sa relation continue avec le cinéma⁹².

Cette nature fondamentalement épidermique ou tactile du cinéma s'incarnerait dans un retour à la peau dans la décennie 1990 au cinéma. Les différentes théories du cinéma qui s'intéressent à ces valeurs tactiles revendiquent globalement une lecture si ce n'est politique, du moins socio-historique. Comme chez Jonathan Crary, la tactilité cinématographique est une hypothèse avancée en contre-point ou complément de la pensée du pouvoir panoptique chez Foucault dont l'œil cinématographique serait un des aspects :

Ce déplacement du voir au toucher ne signifie donc pas pour autant le dépassement d'un regard de surveillance, de contrôle et de punition par la main caressante, mais la peau renvoie à des contradictions que l'on ne peut ignorer si on ne veut pas surcharger un nouveau paradigme avec l'exigence de résoudre tous les problèmes accumulés par les théories précédentes⁹³.

En effet, les exemples avancés par les auteurs signalent que le recours à l'esthétique tactile renvoie davantage à l'esthétique du choc ou de l'ouverture, de la déchirure de la peau que de la douceur. Du côté francophone la critique Sophie Walon montre dans un article sur la sensation tactile dans le cinéma français contemporain depuis les années 1990, que le rapport tactile entre les personnages est surtout marqué par la déchirure, la destruction ou même l'éviscération⁹⁴. En effet, l'analyse du tactile ramène à l'idée de « choc » de la technique pointé par Benjamin.

C'est Laura U. Marks, qui, dans une étude sur les rapports entre la question interculturelle et le cinéma, pose les enjeux du nouveau paradigme de la visualité haptique⁹⁵. D'obédience deleuzienne, cette étude propose une lecture du cinéma des minorités ethniques comme un cinéma qui renoue avec la matérialité du médium, pour dépasser le paradigme

⁹² « In this respect, skin touches on a central hypothesis of the present study, namely that, in the cinema, the confusion, transformation and transgression between "inside" an "outside", between Self and Other, is of a foundational nature, inherent and ingrained, and thus justifies cinema's ongoing relation and proximity to the body. » in Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *op. cit.*, page 111, ma traduction.

⁹³ « The shift from look to touch therefore does not mean the shift from a surveilling, controlling and punishing eye to caressing hand, but the skin holds contradictions one should not ignore if one does not want to overburden a new paradigm with the demand of solving all the problems accumulated by previous theories. », page 115, ma traduction.

⁹⁴ Sophie Walon, « Le toucher dans le cinéma français des sensations », *Entrelacs* [En ligne], 10/2013, mis en ligne le 12 septembre 2013, URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/530> consulté le 13 août 2019.

⁹⁵ Laura U. Marks, *The Skin of the film : Intercultural cinema, Embodiment and the senses*, Durham/Londres, Duke University Press, 2000.

optique de la culture dominante. La question de la peau est alors également travaillée d'un point de vue post-colonial parce que l'histoire des représentations cristallise sur l'épiderme les discours racistes. Laura U. Marks s'appuie sur la notion d'haptique pour mettre au jour le rapport de continuité sensible qui existe entre le spectateur et le film. Cela passe par les procédés d'identification, certes, mais également par la mise en scène d'une mémoire culturelle sensible, activée par des sensations tactiles. Les valeurs tactiles au cinéma apparaissent chez les critiques comme les leviers d'une déconstruction des images cinématographiques, tant du point de vue esthétique que du point de vue socio-culturel. On note alors dans ce « tournant haptique » la prépondérance du recours à une pensée de la relation sensible entre le spectateur et le film qui se fait au-delà du « voir ».

Ce tournant haptique s'appuie en effet sur une esthétique du cinéma qui ne serait pas seulement visuelle mais aussi incarnée, à partir de l'application des thèses philosophiques de la phénoménologie. Le travail fondateur de Vivian Sobchack sert de référence à l'intégralité du corpus critique sur la peau et le toucher au cinéma⁹⁶. Cette dernière s'appuie notamment sur la lecture de Merleau-Ponty pour fonder un rapport de connaissance sensible à l'image cinématographique dans toutes les virtualités sensorielles du corps et notamment le sens tactile. En s'appuyant sur un raisonnement de type phénoménologique, Vivian Sobchack montre que la connaissance est physiquement située et passe par une identification à l'objet appréhendé. Cette identification n'est pas, en ce qui concerne le cinéma, strictement visuelle, mais elle engagerait tous les capteurs sensoriels du corps. Cette réception et identification faites par le spectateur passe par le concept central d'intentionnalité de l'objet cinématographique. Cela suppose que, comme dans un rapport humain, l'objet-film « s'adresse » au regardeur aussi bien que le regardeur « s'adresse » au film. L'haptique apparaît alors dans ce cas comme le fruit d'une d'intentionnalité croisée des spectateurs et de l'écran, quand, chez d'autres théoriciens comme Gilles Deleuze, et dans sa continuité Emmanuelle André, la valeur haptique du cinéma apparaît dans l'existence du motif.

En reprenant la distinction binaire du modèle de l'espace haptique contre le modèle de l'espace optique développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille Plateaux*⁹⁷, Emmanuelle André élabore une méthode critique de l'image cinématographique autour de l'espace haptique. Pour elle, la représentation cinématographique, temporelle, narrative et continue, ne fonctionne pas forcément autour de la figure, mais autour du motif, comme le

⁹⁶ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye : A phenomenology of Film Experience*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

⁹⁷ « Le Lisse et le strié » dans Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*

motif textile. À la différence de la critique phénoménologique qui s'intéresse à la valeur tactile de la perception produite par le cinéma, l'étude du motif en vient à s'intéresser à ce qui fait résistance à l'optique dans l'image. L'image cinématographique est envisagée comme une surface ou une conjonction de surfaces. Pour reprendre une expression d'Emmanuelle André, « sous une image, il y a la peau⁹⁸ ». L'ambition d'une telle critique cinématographique, qui perçoit le film comme une peau tressée de motifs, est de « poser au cinéma les critères d'une contre-esthétique en déclassant l'image, par l'intermédiaire d'un chancellement de la vue⁹⁹ ». Le déclassement de l'image serait alors le moyen de l'ouvrir à une plus grande réflexivité et une plus grande plasticité d'interprétation. L'objectif de cette critique n'est donc pas tant d'apprécier davantage la sensorialité des images et ce qu'elles provoquent chez le regardeur, mais semble-t-il davantage de contrer le figement des images cinématographiques, toujours en mouvement, par l'analyse du motif. Cependant, si cette analyse est importante pour l'exégèse des films, elle fait abstraction du contexte social, politique et historique du rapport aux sens et, plus globalement ce qui fait aussi du cinéma un art de masse ou tout du moins un art du collectif. Or, ce qui intéresse au premier chef l'approche tactile de l'art cinématographique c'est surtout la mutation sociale qu'elle révèle dans le rapport aux images, ainsi que le discours culturel porté sur l'expérience cinématographique. En effet, l'approche culturelle permet aussi de comprendre ce qu'esthétiquement le concept tactile fait aux œuvres, et non pas seulement au niveau des représentations sociales. L'hapticité de certains genres cinématographiques a tendu à les dévaloriser, genres que les critiques du « tournant haptique » ont tenté de revaloriser.

2.1.1 Les « body genres » et la revalorisation de la sensation au cinéma

Le tournant haptique dans la critique cinématographique s'appuie sur l'importance prise par le corps dans la production cinématographique au tournant des années 1980-1990. La médiatisation croissante de certains *body genres*, selon l'expression reprise et popularisée par Linda Williams¹⁰⁰, ont contribué à mettre sur le devant de la scène le corps comme acteur principal du film. Les *body genres* sont des genres cinématographiques longtemps considérés comme mineurs. D'après Linda Williams cela serait dû à la trop grande sollicitation corporelle du spectateur qu'ils supposent. Il s'agit de genres où les fluides corporels font partie

⁹⁸ Emmanuelle André, Emmanuelle André, *Esthétique du motif. Cinéma, musique, peinture*, Paris, presses Universitaires de Vincennes, collection « Esthétiques hors cadre », 2007, page 61.

⁹⁹ *Ibid.*, page 63.

¹⁰⁰ Linda Williams, « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, n. 4, 1991, pages. 2–13.

intégrante de la composition plastique de l'image : le sang, le sperme et les larmes. Il s'agit donc du genre de l'horreur, de la pornographie et du mélodrame. Ces genres se caractérisent non pas seulement par la représentation du corps dans ses excès (peur, orgasme et pleurs) mais également par le mimétisme provoqué chez le spectateur soit effrayé, excité ou bien éploré. Pour ces raisons, ces genres sont considérés comme grossiers à cause de cet effet sensible immédiat et, pour beaucoup, ils sont placés tout en bas de l'échelle de valeur de la cinéphilie. Sans valeur culturelle, ils sont appréciés – positivement ou négativement – principalement par l'effet qu'ils provoquent sur le spectateur, comme si les affects représentés contaminaient le spectateur. Le dégoût suscité par ce genre d'expérience cinématographique, commenté par Linda Williams en termes psychanalytiques comme une oscillation perverse entre l'excitation et le désir masochiste, a d'abord conduit à un rejet profond et une disgrâce culturelle. Les historiens du cinéma qui se sont intéressés à la constitution moderne du spectateur, notamment sur la période pré-hollywoodienne, ont pu se pencher sur un certain type de films mettant en scène un personnage, souvent un campagnard un peu fruste, transi d'étonnement devant un écran de cinéma et ses images mobiles. Cet étonnement le conduit au péché de l'apôtre Thomas. Il touche l'écran – pour voir si c'est bien vrai – et signalant sa méprise sous les rires des autres spectateurs. Miriam Hansen s'est penchée sur ce genre de films appelés *rube-films*, du nom du type, le *rube* (plouc ou péquenaud), venu de la campagne et confronté aux spectacles raffinés de la ville¹⁰¹. Thomas Elsaesser prolonge cette analyse, en percevant dans cette représentation primitive des effets du cinéma, un état réflexif du cinéma naissant sur lui-même. Ces images d'un rustre moqué pour avoir confondu et touché la toile de la salle de projection doivent être comprises aussi bien comme une auto-promotion de la magie illusionniste du cinéma que comme une mise en garde à l'égard des spectateurs. « You may look but don't touch¹⁰² » [Vous pouvez regarder mais ne touchez pas]. Thomas Elsaesser y voit une manière qu'a le cinéma préclassique, le cinéma dit d'*attraction*, de discipliner l'expérience des spectateurs de cinéma. Le cinéma crée ainsi ce rapport d'extase, de recherche de contact toujours frustré par l'œil. Le cinéma sous ce paradigme devient alors :

[...] une machine qui plante chez le spectateur le désir inassouvi de la palpation, et fait ainsi du cinéma lui-même une machine obsessionnelle qui génère des désirs mais diffère leur

¹⁰¹ « A Cinema in Search of Spectator : Film-viewer Relations before Hollywood » in Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent movie*, London/Cambridge, Harvard University Press, 1991, pages 23-59.

¹⁰² Thomas Elsaesser, « Discipline through Diegesis : The Rube Film between "Attractions" and "Narrative Integration" » in Wanda Strauven (dir.), *The cinema of attractions reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pages 205-223.

réalisation, comme pour indiquer déjà - par la domination de l'œil sur la main et le toucher - la ruine éventuelle de l'œil¹⁰³.

Mais il ne s'agit pas pour l'auteur d'opposer de manière caricaturale une esthétique purement visuelle et une esthétique tactile, sensorielle. Le cinéma classique hollywoodien a discipliné le médium cinématographique en lui intégrant tant que bien que mal la norme du récit linéaire en minimisant la dimension prestidigitatrice de l'image cinématographique, cette « attraction » qui l'a vu naître en marge des fêtes foraines. Il est plus pertinent de considérer ainsi que ce n'est pas le film qui fait attraction, sa composition et ses formes, mais plutôt l'expérience située et incarnée du cinéma, ou pour reprendre l'expression de Vivian Sobchack, une adresse. Ainsi le cinéma d'attraction refait surface à travers la pensée de l'écran comme interface, et à travers la considération d'images filmées perçues comme interactives ou écrans d'une réalité virtuelle. Ce qui ressort de ce retour à la pensée du premier cinéma, c'est la tension qui existe dans l'histoire de ce médium entre, d'une part, la volonté de produire un récit qui fasse de l'expérience cinématographique une parenthèse de pure fiction libérée des contingences de la réception et, d'autre part, les procédés d'« ontologisation¹⁰⁴ » de l'expérience cinématographique. Une tension que le critique résume à la différence entre « diégèse » et « attraction ». Il en ressort que le cinéma a produit avec ses propres légendes de la peur de l'image (la fabuleuse histoire de l'entrée du train dans la gare de La Ciotat¹⁰⁵, ou encore les *rube films*) une sorte de fable moderne de la caverne de Platon : l'image perçue n'est que le succédané d'une autre image, et il serait vain voire fou de tenter de l'appréhender ou de la palper.

*La Rose pourpre du Caire*¹⁰⁶ de Woody Allen s'en fait l'écho à travers l'expérience fantastique de cette jeune femme pendant la Grande Dépression, qui partage avec les *rubes* des films pré-hollywoodiens une fascination pour l'écran comme accès à la réalité. Elle semble trouver dans ces films le contentement qu'elle ne trouve pas dans sa vie précaire et désabusée. Elle voit les acteurs sortir de l'écran et elle parvient à y entrer également. Le film est proche d'une mise en abyme théâtrale comme la pièce de Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*. Cependant, à la différence du théâtre, ici, la fascination tient à la différence

¹⁰³ « [...] a machine that plants the never-to-be-satisfied desire for palpability in the viewer, and thus makes the cinema itself into an obsessive wish-generating but fulfillment deferring machine, as if to already indicate – by the enthronement of the eye over hand and touch – the eye's eventual ruin. » *Ibid.*, page 214, ma traduction

¹⁰⁴ *Ibid.* page 219.

¹⁰⁵ La légende veut que le public du film des Frères Lumière, « Entrée du train en gare de La Ciotat » ait provoqué la peur que la locomotive crève littéralement l'écran. Dans ce cas l'écran est évidemment perçu comme l'interface poreuse entre un monde et un autre.

¹⁰⁶ Woody Allen, *La Rose pourpre du Caire* [1985], MGM DVD, 2002, 81 minutes.

ontologique entre les personnages de l'écran, tous vêtus d'argenté pendant un certain temps, et les personnages-spectateurs. Le monde du cinéma est un monde à part entière, un univers que l'héroïne se refuse finalement à traverser à la fin du film, malgré les déceptions de sa vie. Le cinéma apparaît comme l'expérience momentanée d'une vie douce, mais malgré tout moins authentique que la réalité. Dans la scène finale, Cecilia regarde, mélancolique, *Top Hat* avec Fred Astaire et le film s'interrompt sur la chanson chantée par Fred Astaire « Cheek to cheek ». La suggestion tactile et tendre de ces paroles entoure la scène d'une sensation douce-amère. Cecilia vient toujours trouver ce plaisir presque amoureux qui l'absorbe loin du monde, mais la résignation se peint sur son visage. Le cinéma demeure une illusion sans substance, royaume des erreurs et des illusions. Le drame de l'héroïne tient dans la perte définitive du contact qu'elle avait noué avec l'univers des images physiquement traversées. De ce point de vue Woody Allen ne fait que répéter la leçon des « rubes films » en transformant la moquerie farcesque en un regret évoqué sur le mode mélancolique.

L'histoire du cinéma hollywoodien aurait donc œuvré à transformer l'expérience cinématographique en un spectacle sensible, mais seulement par le regard, et contenu, organisé par un récit qui clôt le monde de la fiction sur lui-même. Extériorisant les affects physiologiques, on comprend donc que les *body genres* furent dévalorisés par l'histoire du cinéma. C'est dans le contexte d'un retour au sensible dans le cinéma contemporain que cette historiographie du 7^{ème} art remonte à la castration originaire du spectateur, à savoir la neutralité physiologique que l'écran attend de lui. Un certain nombre de critiques, au premier chef desquels Martine Beugnet, a remarqué qu'un tournant sensible s'est opéré dans le cinéma contemporain depuis les années 80. Outre les innovations de Spielberg autour du phénomène du blockbuster, le changement aurait eu spécifiquement lieu dans le cinéma français, dit « cinéma des sensations¹⁰⁷ » au tournant de la décennie 1990-2000. Autour d'auteur·e·s comme Philippe Grandrieux, Bertrand Bonello, Catherine Breillat ou encore Claire Denis, ce courant, qui n'est pas une école, renoue avec la matérialité sensorielle du médium. Cela passe par une esthétique de la transgression que portent des récits dont le corps serait devenu le sujet central. Ce cinéma emprunterait la « troisième voie » envisagée par Antonin Artaud en 1928, une voie moyenne entre le cinéma expérimental et abstrait et le cinéma commercial et narratif¹⁰⁸. En effet, ce cinéma, attaqué d'abord pour son formalisme, est aussi un cinéma que l'on a pu taxer de facile et inutilement scandaleux. Certains des films commentés sont en effet des succès populaires et sulfureux comme

¹⁰⁷ Sophie Walon, *op. cit.*

¹⁰⁸ Martine Beugnet, *Cinema and sensations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, page 22.

l'adaptation du livre de Virginie Despentes *Baise-moi !*¹⁰⁹ Il y aurait dans cette esthétique commune la recherche d'une voie moyenne entre deux pans apparemment irréconciliables du cinéma depuis son origine : la recherche pure sur le médium et la volonté de toucher au plus près les spectateurs. D'après Martine Beugnet, cette recherche passe par la mise en place d'une esthétique tactile qui tend notamment à la visualité haptique. En allant plus loin que Laura U. Marks et en généralisant la procédure de ces cinématographes, au-delà de l'analyse interculturelle, Martine Beugnet s'appuie sur un certain nombre de traits propres à ce cinéma. Parmi un certain nombre d'entre eux il y a le travail sur le flou et la mise au point qui permettent de matérialiser les images comme images, et semblent effacer les contours au profit de l'évocation des surfaces. Elle consacre d'ailleurs un livre entier à ce sujet *L'attrait du flou*¹¹⁰. Le travail sur les synesthésies permettrait également aux réalisateurs d'évoquer un sens par le secours d'un autre, et notamment au cinéma où l'ouïe peut être convoquée par la bande-son. L'intérêt de ce cinéma se focalise aussi bien sur les matières, les objets, les paysages que le corps des personnages. Il entretient une sorte de continuité, à l'écran comme dans la salle, entre objet et sujet, et rend poreuses les frontières du moi percevant.

Enfin, fait intéressant, ce cinéma se saisit, pour le recomposer, du procédé du « close-up » ou du gros plan et très gros. Figure récurrente de la pornographie devenue massive dans la pornographie *gonzo* depuis les années 1990, le gros ou très gros plan sur le corps est symptomatique de cette troisième voie empruntée par le cinéma. En effet, en usage dans un genre dévalorisé qui cherche surtout à appâter son public, ce procédé est à double tranchant. Certes il participe à l'effet de spectacularisation qui caractérise la performance sexuelle du film pornographique, il atteste et dévoile. Mais, dans le même mouvement, il peut être utilisé dans un cinéma expérimental car il brouille les contours, les formes et les figures jusqu'à rendre l'image informe. Ce faisant, il offre au spectateur plus qu'une image, mais une surface de matière à appréhender aussi bien par la vue que par un toucher mental, cette fameuse visualité haptique. *Close-ups* statiques ou en travelling, ces images mobiles, souvent centrées sur le corps, offrent un paysage plastique, où il est moins question de personnages, que de forces ou de formes mobiles. Le deuxième film de Julia Ducournau, *Titane*¹¹¹ est exemplaire de ce travail tactile par la bande-son, la lumière, le close-up. La mise en scène se met alors au service d'une nouvelle fusion entre objet et sujet, au niveau du récit le titane des voitures et la chair de l'héroïne se mêlent, comme au niveau de l'image : la grande expressivité de la mise

¹⁰⁹ Virginie Despentes (réalisatrice), *Baise-moi !* (2000), Studio Canal, 77 minutes.

¹¹⁰ Martine Beugnet, *L'attrait du flou*, Crisnée, Yellow Now, 2017.

¹¹¹ Julia Ducournau (réalisatrice), *Titane*, Diaphana, 108 minutes, 2021.

en scène atteint dans sa chair le public. Martine Beugnet conclue cette remarquable étude sur l'idée selon laquelle ces films sont des récits du « devenir » en reprenant la terminologie deleuzienne. Ce devenir signifie que ce ne sont pas des identités fixes qui se meuvent à l'écran incarnée par tel ou tel comédien. Le film est plutôt une surface sensible où surgissent, comme des « événements », les images et les sons d'un univers capté par la caméra :

Entre le cinéma psychologique et celui de pure abstraction, le cinéma des sensations ouvre un espace de devenir, un espace où la forme humaine est moins un personnage et davantage une figure, une figure prise de nouveau dans la réalité matérielle du film, perçue alors comme événement¹¹².

L'haptique est donc une valeur formelle du cinéma, qui se dégage de pures expériences cinématographiques, aussi bien qu'une valeur qu'on pourrait qualifier d'humaine, un procédé d'empathie qui fonde le succès populaire de certains spectacles :

De l'abjection à la caresse, et de la transgression au « devenir » [...], ce à quoi le cinéma, en tant que médium des sens, « réfléchit » de façon frappante, c'est la relation changeante du sujet au monde. Le mode audio-visuel et haptique qui caractérise le cinéma des sensations sape les modèles conventionnels de l'appropriation optique ; il met au défi le regard « consommateur » pour suggérer un mode de compréhension réversible – menaçant ou empathique – de l'« objet » du regard. Le cinéma des sensations acquiert une signification particulière ici, parce qu'il met à nouveau en lumière les plus essentiels privilèges du cinéma cependant souvent dévalués : la capacité à atteindre l'esprit du spectateur par son intelligence affective¹¹³.

Conjuguant ces deux pans de l'identité du Septième Art, la visualité haptique, qui repose donc sur une compréhension du cinéma comme contact avec le spectateur, bien qu'elle embrasse toute la gamme des sensorialités, semble également réconcilier deux valeurs culturelles du cinéma. La tactilité cinématographique conjugue le côté *high brow* et *low brow* du cinéma, d'un côté la recherche formaliste, qui le confine aux beaux-arts et de l'autre le spectacle sensationnaliste qui cherche à ébranler le spectateur, dans la meilleure veine des « body genres ». De même que dans les arts plastiques, l'art tactile semble toujours avoir cette vocation de prolonger le développement de la recherche formelle, tout en laissant l'art épouser les formes de la vie. Avant même les développements de ce cinéma des sensations, la découverte des images numériques dans le cinéma très grand public, les *blockbusters*,

¹¹² « Between the cinema of "psychological situations" and that of pure abstraction, the cinema of sensation opens a space of becoming, a space where the human form is less character and more figure, a figure caught again in the material reality of the film as event. » Martine Beugnet, *Cinema and sensation*, *op. cit.*, page 149, ma traduction.

¹¹³ « From abjection to caress, and transgression to "becoming" [...] what cinema, as the medium of the senses, "thinks" through so vividly is the changing relation of the subject to the world. The haptic audio-visual mode that characterises the cinema of sensation undermines conventional patterns of optical appropriation ; it challenges the "consumer" gaze to suggest a more reversible - threatening or empathetic - mode of understanding of the "object" of the gaze. [...] [T]he cinema of sensation acquires a particular significance here because it specifically re-endorses film's often undervalued yet most essential of privileges : the ability to reach a spectator's mind through the intelligence of the affective. » *Ibid.*, page 178, ma traduction.

apparaissait comme une possibilité de recharger en sensationnalisme une vieille machine concurrencée par l'avènement du jeu vidéo, et des coups de boutoir de la 3D. Les effets numériques ont concurrencé les effets de marionnettes et de décor jusqu'alors utilisés. Le numérique devait se mettre au niveau de la sensorialité de leurs textures. Cela a donné lieu à de nombreuses mises en scène de la tactilité comme pour mieux donner du relief aux images et souligner leur crédibilité comme corps, bien qu'irréductiblement évanescents¹¹⁴. Loin de reconstituer la chair humaine et d'en appeler à une empathie du spectateur, celles-ci semblaient faire pencher la balance vers la mise en scène de corps impossibles, qu'il s'agisse des formes informes de *Matrix*, des résurrections fantaisistes des dinosaures de *Jurassic Park* ou encore des corps augmentés de la série *Avengers*.

Ce que nous montre ce trajet dans l'étude de la visualité haptique et du tournant tactile dans les études cinématographiques, c'est le lien profond qui existe dans cet art de l'image mouvante entre la recherche formelle autour du médium et l'implication physique et sensible du spectateur dans le film. Cette implication tactile n'est pas sans effet dans un contexte social plus large. Dans un dernier temps, nous verrons donc comment un *body genre* en particulier, où le toucher pose une question brûlante, la pornographie, entretient un rapport ambigu à cette tension interne au 7^e art entre optique et haptique.

3.1.1 La pornographie cinématographique : de la quête de visibilité à la recherche du contact

Le rapport tactile du public au spectacle filmé a des implications sociales et politiques incontestables. En témoignent les vives réactions à la toile pornographique dans les années 1960-1970 et plus tard au petit écran du X à partir des années 1990. L'image pornographique au cinéma passe pour une image offensive, car invasive. Linda Williams, spécialiste du champ des *porn studies* attribue à l'image cinématographique une capacité à englober le spectateur. Ou plus précisément encore, en reprenant les analyses de la philosophe Vivian Sobchack¹¹⁵, l'image qui apparaît à l'écran qu'il soit de cinéma ou de télévision, se dévoile dans la conscience du regardeur avec une densité similaire aux images qu'il perçoit de la réalité. C'est un corps intégralement sensible qui reçoit l'image cinématographique. Dans ce cas-là, et dans

¹¹⁴ Simon Lefebvre, « Obsolescence et nécessité du toucher dans le cinéma numérique hollywoodien », *Entrelacs* [En ligne], 10/2013, mis en ligne le 02 août 2013. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/434> ; DOI : [10.4000/entrelacs.434](https://doi.org/10.4000/entrelacs.434) , consulté le 24 octobre 2019.

¹¹⁵ Linda Williams reprend à son compte les analyses développées par Vivian Sobchack concernant le corps du spectateur de cinéma. S'appuyant sur la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, la philosophe tente de démontrer que le corps sentant donne aux images perçues l'épaisseur et l'existence de la réalité. Vivian Sobchack, *op. cit.*

la stricte continuité de Walter Benjamin, le corpus cinématographique érotique ou pornographique, est également analysé au prisme de la perception tactile qui engage tout le corps du regardeur, et fusionne l'image sur la toile et la vie :

J'affirme dans ce livre que ce qui opère à mesure que nous nous habituons au sexe à l'écran, c'est d'une part la rencontre diffuse avec notre propre chair, de l'autre l'« interface poreuse » du corps retournant vers le monde¹¹⁶.

Ce rapport des images au corps physique n'est pas pour l'autrice univoque et universel. Dans la lignée des critiques et théoricien·ne·s Vivian Sobchack, Michael Taussig et Miriam Hansen, Linda Williams voit dans le rapport à l'image sexuelle et pornographique un fait culturel. Ainsi propose-t-elle une analyse des changements de paradigme inhérents à leur mode de diffusion. Dans son premier ouvrage sur la question, elle s'attardait sur les images des films *hardcore*, de leurs origines avec le *stag film* aux productions contemporaines¹¹⁷. Elle s'intéressait notamment au paradigme de la « visibilité maximale » qui hantait ces productions. L'invention de l'enregistrement du mouvement photo- et vidéographique inaugurerait nécessairement, pour elle, l'invention concomitante de la pornographie, dans la mesure où leur volonté commune est une volonté de connaissance et d'encadrement du corps, dans une perspective empruntée à Michel Foucault. Plus encore, cette invention est également contemporaine de l'invention de la psychanalyse et des modalités modernes de confession de soi et de recherche d'une connaissance cachée, intérieure, celle de la sexualité et des pulsions. Ces différentes facettes construisent le visage de la pornographie cinématographique telle qu'elle s'est développée au XX^e siècle : la connaissance par l'exposition au regard de tous les zones d'ombre du corps sexuel et la pratique de la confession. Dès lors, pour Linda Williams, la pornographie n'est pas seulement un phénomène cantonné aux satisfactions libidinales et à l'excitation de l'œil, mais au contraire un phénomène culturel massif qui innervait le rapport de l'homme moderne à la connaissance sexuelle et au corps de la femme en particulier.

Autour du concept de « visibilité maximale » ou « frénésie du visible » qu'elle emprunte à Jean-Louis Comolli¹¹⁸ elle montre que l'invention de la pornographie est un dispositif technique articulé à un mode de connaissance du corps féminin tendu vers son appropriation. Sur un autre registre, à partir des textes médicaux, cette appropriation visuelle

¹¹⁶ Linda Williams, *Screening sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains* [2008], Paris, Capricci, 2014, traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Raphaël Nieuwjaer et Pauline Soulat, page 28.

¹¹⁷ Voir Linda Williams, *Hard core. Power, pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, *op. cit.*

¹¹⁸ « the frenzy of the visible », Jean-Louis Comolli « Machines of the Visible » in Teresa De Lauretis, Stephen Heath (ed.), *The Cinematic Apparatus*, Londres, Palgrave MacMillan, 1980, page 122.

a également été analysée en termes historiques et politiques notamment par Pauline Mortas. Elle a montré comment les discours gynécologiques sur la défloration ont innervé l'imaginaire pornographique¹¹⁹. L'exploration médicale et optique de l'intérieur du corps féminin donnant lieu alors, dans les récits de fiction excitateurs, à des images qui visent la plus grande visibilité de l'envers du corps. Ces approches participent, encore aujourd'hui, à la monstration des éléments anatomiques qui signalent la virginité déflorée¹²⁰. En cela, l'imaginaire pornographique semble largement articulé autour de la vue et de la preuve visuelle. Plus encore, Linda Williams, relie l'invention du cinéma à l'invention du *hardcore*, indexant sur la même origine le désir de voir le corps sexuel et le désir de faire des images en mouvement. En effet, elle rappelle l'existence d'autres chronophotographies de Eadward Muybridge, moins connues que celles du cheval ou de l'homme qui marche. Celles-ci ont pour sujet des femmes dénudées. La plupart de ces femmes prennent des poses antiques à la manière de la peinture pompière. Linda Williams y voit là une fétichisation en cours qui repose désormais aussi sur le découpage du corps en mouvements. De ce point de vue, ces images révèlent alors la volonté d'exposer la vérité d'un corps féminin à explorer par un regard masculin. La plupart des scientifiques qui opéraient lors de ces sessions étaient des hommes, toujours d'après Linda Williams. Il semblerait alors que cette invention, qui trouve racine dans la pulsion de voir le corps féminin, d'en explorer le mystère de séduction et d'en produire une connaissance positive, porte en elle le germe le rapport fétichiste que le cinéma en général impose à son spectateur. *Hardcore* et 7^{ème} Art semblent désespérément liés dans l'optique de l'autrice :

Ainsi, avec cette capacité à provoquer et produire la confession corporelle d'un spasme involontaire, le cinéma-prototype de Muybridge en vient à produire la condition de possibilité du *hardcore* cinématographique¹²¹.

Le cinéma comme dispositif apparaît donc comme vecteur de fétichisation en général : découpe du corps et du mouvement, présentation supposément objective du corps offert à

¹¹⁹ « La représentation d'une clôture totale du sexe féminin, ainsi que l'aisance à identifier la virginité par la simple vue ou le simple toucher témoignent d'une simplification du discours médical de l'époque, en même temps qu'elles trahissent la préoccupation, commune aux médecins et aux pornographes, d'une lisibilité du corps féminin et de son vécu. » Pauline Mortas, *Une rose épineuse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017, page 290.

¹²⁰ Dans son article sur le site d'actualités pornographiques *Le Tag Parfait*, Fanny Evrard montre les continuités qui existent entre les procédés pornographiques de la défloration au XIX^e siècle et les productions les plus contemporaines. Fanny Evrard, « Coucou, tu veux voir ma v(i)erge ? » [en ligne], *Le Tag Parfait*, 18 juin 2019, URL de référence : <https://www.letagparfait.com/fr/2019/06/18/virginite-coucou-tu-veux-voir-ma-vierge/> consulté le 8 novembre 2019.

¹²¹ « Thus, with this ability to induce and photograph a bodily confession of involuntary spasm, Muybridge's prototypical cinema arrives at the condition of possibility for cinematic hard core. » Linda Williams, *op. cit.*, 1999, page 48, ma traduction.

la connaissance et l'emprise du regard. Dans les *hardcore* ou *stag films* l'autrice remarque que l'objectif des films, lié à cet impératif de « visibilité maximale » s'attarde en particulier sur les différentes cavités du corps féminin. Le *meat shot*, un gros plan qui montre la pénétration génitale, est le *topos* absolu de ce cinéma, dont on trouve toujours la même obsession dans la pornographie contemporaine. Enrichi du *money shot* dans les années 1970, c'est-à-dire un plan montrant l'éjaculation de l'homme et attestant positivement de la décharge physiologique de ce moment intensément intérieur, l'esthétique *hardcore* vise à montrer ce qui échapperait à sa connaissance. L'insistance sur les vides du corps féminin (le sexe ou la bouche) en fait des points aveugles qui disent, dans une logique freudienne, la féminité par la castration. Le trou est alors l'attestation visible du sexe féminin. La manifestation de l'orgasme masculin est une manière de quantifier la vérité de l'acte sexuel tout en en proposant une image spectaculaire en mouvement qui sied au médium cinématographique. Dans les deux cas Linda Williams remarque la mise en tension de ces deux plans structurants de la visualité du *hardcore* avec le toucher. Dans le premier cas, le *meat shot*, inventé par le *stag film* tourne autour du vide représenté par le sexe féminin, mais, confinerait ainsi à l'aveuglement. Au lieu de montrer et de satisfaire la vue, il pousserait le spectateur, par fascination fétichiste, à vouloir toucher l'image. Ce plan imposerait un type de spectateur :

Un spectateur masculin qui est encouragé à parler à l'écran, voire, à le toucher de ses mains ; un corps féminin filmique qui ouvre ses jambes (et ses lèvres) pour l'œil et la main de celui qui est derrière la caméra – voilà les qualités primitives caractéristiques du *stag film*¹²².

Le *stag film* suggère toujours la possibilité du contact par le gros plan et l'aveuglement qui s'ensuit, mais impose une distance objective avec le corps féminin par l'intermédiaire de la caméra. Dans ce rapport de tension se crée le désir et la frustration propres aux objets de la pornographie. Cette tension désirante imposée par l'image pornographique est une ligne très profonde du rapport du spectateur au film porno *hardcore*, en témoigne l'éclairant court-métrage de Larry Clark *Impaled*¹²³. Le réalisateur a recruté un jeune homme qui souhaite ardemment faire l'amour devant la caméra avec une star pornographique dont il a vu les films en VHS. À ce désir de contact charnel qui semble passer au-delà l'écran, la réalisation du fantasme semble perdre alors toute prestance, dans la mesure où l'objectif de la caméra impose au garçon un regard qui l'empêche d'être maître de lui-même et de son plaisir. Le

¹²² « A male film spectator who is encouraged to talk to, and even to reach his hands into, the screen ; a female film body who spreads her legs (and labia) for the eye and hand behind the camera - these are the most distinctively primitive qualities of the stag film. » *ibid.*, page 76, ma traduction.

¹²³ Larry Clark, « Impaled » dans *Disturbed* [2007], Potemkine, 2010, 38 minutes.

désir de toucher et de faire expérience est déçu par la grille dominatrice imposée par le regard de la caméra. La tactilité des images pornographiques est un appel, déçu d'avance, à la caresse.

Le *money shot* quant à lui, suggère une impression tactile sans pour autant en appeler au contact du spectateur. Le rapport à la salle de cinéma n'est alors plus le même. Si le *stag film* pouvait être diffusé de manière privée, dans des maisons closes ou dans des cabines individuelles, privilégiant un rapport direct ou incitatif avec le spectateur, le cinéma *hardcore* des années 70 se signale par son accession à la grande salle de cinéma et aux techniques du cinéma grand public (sons, travelling, montage, scénarios linéaires). Il engage un type de réception différent. Le spectateur n'est pas aussi enjoint que le précédent à participer à la fête des sens mais seulement à voir et se laisser fasciner par les images, quitte à s'exciter après le film. Le spectacle de l'éjaculation opère dans la représentation de la jouissance une ultime séparation d'avec le corps tactile des acteurs et actrices et des spectateurs :

Pour montrer la « vérité » quantifiable, matérielle de son plaisir, le performeur pornographique doit se dégager de toute connexion tactile avec les parties génitales ou la bouche de la femme, pour que la « dépense » de son sperme soit visible. Avec cette convention, il était demandé aux spectateurs de croire que les performeurs sexuels dans le film désiraient passer d'un plaisir tactile à un plaisir visuel au moment crucial de l'orgasme masculin¹²⁴.

Le plaisir est ainsi quantifié par sa mise en visibilité et c'est ainsi qu'il acquiert sa valeur, de même que le corps féminin devient un objet-fétiche dont la valeur repose sur le dévoilement visuel de ses zones obscures. Le cinéma pornographique apparaît pour Linda Williams comme la tête d'épingle des contradictions inhérentes à ce médium. Genre éminemment physiologique tant dans sa réalisation que dans ses effets, il n'a cessé de mettre en avant sa visualité au détriment des affects qu'il enregistrerait et qu'il pouvait susciter. En se reposant sur Vivian Sobchack et Jonathan Crary, Linda Williams en conclut que ce cinéma pourrait être l'objet d'une pensée charnelle, mais que son dispositif a fait du spectateur un être de pure vision, détaché de son corps. Dans un ouvrage ultérieur, *Screening sex*, l'essayiste montre que le développement du cyber-porno semble opérer un changement de paradigme. Revenant dans l'espace privé et intérieur, mais se greffant non plus seulement sur la télévision familiale à travers la VHS ou le DVD, le porno est désormais disponible sur l'ordinateur personnel ainsi que sur le téléphone désormais. Ce cinéma joue de la proximité sensible avec le regardeur, et plus qu'un spectacle, cette pornographie en appelle à la participation du

¹²⁴ « For to show the quantifiable, material "truth" of his pleasure, the male pornographic film performer must withdraw from any tactile connection with the genitals or mouth of the woman so that the "spending" of his ejaculate is visible. With this convention, viewers were asked to believe that the sexual performers within the film *want* to shift from a tactile to a visual pleasure at the crucial moment of the male's orgasm. » *ibid.*, page 101, ma traduction.

spectateur. Se fondant sur les innovations de la réalité virtuelle, ce cinéma use et abuse de la caméra subjective, des grands angles mais également de toutes les possibilités autres que visuelles : le son qui se transmet secrètement dans le casque, les dialogues qui intiment au regardeur quelles actions il doit faire. Ce cinéma pornographique ou sexuel opère bien plus sur le mode de l'échange que de la recherche de pure visualité. De ce point de vue la rencontre de l'ASMR (*Autonomous Sensory Meridian Response* ou réponse autonome sensorielle méridienne) et de la vidéo sexuelle est exemplaire, en cela que ses produits proposent moins le spectacle déchaîné d'une partie de jambes en l'air que le dialogue très sexuel avec un personnage qui n'en vient pas nécessairement lui-même à montrer ses parties génitales. Ce type de cinéma aurait des vertus empathiques par la mise en dialogue de l'individu avec l'écran, mais pour Linda Williams, il aurait pour conséquence la plus importante de remettre le regardeur en contact avec lui-même. Ce cinéma charrie avec lui une esthétique de la banalité qui accompagne un retour au quotidien et à l'individuel¹²⁵.

Il semblerait que le rapport du cinéma aux sens se construise dans un complexe fait d'un ocularo-centrisme entretenu pour partie par la théorie cinématographique et l'existence sous-jacente et ancienne d'une excitation des sens sur la toile et au-delà de celle-ci. Il est intéressant de voir qu'aux côtés des théories du cinéma qui datent la naissance de sa première diffusion dans les fêtes foraines, les théories qui en appellent à une considération sensible de l'expérience cinématographique fondent leur propos sur une naissance structurée par la pornographie, *body genre* par excellence, comme le fait Linda Williams. Ces deux approches ne sont nullement contradictoires comme le montre l'ambition de Spielberg dans *Jurassic Park* à travers le personnage du créateur John Hammond : « Avec Jurassic Park je voulais montrer quelque chose qui ne soit pas une illusion, quelque chose de réel, quelque chose qu'ils puissent voir et toucher¹²⁶ ». À la fois attraction spectaculaire et réalité sensible qui touche et enveloppe, le cinéma entretient un rapport complexe aux sensations tactiles. Ce rapport éclaire une histoire complexe dont les linéaments ont ressurgi au moment où l'interrogation sur la pornographie est venue sur le devant de la scène. En effet, comme dans le champ des arts plastiques, la proximité de l'art cinématographique avec des représentations sexuelles a entraîné des répercussions structurantes sur la manière de considérer les virtualités tactiles de cet art majoritairement envisagé comme un art visuel. La tactilité de l'image cinématographique oscille entre la condamnation d'un genre mineur et la valorisation d'une recherche expérimentale et plastique d'un art majeur. La représentation des caresses en elles-

¹²⁵ Voir l'épilogue. Linda Williams, *op. cit.*, 2014, pages 212-219.

¹²⁶ Steven Spielberg (réalisateur), *Jurassic Park*, [DVD], Universal, 127 minutes, 1993, 1'26"56.

mêmes oscillent dangereusement entre l'esthétique de l'attraction pornographique et la pratique expérimentale. Plus que dans les arts plastiques, la question du toucher entraîne une réflexion sur le fétichisme de l'image, quand le toucher des œuvres dans l'histoire de l'art apparaît comme une libération du fétichisme des objets. Cette dialectique pourrait être assez proche de celle que l'on trouve dans les arts narratifs que sont la littérature et la bande dessinée.

1.3 Sensorialité et désir dans les textes littéraires et critiques du XX^e siècle : un tournant tactile ?

1.1.1 La littérature européenne du XX^e siècle sous l'empire des sens

L'entrée de la littérature européenne dans le XX^e siècle, la période moderniste, a été marquée par un bouleversement sensoriel que la critique enregistre à la fois comme thème et comme poétique¹²⁷. Les innovations techniques héritées du XIX^e siècle comme le téléphone, le cinéma et la radio mais aussi les moyens de transport comme le train, le vélo et l'avion trouvent par exemple leur place dans le récit proustien. Ce sont d'ailleurs ces innovations qui suscitent dans le récit les commentaires et les dispositifs les plus « modernistes » au sens où ils sont l'occasion d'une réflexion sur la conscience perceptive. Il faut penser à la manière dont le narrateur de *La Recherche* perçoit les altérations de la perception que provoque chez lui la lanterne magique. Ce jouet optique est né des expériences techniques autour de la vision et du cinéma naissant. Ses effets se rapprochent assez sous sa plume de ce que Walter Benjamin peut décrire en termes de « choc » et d'image tactile. Le narrateur se sent transporté dans un effet de superposition de distance et de proximité :

Maintenant je ne reconnaissais plus [ma chambre] et j'y étais inquiet, comme dans une chambre d'hôtel ou de « chalet », où je fusse arrivé pour la première fois en descendant de chemin de fer¹²⁸.

Les effets sensoriels de confusion spatiale et temporelle que provoque la lanterne magique sont comparés aux modifications profondes de la sensation de l'espace du temps provoquées par les nouveaux moyens de transports. La « saccade » provoquée dans la vue par les effets de mouvement du train sont ainsi pour le narrateur de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* une source d'émerveillement qui nourrit profondément la poétique temporelle du roman. Luc Fraisse a relevé l'importance de l'expérience du train en tant que nouveau moyen de

¹²⁷ Ralf Hertel, « The Senses in Literature, 1920-2000 : From the Modernist Shock of Sensation to Postcolonial and Virtual Voices » in David Howes (ed.) *op. cit.*, pages 297-315.

¹²⁸ Marcel Proust, *À la Recherche du Temps perdu 1. Du côté de chez Swann* [1919], Paris, Gallimard, Folio classique, 1988, page 9.

transport. Elle affecte l'écriture de la conscience perceptive du narrateur de *La Recherche* et partant, le lien profond qui existe entre ces altérations de la conscience et la recomposition des sens dans le processus créatif. Luc Fraisse rapproche cette expérience nouvelle de la vision et du temps d'une intuition « cubiste », et de la démarche moderniste qui consiste à mettre en expérience au sein de l'œuvre d'art un sens en particulier, ici la vision¹²⁹.

Or le récit proustien se nourrit également de la sensation tactile en particulier dans l'épisode d'Albertine, où la caresse devient l'enjeu d'une méditation mélancolique et fétichiste sur les limites du corps et de l'âme :

[...] je pouvais la caresser, passer longuement mes mains sur elle, mais, comme si j'eusse manié une pierre qui enferme la salure des océans immémoriaux ou le rayon d'une étoile, je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui, par l'intérieur, accédait à l'infini. Combien je souffrais de cette position où nous a réduits l'oubli de la nature qui, en instituant la division des corps, n'a pas songé à rendre possible l'interpénétration des âmes [...]¹³⁰.

Contrairement à l'utopie empiriste du XVIII^e siècle qui voyait dans le toucher l'organe de la connaissance primordiale, le toucher hérite au début du XX^e siècle du scepticisme de Schopenhauer qui ne voit pas dans les plaisirs sensibles la possibilité d'un accès à une quelconque vérité¹³¹. Et pour l'auteur, qui écrit que « l'amour c'est l'espace et le temps rendus sensibles au cœur¹³² », la sensation n'a de vérité que lorsqu'elle permet, dans une transmutation créatrice, de donner forme au temps et à l'espace au sein de l'œuvre d'art. Car, si les sens sont les récepteurs qui dévoilent une conscience perceptive, en revanche, dit-il encore au sujet du sentiment amoureux, « [le] témoignage des sens est, lui aussi, une opération de l'esprit où la conviction crée l'évidence¹³³. » Les sens trompeurs ne peuvent donner accès à la réalité que dans une recomposition artistique et créatrice qui donnerait accès à la conscience. Toutefois une mélancolie de la « séparation » des corps fait du sens tactile un traître qui renvoie davantage le sujet sentant à lui-même qu'il ne permet de connaître le monde ou autrui. Ce qui expliquerait, toujours selon Anne Henry, le recours massif au monologue intérieur, à la

¹²⁹ Luc Fraisse, *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Éditions José Corti, 1988.

¹³⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* 5. *La prisonnière* [1923], Paris, Gallimard, Folio Classique, 1988, page 372.

¹³¹ À ce sujet, voir le chapitre consacré aux lectures de Schopenhauer par Proust dans le volume d'Anne Henry. Selon elle, le piège de l'emprise visuelle sur le monde, qu'argumente Schopenhauer est une thèse à laquelle Proust est sensible. Il voit dans le détour d'autres sens que la vue (l'ouïe notamment) la possibilité de retrouver la présence pure et idéalisée du monde et de l'autre (les « cris de Paris » au début de *La Prisonnière* par exemple). Il s'agit pour le philosophe et, à sa suite l'écrivain, de couper avec le monde environnant pour retrouver l'idée profonde de celui-ci. Anne Henry, « Proust du côté de Schopenhauer », in Anne Henry (dir.) *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Klincksieck, 1989, pages 149-164.

¹³² Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu* 5. *La prisonnière*, op. cit., page 371, je souligne.

¹³³ *Ibid.* page 178.

focalisation interne et à l'autobiographie fictive à partir du début du XX^e siècle en Europe. Le corps est considéré tant comme objet que sujet de la narration.

En effet, pour Ralf Hertel, l'entrée dans l'âge moderne à l'échelle européenne signe l'entrée dans une ère sensorielle qui bouleverse le rapport au corps et à la narration. La modernité technique donne aux sens des prolongements prothétiques. Les nouvelles technologies de la vision (rayons X, cinéma) ou de l'audition (enregistrements sonores) deviennent des moyens d'accès amplifiés à la sensation voire un renouveau de la perception, mais cela tendrait paradoxalement à amoindrir la puissance des sens. La littérature moderniste de langue allemande et de langue anglaise s'en fait l'écho chez Thomas Mann et Virginia Woolf. Ces amplifications techniques donnent à comprendre que la perception sensorielle est moindre que celle permise par les moyens techniques, dès lors le soupçon plane sur la perception et entraîne les écritures à s'intéresser aux sensations, en-deçà de leur formalisation par la conscience et le langage. Dans une étude des *Vagues* de l'autrice anglaise, Ralf Hertel montre la manière dont l'enregistrement de la sensation par l'écriture devient un enjeu philosophique : il s'agit de capter la sensation avant que le langage, qui serait une gangue trompeuse, n'en altère la pureté. Le style s'en ressent, jusqu'à se dépouiller et se contenter de la nomination et de l'asyndète. Le programme moderniste de Woolf préfigurerait alors l'entreprise phénoménologique qui consiste à comprendre que corps et le sensible sont imbriqués et que la perception est prise dans le sensible autant que le sensible filtre la perception. Loin d'une conception cartésienne, ni même empiriste, la perception sensible est une « vitre colorée » individuelle résolument perspectiviste. L'importance des sensations corporelles et la nécessité de rester au plus près du caractère brut de la sensation donne aux sens mineurs, comme le sens tactile, une place prépondérante dans l'écriture.

Cela fait écho à l'importance de la notion de tactile dans l'écriture féminine théorisée dans les années 1970. Et en effet, pour le critique, le programme woolfien de l'écriture sensible apparaît comme une première tentative d'écriture féminine au sens où ce retour au stade « pré-symbolique » de la perception apparaît comme une résistance à ce que bien plus tard Jacques Derrida appelle le « phallogocentrisme », fait d'abstraction et de symbolisme. Plus encore, pour Derrida, le style comme « éperon », parce qu'il est tactile, agit comme « le pesant d'un objet pointu¹³⁴ », et se confronte à l'idée de femme, en tant qu'empreinte et écart. Elle défait le projet philosophique de recherche de la vérité : « pour que le simulacre

¹³⁴ Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche* [1978], Paris, Flammarion, collection « Champs », 1978, page 29.

advienne, il faut écrire dans l'écart entre plusieurs styles. S'il y a du style, voilà ce que nous insinue la femme (de) Nietzsche, il doit y en avoir plus d'un¹³⁵ ». Cette particularité doit être relevée car le modernisme apparaît nettement comme un courant littéraire et artistique dont les expérimentations portent surtout sur la vision. Constance Classen écrit que la période se démarque par une « élévation du regard¹³⁶ », et la période d'après la Seconde Guerre Mondiale,* inaugure un long mouvement de remise en cause du sens visuel au profit d'une mise en scène des sens de la proximité, aidé par le développement de la phénoménologie. Si Hertel s'arrête notamment sur Beckett, la grande présence du toucher dans la mise en écriture des tropismes de Nathalie Sarraute apparaît comme un élément fondamental chez cette auteure de la remise à neuf de la représentation. Comme le rappelle Nathalie de Courson : « Nathalie Sarraute, dont la vie a été consacrée à l'immense effort de palper l'impalpable, nous pousse à définir et à tenter d'exercer un tact critique¹³⁷. » Ce projet semble commun au Nouveau Roman.

2.1.1 Histoire d'une critique sensible des textes du XX^e siècle au XXI^e siècle

La phénoménologie a également entraîné des conséquences sur la structuration de la critique littéraire. Si nous l'avons vu pour le cinéma, il semble qu'elle soit également au cœur d'un renouvellement au cours du XX^e siècle dans l'espace francophone et au-delà. À la suite des écrivains et critiques abordés précédemment, la critique littéraire se tourne vers les sciences humaines et sociales au sortir de la Seconde Guerre Mondiale. Ce tournant se fonde notamment sur le rejet d'une histoire littéraire de type positiviste qui s'appuie sur l'écrivain comme figure et homme public. En suivant l'incitation proustienne à traquer le « moi profond » de l'auteur dans ses œuvres, la critique s'appuie sur la psychanalyse. L'apport fondamental de la philosophie à l'étude de la littérature, et surtout de la poésie, au début du XX^e siècle avec Bergson et surtout Gaston Bachelard, renouvelle l'approche des textes, conçus désormais, non pas seulement comme les produits d'une époque ou d'un homme, mais comme les fruits de courants profonds que seraient l'imagination et la sensibilité. L'autre école de philosophie qui innerve ce rapport aux sens dans l'étude de la littérature est le courant phénoménologique et notamment son avatar français qui serait l'existentialisme sartrien, ou comme le reformule Michel Collot dans une synthèse éclairante : la

¹³⁵ *Ibid.*, page 118.

¹³⁶ « the elevation of sight ». Constance Classen, « The Senses », in Peter N. Stearns (ed.), *Encyclopedia of European Social History : from 1350 to 2000*, vol. 4 New York, Charles Scribner's Sons, 2001, page 362, ma traduction

¹³⁷ Nathalie de Courson, « Nathalie Sarraute, écrivain du toucher », *Poétique*, vol. 156, no. 4, 2008, pages 473-482, page 482.

« phénoménologie existentielle¹³⁸ ». Pour Jean-Paul Sartre, la « qualité » plus que l'essence, ou l'idée, est « révélatrice de l'Être » et « tout se passe comme si nous surgissions dans un univers où les sentiments [...] sont tout chargés de matérialité, ont une étoffe substantielle, [...] où les substances matérielles ont originellement une signification psychique [...] »¹³⁹.

De ce mariage fécond naît la critique thématique, souvent réduite aux travaux de Jean-Pierre Richard, à côté desquels on peut également compter ceux de Georges Poulet et Jean Starobinski. Ce dernier, dans un article paru en 1964, rappelle l'apport salvateur de la philosophie aux développements de la critique littéraire francophone¹⁴⁰. D'après lui, dans un premier temps, la critique littéraire extra-universitaire s'était renouvelée au contact des sciences humaines (psychanalyse, psychologie et sociologie). Bien que fécondes, ces approches, et notamment celle de la psychanalyse, auraient eu le tort de forcer une scientificité dans l'approche du texte littéraire, tendant à relativiser sa valeur artistique. Pis, cette exigence aurait obéré la remise en question du postulat de scientificité d'où émane la critique en elle-même. La philosophie aurait été, elle, garante d'une approche plus souple et consciente d'elle-même, toujours hostile aux dogmatismes. Dans un dernier mouvement, il considère que la critique d'inspiration philosophique se rapprocherait elle-même de la littérature, à l'image de la philosophie qui, dans un mouvement circulaire, entraîne à penser la pensée. L'approche philosophique salvatrice aurait été surtout celle de Gaston Bachelard. D'abord philosophe de la connaissance, son intérêt pour l'épistémologie l'aurait entraîné, presque naturellement, vers la connaissance de l'imaginaire. Pour Starobinski, la pensée de Bachelard enrichit l'approche psychanalytique en se tournant vers l'étude des mouvements de l'imagination d'un point de vue phénoménologique. La critique thématique, notamment celle de Jean-Pierre Richard, serait un « polythématisme » « où tout renvoie à un sujet percevant, en qui vient affleurer l'essence matérielle du monde ». Le critique « cherchera de la sorte à débusquer par une lecture vigilante le « miroitement en dessous », l'univers d'images et de mythes élémentaires qui se dissimule sous l'œuvre et en constitue la texture primitive¹⁴¹ ». Cette critique se fonde donc sur l'apport de la phénoménologie selon laquelle le monde se constitue dans la relation perceptive réciproque d'un sujet et d'un objet. Ainsi, le livre, comme le monde, est une « texture », un ensemble de perceptions sensibles qui

¹³⁸ Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique » dans *Communications*, 47 « Variations sur le thème. Pour une thématique » sous la direction de Claude Bremond et Thomas G. Pavel, 1988, pages 79-91, page 79

¹³⁹ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, pages 691 et 696, cité par Michel Collot, *ibid.*, page 84

¹⁴⁰ Jean Starobinski, « Les directions nouvelles de la recherche critique » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1964, n°16. pages 121-141.

¹⁴¹ *Ibid.*, page 140.

entrent en relation avec le sujet percevant qu'est le critique. On comprend ainsi mieux, de la part d'un critique comme Richard, l'insistance sur la panoplie de sens évoquée dans ses études et micro-lectures.

Lorsque vingt ans plus tard Michel Collot dresse le bilan de l'approche thématique en littérature, tout comme Starobinski, il la dépeint comme une forme de résistance à l'abstraction des approches structuralistes et formalistes de la littérature. En effet le ou les thèmes étudiés n'ont rien d'universel, de structurel ou de collectif. La thématique est un « signifié individuel, implicite et *concret* ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations¹⁴² [...] ». La critique thématique se veut ainsi une enquête sur la personnalité profonde d'une sensibilité à l'œuvre dans un texte, voire la sensibilité profonde du texte lui-même, la manière dont émane une « coloration affective » de l'expérience qu'il transmet. Elle repose sur trois grands principes de la phénoménologie : le premier selon lequel les qualités sensibles sont porteuses de sens, car le sens n'est pas abstrait. Ainsi la critique s'est approprié les clés de l'étude des différents sens, et notamment ceux qui rendent compte, plus que d'autres, de la matérialité de l'expérience : olfaction, toucher, goût. Le deuxième principe serait que le sujet n'est pas une substance autonome et close sur elle-même, mais une relation. On découvre ainsi l'être aux objets qui l'environnent, à ses paysages intérieurs et à son imaginaire. Enfin, dernier principe, la phénoménologie pense l'unité de l'esprit et du corps, sensibilité matérielle et spirituelle sont les deux faces d'une même substance. Ainsi l'étoffe d'un texte répond-elle à la pensée profonde de son auteur. L'approche sensible et matérielle ne sacrifie donc rien au sens et à la pertinence d'une approche structurale. En effet, malgré le fait qu'elle se penche sur le rapport du texte à ce qui lui est extérieur, ne se souciant guère de la « clôture du texte » qui est l'une des lois de la critique structuraliste et du formalisme littéraire, la critique thématique est structurale et « *totalitaire*¹⁴³ » dans le sens où elle cherche à montrer une cohérence interne à une œuvre par la mise au jour de la sensibilité cachée d'un·e auteur·e, au-delà des différences que semblent présenter les diverses parties de son œuvre.

L'œuvre critique thématique centrale qui met au centre des préoccupations littéraires la question du sensible, est sans doute plus que toute autre, celle de Jean-Pierre Richard. Cette carrière critique inaugurée par *Littérature et sensation*¹⁴⁴ met au centre de sa démarche la matière

¹⁴² Michel Collot, *op. cit.*, page 81, nous soulignons.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation* [1954], Paris, Seuil, collection « Point », 1990.

du monde telle qu'elle s'exprime dans les sensations générales qui parcourent souterrainement une œuvre. Les œuvres des auteur·e·s sont décrites et analysées autour de polarités sensibles : la tendresse et la sécheresse chez Stendhal, l'absorption, la digestion et la perméabilité chez Flaubert et enfin l'épidermique chez les frères Goncourt. La démarche de ce tout premier livre de Jean-Pierre Richard consiste à remonter à l'origine de la création littéraire, démarche décrite par son préfacier Georges Poulet :

La critique ne peut se contenter de penser une pensée. Il faut encore qu'à travers celle-ci elle remonte d'image en image jusqu'à ses sensations. Il faut qu'elle atteigne l'acte par lequel l'esprit, pactisant avec son corps et avec celui des autres, s'est uni à l'objet pour s'inventer sujet¹⁴⁵.

Professant une leçon dictée par l'ambition phénoménologique de cette Nouvelle Critique, Georges Poulet présente ainsi le travail de dévoilement des expériences originelles qui ont façonné la pensée de certain·e·s auteur·e·s et la structure de leur œuvre. Plus loin encore, dans son avant-propos, Jean-Pierre Richard lui-même affirme que cette démarche va de pair avec la reconnaissance d'une nouvelle fonction de la littérature. Celle-ci n'est plus un simple ornement divertissant, mais une « expérience » et une « pratique de soi » et ainsi les œuvres littéraires n'ont pas seulement pour but de retranscrire une expérience, qui serait celle de l'auteur, mais de participer activement à modifier l'expérience intime de celui qui écrit : « La littérature est une aventure d'être¹⁴⁶. » Ce n'est que quelques années plus tard qu'il en viendra à la manière dont le texte s'imprime chez la lectrice-critique. Dans ce texte il explore déjà la manière dont des sensations cardinales mais sous-jacentes structurent une vision du monde particulière à un·e auteur·e dans une œuvre, ou si l'on suit l'avant-propos, une vision qui advient avec l'expérience de l'œuvre écrite. L'étude des sensations sera donc au cœur de son œuvre de critique. En effet, comme il le rappelle dans un article de 1963, cette démarche, qu'il retrouve chez ses confrères Starobinski et Barthes, est une « critique des en dessous charnels ou humoraux¹⁴⁷ ». Se réclamant de la phénoménologie, et de la pensée bachelardienne, avant d'épouser une optique plus psychanalytique vers la fin de sa carrière, Richard pose que le rapport du critique au texte est un « contact¹⁴⁸ » qui marque tout individuellement le texte qui en sortira. La métaphore du toucher opère ainsi de manière récurrente comme un embrayeur de la critique. Outre le son, le ton et les variations d'un texte, la lectrice-critique doit opérer « un examen sympathique et quasi tactile du plus petit

¹⁴⁵ Georges Poulet dans Jean-Pierre Richard, *Ibid.*, page 12.

¹⁴⁶ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, page 16.

¹⁴⁷ Jean-Pierre Richard, « Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France », dans *Le Français dans le monde. Revue de l'enseignement du français hors de France*, n° 15, mars 1963, page 4.

¹⁴⁸ *Ibid.*, page 6.

détail et la vision des plus vastes perspectives¹⁴⁹ [...] ». Ainsi la critique thématique, et notamment celle de Jean-Pierre Richard, soucieuse de s'orienter « vers le concret, vers l'origine », et donc de se pencher sur la manière dont les sens forment un sens plus profond dans les textes, dépeint la matière même du texte comme une étendue, une texture qui laisserait une empreinte particulière chez la lectrice-critique. Les exégètes de Richard ont remarqué ce tropisme tactile dans ses lectures, tropisme qui se meut peu à peu en plaisir érotique. Comme l'a écrit Daniel Bergez :

Le plaisir est bien des fois tactile, comme si le texte était une peau, offerte à ce que Jean-Pierre Richard nomme – à propos de Sainte-Beuve – l'« exploration épidermique » (*Études sur le Romantisme*). La pulsion se traduit encore plus directement par le recours à la notion de « poussée », et même de « pénétration ». L'acte critique devient ainsi lui-même « scène primitive », liée implicitement au plaisir d'une transgression¹⁵⁰.

En effet, on peut observer l'insistance tactile de Richard dans son rapport à la compréhension des textes, et aux textes eux-mêmes. Tout pétri de phénoménologie, il déclare dans son avant-propos à *Poésie et profondeur* que son enquête l'emmène vers l'origine de la création, ce moment où « l'écrivain s'aperçoit, se touche et se construit lui-même au contact physique de sa création¹⁵¹ ». Ce tropisme du contact est le corollaire essentiel de la compréhension que Richard a de la littérature en 1955, au tout début de son œuvre, dans ce moment phénoménologique. La citation célèbre de cet avant-propos, « [n]ous savons maintenant que toute conscience est conscience de quelque chose, que l'homme a cessé d'être nature, île, prison, essence », se complète plus loin par une définition profondément tactile du « style » :

Nous savons qu'il se définit par ses contacts, par sa façon de saisir le monde et de se saisir par rapport à lui, par le style de la relation qui l'unit aux objets, aux autres hommes, à lui-même. Or il m'a semblé que la littérature était l'un des lieux où se trahissait avec le plus de simplicité et même de naïveté cet effort de la conscience pour appréhender l'être¹⁵².

Il pourrait alors sembler contradictoire que cette conception tactile du rapport au monde et à la création l'emmène à développer un essai sur la « profondeur » de la poésie. Or, il semblerait que ce que traque le critique, soit la manière dont la poésie fait ressurgir à la surface les profondeurs explorées. En effet, si les effets de surface étaient le signe de la modernité alors, selon la formule de Montaigne qu'il cite : « Il faut légèrement couler le monde et le glisser, non pas l'enfoncer. » Ainsi, pour lui, c'est :

¹⁴⁹ *Ibid.*, page 5.

¹⁵⁰ Daniel Bergez, « Critique thématique et histoire littéraire : l'exemple de Jean-Pierre Richard », dans Luc Fraisse éd., *L'histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle. Controverses et consensus*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, pp. 398-408, pages 404-405.

¹⁵¹ Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955, page 9.

¹⁵² *Ibid.*

pourtant [la profondeur] et elle seule, qui pourra faire exister l'horizontal, qui fondera la relation, le glissement heureux de conscience à conscience, le libre étalement des surfaces, l'emboîtement des formes, le contact vrai. Tout l'effort poétique de notre époque [...] vise sans doute à rétablir un tel contact. Pour tous ces poètes il s'agit, il me semble, de traverser la profondeur et d'en ressortir délivré, fraternel¹⁵³.

Le critique se livre alors aux études des images chez un certain nombre de poètes, et au-delà du visible, tâche de comprendre quelle relation particulière au sensible s'y révèle alors. Certains auteurs comme Éluard entretiennent un rapport privilégié aux mains et aux caresses tel qu'il le commente dans *Onze études sur la poésie moderne*¹⁵⁴. La recherche de caresses chez Éluard ne se fait pas sans le risque de l'étouffement, et sa poésie tente dans ses images de : « conserver, dans la merveille du contact, l'originelle vertu de transparence¹⁵⁵ ». Éthique et poétique dans l'entreprise d'Éluard semblent donc se rejoindre dans ces images récurrentes de la douceur tactile. C'est pourtant dans ses études de la prose romanesque que Jean-Pierre Richard laissera éclater cette pensée du texte comme surface et textures et notamment dans sa magistrale étude de Proust, auteur clé-de-voûte dans la quête littéraire du sensible au XX^e siècle. Dans l'imaginaire de l'auteur de *La Recherche*, les suggestions tactiles et le jeu des surfaces occupent une large place, notamment en ce qui concerne l'amour et l'érotisme. Devant l'opacité de l'autre, le narrateur proustien est contraint de réinvestir les surfaces en quête de rêverie et de profondeur. C'est dans la peau que « la profondeur rêvée pourra venir affleurer, se rassembler, se dire¹⁵⁶ ». Plus encore le rapport au monde sensible s'organise selon des matières aimantées par le sens tactile : le « velouté », le « soyeux ». Enfin, le rêve d'une matière tactile lissée, « vernissée » apparaît comme la forme même de l'œuvre d'art telle qu'elle devrait être : « le motif du vernissage permet à Proust, et nous comprenons mieux désormais pourquoi, de réunir en une seule euphorie toutes les dimensions constitutives, et apparemment contradictoires, du chef-d'œuvre : épaisseur et discursivité, intensité et planitude, netteté et harmonie¹⁵⁷ ». En effet, ce dont rêve le narrateur, une « homogénéisation de la perception » se trouve résolu dans la rêverie du passage, de l'articulation sensible et permet une « une mise en continuité lisse et intégrale du divers¹⁵⁸ ». L'écriture de Proust est même comparée par le critique à un autre tissu que le velours, végétal cette fois-ci, le « feutrage » de mousse qui couvre des tuyaux dans un jardin. Celui-ci devient symbolique de l'instance qui met en relation les espaces les uns avec les autres mais qui est aussi matière

¹⁵³ *Ibid.*, page 11.

¹⁵⁴ Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.

¹⁵⁵ *Ibid.*, pages 109-110.

¹⁵⁶ Jean-Pierre Richard, *Proust et le sensible*, Paris, Seuil, 1974, page 57

¹⁵⁷ *Ibid.*, page 80

¹⁵⁸ *Ibid.*, page 274

tangible : « une relation métamorphosée en consistance : devenue donc palpable, consommable comme une entité sensible¹⁵⁹ ». Forme et matière se répondent alors, comme dans l'écriture proustienne. De l'analyse des matières comme symptômes d'une relation au monde, le critique tire une esthétique désirée par l'auteur, le « vernissé », et la définition de son écriture, ce « feutrage », devenue elle-même aussi matière sensible. Cette matière de l'écriture est donc le point de « contact » du critique avec l'œuvre de l'auteur et en cela, la critique thématique selon Richard est véritablement une critique tactile, qui garde, conserve et dépeint l'empreinte particulière de l'auteur.

L'épidermique est ainsi une catégorie récurrente des commentaires de Jean-Pierre Richard. Dans son étude des frères Goncourt, dans *Littérature et sensation*, la qualité épidermique de leur style dénote une vision du monde superficielle, arrêtée et par là même condamnée à une forme de stérilité, confinée à l'appréciation des nuances et des « riens ». Plus tard, il remobilise néanmoins cette catégorie sensible pour décrire positivement la pratique critique de Sainte-Beuve et le réhabiliter face à sa condamnation entraînée par le fameux essai proustien. La qualité épidermique de l'écriture critique de Sainte-Beuve semble se rapprocher de l'éthique du critique selon Richard, à savoir, le souci de contact avec l'auteur-même, dans sa vérité profonde. Ainsi le critique traverserait les différentes couches d'épiderme qui font l'œuvre : la couche charnelle (physionomie), sémiologique (écriture) puis biographique pour rendre de compte de l'unité profonde de ces différentes surfaces. Le critique « tisserait » alors à son tour « une autre enveloppe, plus périphérique encore, chargée tout à la fois de reproduire en elle et d'expliquer le sens, de l'ouvrir plus précisément à la lecture¹⁶⁰ ». De là découlerait cette éthique de la « sympathie » sensible du critique qui fait de l'auteur des *Causeries du lundi* une sorte de phénoménologie avant l'heure.

La critique thématique de Jean-Pierre Richard, mâtinée de psychanalyse dans la deuxième partie de sa carrière, a eu pour mérite de dévoiler ce pan sensible de la littérature, de la lecture et de la critique. La conséquence et le corollaire en fut la mise en valeur d'une littérature contemporaine ; quand la critique littéraire aurait tendance à s'appliquer à des terrains éloignés dans le temps, Jean-Pierre Richard, bien que commentateur d'auteur·e·s extrêmement classiques, a toujours prêté son attention aux publications et aux auteur·e·s les plus récent·e·s. Ainsi a-t-il consacré dans ses recueils critiques comme *Terrains de lecture*¹⁶¹ et

¹⁵⁹ *Ibid.*, page 291

¹⁶⁰ Jean-Pierre Richard, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, page 282.

¹⁶¹ Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, 1996.

*Pêle-Mêle*¹⁶² de nombreuses pages à des romanciers, romancières et poètes contemporains. Parmi ceux-là, comptent ceux qui semblent porter un intérêt dans leur œuvre au geste caressant et à la douceur tactile : Stéphane Audeguy et Anne Serre. Est-ce le prisme typiquement richardien qui fait sourdre de ces textes leurs potentialités tactiles ou bien un paradigme propre à l'écriture contemporaine, et en particulier à l'écriture en prose ? Si le trope de la caresse, et du toucher de manière plus générale, avaient été notablement relevés par le critique au sein des grands courants de la poésie moderne française, il semble que les mutations sociales et sensorielles évoquées plus haut dans la période contemporaine ont fait réapparaître cette sensibilité au sein du champ du roman contemporain francophone. Et cela n'échappe pas à la lecture vivace du critique. Comme le souligne Jean-Claude Mathieu dans un article-hommage, l'œuvre de Jean-Pierre Richard est un toucher du texte, attentif aux moindres incidents, au « grain » dont il tire, comme dans un chiasme, des images¹⁶³. Or il se trouve que les œuvres contemporaines qu'il parcourt par ses lectures sont plus que toutes autres des œuvres qui dessinent des paysages, qui nourrissent des imaginaires et sont fortement suggestives sensuellement. Parmi les auteurs contemporains qu'il explore il n'est donc pas étonnant de retrouver en première ligne Pierre Michon, institué comme chef de file d'un renouveau de l'écriture romanesque à la fin du XX^e siècle dans la sphère francophone. C'est la possibilité de faire monde et de s'arrêter sur le détail, le petit, le minuscule, qui interpelle Richard. Loin de lui, donc, les formalismes littéraires ou bien les récits de vie et autofictions. Parmi les autres auteur·e·s il y a l'érotisme de Pascal Quignard qui a interpellé le critique dans *L'État des choses*, ou encore l'imaginaire à la fois familial et érotique de Marie Ndiaye dans *Terrains de lecture*. Il semble que le prisme sensoriel de cette critique l'ait rendu sensible à une veine contemporaine qui génère des mondes et des imaginaires, auxquels la critique des « en dessous charnels » peut tenter de trouver une cohérence, une identité.

Cette attention sensible à l'auteur dans l'acte critique, par ce « contact » charnel et spirituel avec son œuvre est une exigence qui s'est également maintenue dans l'héritage d'une critique contemporaine d'inspiration phénoménologique. Dans un retournement éloquent, François Noudelmann use des mêmes procédés que la critique littéraire de type thématique ou phénoménologique pour s'intéresser à certaines contradictions intimes chez des penseurs comme Sartre, Barthes et Nietzsche. Dans son essai *Le Toucher des philosophes*, l'auteur s'applique à comprendre l'attrait pour cet instrument musical tactile, et qui plus est

¹⁶² Jean-Pierre Richard, *Pêle-Mêle*, Paris, Verdier, 2010.

¹⁶³ Jean-Claude Mathieu, « Le toucher des textes et le grain des mots » dans Dominique Combe et Christian Doumet (dir.) *Jean-Pierre Richard, critique et écrivain*, Paris, Hermann, 2015, pages 15-29

romantique qu'est le piano (celui de Chopin et Schumann), chez des intellectuels *a priori* en contradiction avec le paysage imaginaire qui se dresse à ces évocations. Cet essai est symptomatique de la manière dont la critique thématique, et les rapports étroits entretenus entre l'écriture et la sensibilité, prennent corps dans l'écriture contemporaine. En effet, le texte de l'essayiste opère un renversement à partir de la question des sens. De la critique littéraire de textes poétiques ou de textes de fiction, issus pour la plupart de la période romantique puis de la modernité poétique, l'enquête sur les sens et la sensation se penche sur les paysages, sonores et tactiles des figures du savoir contemporain, et donne alors forme à un essai, qui se lit comme un récit, publié dans la collection « NRF », qui offre trois éclairages différents sur les vies intimes de personnalités intellectuelles du XX^e siècle.

De « nouvelle critique » de tendance structurale à la critique contemporaine accumulant des « microlectures » perlées, la piste ouverte par Jean-Pierre Richard parcourt le XX^e siècle et ouvre le XXI^e tout en se maintenant au-delà des modes critiques. Cela tient au fait que la naissance de cette critique thématique et sensorielle ne s'est jamais débarrassée du référent et de l'implication physique et émotionnelle de la lecture, bref qu'elle n'a pas sacralisé la « clôture du texte ». En gardant « la vie » comme ligne de mire, ces lectures trouvent dans la période contemporaine un renouveau autorisé par la mutation de la littérature romanesque vers une « logique du sensible¹⁶⁴ » d'après Frances Fortier et Andrée Mercier, dont l'article sert de soubassement à la démonstration du renouveau du roman selon le paradigme du « romanesque paradoxal » chez Morgane Kieffer¹⁶⁵.

Par ailleurs, cette critique tactile, à la recherche d'un contact privilégié avec l'auteur·e, dans ses profondeurs et ses aspects secrets, contribue à renforcer l'idée selon laquelle une œuvre est irréductiblement le fruit, conscient ou inconscient, direct ou indirect, d'une sensibilité particulière. Bien que rendue lisible par la sensation, comme expérience commune, et donc partageable, il semble néanmoins que chaque œuvre se constitue alors comme un imaginaire singulier, une monade close, incomparable aux autres. Or les études anthropologiques et culturelles de la littérature, les études sensorielles en particulier, ont su mettre en lumière comment la sensation, et en particulier la sensation tactile, repose sur une expérience commune mais historicisée. Ainsi, en complément de l'approche

¹⁶⁴ Frances Fortier et Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le récit contemporain » in René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. Tome 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2004, p. 173-202.

¹⁶⁵ Morgane Kieffer, *Le romanesque paradoxal. Formes et usages contemporains de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti (1982-2018)*, thèse de doctorat en Littérature Française soutenue le 12 octobre 2018 à l'Université de Paris Nanterre, sous la direction de Dominique Viart.

phénoménologique et psychanalytique de la critique thématique, l'anthropologie culturelle permet de comprendre les représentations à l'œuvre, de manière complémentaire à l'analyse des imaginaires singuliers. La déshistoricisation de l'approche thématique était au cœur d'une entreprise critique dont le grand mérite a été de recentrer l'attention de la lectrice sur le texte en lui-même, l'invitant à faire peu de cas de l'histoire littéraire. Il ne s'agit pas de se reposer à nouveau sur l'histoire littéraire, mais plutôt sur l'histoire des représentations et des sensations afin de montrer qu'au-delà d'un imaginaire singulier, se déploient de grandes tendances affectives et sensibles dans la littérature occidentale, qui sont réélaborées par des auteur·e·s de manière singulière, et incorporées à leur poétique.

3.1.1 Méthode de l'anthropologie littéraire du toucher dans la période contemporaine (1980-2010)

Ralf Hertel signale qu'à partir des années 1980 la littérature se fait l'écho d'une transition profonde entre l'oubli des sens, dans la période moderniste, au « retour du corps » théorisé par Dietmar Kamper et Christoph Wulf¹⁶⁶ dans la période contemporaine. De ce point de vue littérature et sciences humaines communiquent. Ce tournant corporel observé aussi bien dans l'anthropologie culturelle que dans le contenu littéraire, a interpellé les chercheurs en littérature et en particulier en littérature comparée. Christoph Wulf rappelle dans un recueil d'articles de la Société française de Littérature générale et comparée que l'anthropologie qui s'intéresse aux formes de l'imaginaire ne peut faire l'économie d'une connaissance du corpus littéraire de la période étudiée, car c'est la littérature qui donne forme à l'imagination¹⁶⁷. Inversement, écrit-il, l'herméneutique littéraire gagne à s'appuyer sur les grands thèmes de l'anthropologie qui façonnent l'imaginaire pour éclairer les contextes culturels d'émergence de représentations jusqu'aux questions poétiques et génériques en s'appuyant sur des concepts anthropologiques. L'anthropologie de Wulf « touche l'historicité de la culture et des ses phénomènes, leur étude ains qu'une réflexion prenant en compte des problématiques et perspectives ethnologiques et philosophiques¹⁶⁸ ». Il l'appelle ainsi « anthropologie réflexive à orientation historique et culturelle¹⁶⁹ ». Celle-ci se fonde sur des

¹⁶⁶ Le retour du corps dans la création artistique a été observé par les deux auteurs comme le retour du refoulé des sciences humaines et s'ancre dans l'héritage d'une approche anthropologique. Dietmar Kamper, Christoph Wulf (dir.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Francfort, Suhrkamp, 1982.

¹⁶⁷ Alain Montandon (dir.), *Littérature et anthropologie*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, collection « Poétiques comparatistes », 2005.

¹⁶⁸ Christoph Wulf, « L'anthropologie historique et les paradigmes d'anthropologie. Perspectives pour la littérature générale et comparée » in Alain Montandon (dir.) *op. cit.*, page 109.

¹⁶⁹ *Ibid.* page 110.

« complexes thématiques », complexes forgés par la convergence des sciences historiques, anthropologiques et philosophiques, dont l'un, fondamental, est le corps dont les « images » sont d'une importance primordiale dans « les processus culturels de mise en thème et d'appréciation de soi » à l'époque contemporaine.

Les études sensorielles se fondent sur cette approche pour étudier cette virtualité particulière du corps, les sens et les représentations qui en découlent. C'est la conscience du corps propre, l'espace qu'il occupe, sa symbolique, dans une optique tout à fait anthropologique, qui engagea une réflexion sur les sens chez Edward T. Hall dans *La Dimension cachée*¹⁷⁰ et qui peut élucider comment l'écriture des sens participe de la perception et du point de vue intime des énonciations littéraires, en particulier lorsqu'elles sont autofictionnelles ou autobiographiques. Qui plus est au même moment, Claude Lévi-Strauss montre dans *Le Cru et le cuit*¹⁷¹ l'importance de la perception sensible dans la construction symbolique des mots, du vocabulaire et d'un système de représentations.

Les études sensorielles remarquent que la période de transition entre l'après-guerre et la période contemporaine est marquée par une réappropriation des sens bas contre le sens noble et rationnel que serait la vue, privilégié pendant la période moderniste. Les avant-gardes littéraires s'en saisissent pour remettre en cause les paradigmes classiques de la représentation littéraire, notamment au sein du Nouveau Roman. Pour Ralf Hertel le corps chez Beckett en est exemplaire. Ses pièces de théâtre mettent en scène l'étroite relation corps-esprit avec des personnages aux corps déficients, qui mettent en cause notre perception du monde. Ils signaleraient ainsi que ce serait seulement à travers le corps que le contact avec le monde serait possible. Toutefois, signale le critique, ce n'est par un excès de sensorialité que cette incarnation de l'esprit se montre sur scène mais au contraire par un minimalisme qui accroît, par différence, l'attention du public. Cette relation paradoxale à la sensorialité dans les écritures de l'avant-garde littéraire du milieu du siècle est en effet à l'œuvre également au sein du Nouveau Roman. Par exemple la sensorialité de l'écriture chez Claude Simon constitue un exemple également probant : sous la forme d'une exacerbation elle crève la surface lisse du miroir que n'est plus la littérature narrative. L'excessive sensorialité de l'écriture de Claude Simon a plutôt tendance à défaire la linéarité narrative et la stabilité de la représentation,

¹⁷⁰ Edward T. Hall, *La Dimension cachée* [1966], Paris, Seuil, 1978, traduction de l'américain par Amélie Petita

¹⁷¹ « Le but de ce livre est de montrer comment des catégories empiriques, telles que celles de cru et de cuit, de frais et de pourri, de mouillé et de brûlé, etc., définissables avec précision par la seule observation ethnographique et chaque fois en se plaçant au point de vue d'une culture particulière, peuvent néanmoins servir d'outils conceptuels pour dégager des notions abstraites et les enchaîner en propositions. » Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, page 9.

mettant au défi l'attention de la lecture. La thématique de la boue dans *La Route des Flandres* est exemplaire de ce point de vue. Cette matière tactile issue des tranchées, mais aussi des corps morts devient le « magma » poétique duquel sort l'écriture simonienne¹⁷², de ces « sensations plus ou moins confuses¹⁷³ ». Le projet d'écriture simonien notamment dans *La Route des Flandres* a pour ambition de rendre compte de l'écriture de la mémoire et de l'expérience de la guerre, d'en faire ressortir la coulure organique et corporelle dans l'Histoire. Cet intérêt paradoxal pour les sens les moins nobles et la corporéité déficiente se traduit aussi dans l'intérêt social de la littérature d'après-guerre pour les classes populaires et les figures de l'altérité et de la marginalité :

[...] le tournant vers les sens bas accompagne un intérêt croissant pour les classes populaires, et ceux marginalisés par la société, les femmes, étrangers, malades stigmatisés comme les personnes atteintes du SIDA, les personnes supposément « déviantes » sexuellement¹⁷⁴.

C'est principalement ce tournant social qui plante durablement la question du corps et de la corporéité dans la période contemporaine. L'influence de Foucault en est l'origine déterminante. Avec le philosophe se renforce l'idée qu'il y a une histoire des corps et de la corporalité, en relation avec les structures politiques et sociales qui elles-mêmes sont chargées d'histoire. Ainsi se concentre-t-il essentiellement sur les aspects politiques de la réapparition du corps et de ses sens dans la littérature contemporaine, notamment dans un corpus post-colonial. Force est de constater que dans ce corpus balayé par les *sensory studies*, Ralf Hertel mais aussi Claudia Benthien, l'écriture du corps, à l'inverse des exemples précédents, alimente le romanesque des récits. Elle participe à des effets immersifs et déploie un arsenal de sollicitations sensibles pour la lectrice. Les œuvres alors mobilisées sont *Le Patient anglais* de Michael Ondaatje ou *Les Enfants de Minuit* de Salman Rushdie¹⁷⁵. L'image du corps en littérature qui se révèle marquée par la machine historique, sociale et institutionnelle suscite souvent l'association avec le récit de Kafka, *La Colonie pénitentiaire*. Inscrites à même

¹⁷² À partir de ce point bien connu de l'écriture simonienne largement étudié par Didier Alexandre dans *Le Magma et l'horizon*, on peut évoquer le renouveau des études simoniennes autour de la question des sens et du corps : les travaux de stylistique de David Zemmour ou encore l'étude corporelle de Paul Dirckx. Didier Alexandre, *Le magma et l'horizon. Essai sur La route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Klincksieck, collection Bibliothèque contemporaine, 1997 ; David Zemmour, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2008 ; Paul Dirckx, « Claude Simon : antinomie et corps écrivain », in Paul Dirckx, Pascal Mougin (dir.), *Claude Simon : situations*, Lyon, ENS Éditions, 2011, pages 179-197.

¹⁷³ Claude Simon cité par Didier Alexandre, *op. cit.* page 11

¹⁷⁴ « [...] and the turn towards the lower senses goes hand in hand with an increased interest in the lower classes and those marginalized by society, in women, ethnic outsiders, people stigmatized by diseases such as HIV/AIDS, and those supposedly "deviant" sexual orientation. », Ralf Hertel, *op. cit.* page 305, ma traduction.

¹⁷⁵ Étudiés par Ralf Hertel, mais aussi, *Le patient anglais* par Claudia Benthien dans son livre sur la peau. Claudia Benthien, *Skin. On the cultural border between self and the world* [1999], New York, Columbia University Press, 2002, traduction de l'allemand par Thomas Dunlap, pages 203-220 ; Ralf Hertel, *op. cit.* pages 308-312.

l'épiderme des personnages, les marques du pouvoir politique font de la peau du corps un parchemin à déchiffrer, une surface d'impression du récit. Le point de départ de notre étude littéraire du geste de la caresse qui engage le geste et la peau, doit donc s'attarder sur la compréhension historique des contextes historiques convoqués, des structures de pouvoir ou des discours du savoir sur le corps pour mieux planter le paysage des caresses contemporaines.

Ce premier parcours qui s'ouvre ici présente une partie de notre corpus d'étude, au prisme de l'histoire et de l'anthropologie culturelle, avec l'éclairage particulier de l'histoire des corps et de la sexualité.

En France : retrouver les caresses du siècle des Lumières

L'anthropologie culturelle et l'histoire de la sensibilité ont mis en lumière l'histoire de la représentation de la sensation tactile dans la littérature à partir du XVIII^e siècle en France et en Europe et comment elle prend une inflexion particulière à la période contemporaine. L'historien Alain Corbin s'est penché sur les usages littéraires des sens dans sa grande restitution des sensibilités passées (et perdues ?). À l'odorat, l'hygiène, au bruit des cloches, a succédé l'étude des textes qui portent la trace des activités les plus intimes du corps. Dans *L'Harmonie des plaisirs*, l'historien montre qu'au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, la littérature pornographique devient pour la lectrice un des lieux qui consigne l'existence des gestes et usages du corps en contexte érotique et sexuel. Elle propose « des catalogues d'attitudes, de gestes, d'émotions¹⁷⁶ ». Ainsi les textes sont autant de mémoires intimes soigneusement consignées que de consignes peu à peu érigées en normes :

Ces catalogues d'injonctions et de conseils portent sur [...] les postures, les rythmes, l'ardeur des étreintes, sur la gamme des émotions induites [...]¹⁷⁷.

Dans la démarche de Corbin, il s'agit donc d'investir un domaine qui par excellence se penche sur l'éveil des sensations, dans un tournant historique et philosophique au terme duquel le corps devient le lieu central du siège du sujet, ses sentiments et sa conscience. C'est alors, à côté des manuels, la littérature érotique et pornographique et son avènement progressif jusqu'à son épanouissement dans la période qui l'intéresse (1770-1840) qui se fait l'écho

¹⁷⁶ Alain Corbin, *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie* [2008], Paris, Flammarion, collection « Champs histoire », 2010.

¹⁷⁷ *Ibid.*, page 15.

sensible et l'actrice ardente de ce bouleversement, accueillant alors dans ses textes des stratégies d'interpellation de la lectrice :

Le livre pornographique a pour but d'exciter son lecteur et de l'inciter à passer à l'acte ; tout à la fois manuel et adjuvant, il lui indique les gestes d'une volupté à laquelle il lui suggère de se conformer¹⁷⁸.

Il semblerait, encore une fois, que le tropisme de ces écritures de la sensation soit la transgression imaginaire, fantasmée, désirée et peut-être accomplie de la frontière entre le geste écrit et le geste vécu.

Or, ces ouvrages, en particulier à partir du XVIII^e siècle, laissent une large place au travail des caresses et de la sollicitation tactile dans l'excitation du plaisir. Pour l'auteur cette insistance qui constitue toujours un préliminaire avant l'extase et la pénétration, est relative à « la prise de conscience du corps propre, révélé par les caresses de l'autre¹⁷⁹ ». Or celle-ci semble aussi primordiale que la relation qui unit l'obscénité à l'optique. Dans le roman pornographique, ou pour le formuler autrement, excitateur, le spectacle de la jouissance est accessible par une mise en scène du détournement du regard, de la vision, vers ce qui reste caché, secret. Ce détournement simule l'absence totale de résistance pour que se déroule sans accroc le spectacle plaisant. Les sollicitations tactiles, elles, qui interviennent dans un second temps, quasi systématiquement, participent de ce même mouvement, de tombée des barrières morales et psychologiques vers le plaisir de la chair. Mais plus encore, pour Raymond Trousson et Alain Corbin avec lui, les caresses « sauv[ent] du non-être, non plus par le recours à la transcendance, mais par l'intensité des sensations¹⁸⁰ ». Alain Corbin souligne donc le caractère primordial de la caresse pour comprendre le changement de paradigme dans la connaissance de l'homme des Lumières, dans ce qui s'apparente à un tournant matérialiste. Mais, signate-t-il alors, en le déplorant, que ce geste, comme tant d'autres, soit délaissé par la recherche historique. L'intérêt de l'enquête de Corbin pour notre travail est d'avoir mis en lumière les correspondances entre littérature et connaissance historique de l'humain par le prisme de ce geste.

Ce petit détour par l'anthropologie littéraire du toucher au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle permet d'expliquer les références à cette période dans la littérature contemporaine lorsqu'il s'agit de représenter les plaisirs sensibles, de la caresse en particulier. Dans un geste de rappel, ou de retour, certain·e·s auteur·e·s, à la recherche d'une autre

¹⁷⁸ *Ibid.*, page 419.

¹⁷⁹ *Ibid.* page 468.

¹⁸⁰ *Ibid.*

érotique, en viennent à reconstituer ce moment charnière de l'épanouissement des plaisirs tactiles dans l'écriture. Certains romans de Stéphane Audeguy se présentent comme des reconstitutions sensibles de la mémoire des mentalités du XVIII^e siècle. *Fils Unique* publié en 2006 brode autour de la figure du frère aîné de Rousseau et en fait un acteur secret du siècle des Lumières. En témoin historique, il rencontre Sade et fera usage des automates de Vaucanson. En témoin des usages et de la sensibilité de ce temps, il dépeint son éducation comme « un mol édreton de l'amour de soi » dans lequel il se vautre. Éduqué dans l'univers intégralement féminin de sa maison, il apparaît « là comme un amant de cœur, plus caressé, plus peigné, plus frotté et plus parfumé qu'un chien de manchon¹⁸¹ ». Cette première atteinte à son caractère le conduit sur la pente de la sensualité et de l'amour, qu'il ne cesse de poursuivre au détriment du reste. Cultivant la séduction, il devient le compagnon de route de ses conquêtes, des hommes aussi bien que des femmes, ces dernières dont il épouse la cause à la Révolution. L'entreprise de résurrection de ce pan de l'Histoire se veut profondément incarnée et révèle une érotique si ce n'est féminine, du moins caressante et clitoridienne, sur le modèle de l'essai de philosophie matérialiste produit par le jeune narrateur. Celui-ci conjugue l'analyse de cet organe de pur plaisir à une profession d'athéisme et de matérialisme. L'existence de ce bourgeon de chair dont les femmes tirent, à le toucher, le plus grand plaisir « essentiel et inutile comme la vie elle-même¹⁸² » contredirait tout plan divin, d'après le narrateur. Ainsi comme l'a écrit Raymond Trousson, cité par Corbin, les caresses « sauve[nt] du non-être » et donnent forme à la conscience de son propre corps. C'est toujours dans cette veine de résurrection sensible du passé qu'Audeguy redonne vie à Pigault-Lebrun dans *L'Enfant du carnaval*, ou qu'il offre à sa lectrice un lion à caresser au sein de la cour du roi Louis XV dans *Histoire du lion personne*.

La période du XIX^e siècle donne également du grain à moudre aux auteurs cherchant à retremper leur plume au goût d'un temps passé. Romain Slocombe réécrit *Les Petites filles modèles* en empruntant à l'époque de la Comtesse de Ségur le goût du roman gothique, en y ajoutant des créatures fantastiques et démoniaques. Ce récit d'éducation devient un roman d'amour lesbien où le motif des caresses rappelle davantage la fin de siècle troublée d'une Renée Vivien, que les leçons de morale de l'émigrée russe. On y lit Madeleine déclamer ces vers d'un poète mineur des années 1900, Henry Rigal :

J'aime les mains abandonnées des jeunes filles,
Les mains frêles, petits oiseaux apprivoisés,

¹⁸¹ Stéphane Audeguy, *Fils Unique*, Paris, Gallimard, collection « Blanche », 2006, page 23.

¹⁸² *Ibid.* page 77.

Les mains qui tendrement se laissent caresser
Et qui, comme la bouche, aux baisers sont sensibles¹⁸³.

L'atmosphère vampirique de ce récit lesbien entretient de fortes résonances avec l'atmosphère du roman anglais de l'époque victorienne dont la sensibilité tactile n'est pas en reste.

Dans l'espace anglophone (Angleterre) : sentir le fouet « victorien » et l'air vivifiant de la révolution sexuelle

L'erotique et sa transcription littéraire semblent pour Alain Corbin relativement différentes dans l'espace anglophone traversé par une culture protestante qui déplacerait largement les lignes¹⁸⁴. S'il existe en effet une période de référence où une erotique sulfureuse a pu commencer à s'écrire dans la sphère anglophone il s'agirait paradoxalement de la période dite « victorienne ». Marquée par les quelques productions pornographiques du XVIII^e siècle anglais comme français, cette période industrielle et bourgeoise, bien analysée par Foucault, puis Laqueur¹⁸⁵ et Weeks¹⁸⁶ marque une sorte de retournement oppressif à l'égard de la sexualité. Présente partout, elle est refoulée, encadrée, et comme paradoxalement exhibée par les instances du pouvoir, ou pour reprendre l'expression de Foucault, du biopouvoir :

L'examen médical, l'investigation psychiatrique, le rapport pédagogique, les contrôles familiaux peuvent bien avoir pour objectif global et apparent de dire non à toutes les sexualités errantes ou improductives ; de fait ils fonctionnent comme des mécanismes à double impulsion : plaisir et pouvoir. [...] Ces appels, ces esquives, ces incitations circulaires ont aménagé autour des sexes et des corps, non pas des frontières à ne pas franchir, mais les spirales perpétuelles du pouvoir et du plaisir¹⁸⁷.

En ce qui concerne ce pouvoir en particulier, il semblerait du point de vue de Foucault, tout à fait érotisé, il « frôl[e] les corps », « les caresse des yeux », « il électrise les surfaces », « il dramatise les moments troubles¹⁸⁸ ». Cet entrelacement du pouvoir répressif et du plaisir érotique confine à la dramatisation de l'expérience érotique et semble alors soluble dans un récit littéraire. La caresse semble ici renvoyer à la métaphore de la peau comme enveloppe

¹⁸³ Romain Slocombe, *Des petites filles modèles...*, Paris, Belfond, collection « Remake », 2016, page 92.

¹⁸⁴ Alain Corbin, *op. cit.*, pages 11-12.

¹⁸⁵ Thomas Laqueur a travaillé sur la construction des identités de genre à partir de l'invention de la catégorie de la sexualité, et sur la condamnation tant physique que morale qui plane sur la masturbation dans *L'invention du sexe [Making sex. Body and Gender from the Greeks to Freud]*, Paris Gallimard, NRF « essais », 1992, traduit de l'anglais par Michel Gautier et *Le sexe en solitaire [Solitary sex]*, Paris, Gallimard, NRF « Essais », 2005, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat.

¹⁸⁶ Jeffrey Weeks, historien anglais, a notamment travaillé sur les différents moments de répression et de libération sexuelle dans l'espace anglais, et notamment sur la période victorienne, considérée comme centrale pour l'appréhension de la sexualité contemporaine anglo-saxonne dans *Sex, politics and Society. The regulation of sexuality since 1800* [1981], London, Routledge, 2012.

¹⁸⁷ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, collection « Tel », page 62.

¹⁸⁸ *Ibid.*, page 61.

psychique et physique, atteinte par les instruments du pouvoir régulateur. La surveillance semble s'imprimer si profondément dans les pratiques quotidiennes du corps, qu'elle colle à l'épiderme. En effet, dans les ouvrages anglais de notre corpus, qu'ils prennent la période victorienne pour cadre ou qu'ils restituent dans la période contemporaine un rapport victorien au corps, le contact, le frôlement et la caresse entre les individus peuvent laisser place à une forme de dramatisation extrême, qui suscite le souvenir d'événements oppressifs ou plaisants. Cette dramatisation tactile du rapport au corps est en effet l'un des *topoi* de la littérature victorienne où le moindre frôlement devient catalyseur d'un trouble et suscite enquêtes et réflexions. Le dressage des corps, l'imposition de la distance dans les relations amoureuses durant la période romantique et victorienne, en France et en Angleterre, a en effet conduit à une érotisation extrême du toucher, ce que relève à la même période Henry Havelock Ellis dans sa vaste entreprise d'*Études de Psychologie sexuelle* notamment dans un volume où il recense les différents sens et leur lien avec l'excitation sexuelle. Il lie ainsi la pudeur des rapports sociaux et une hyperesthésie des contacts tactiles :

C'est parce que l'orgasme sexuel se fonde sur une adaptation et une intensification spécifique des sensations tactiles que le sens du toucher doit généralement être tenu pour premier responsable de ce qui concerne les émotions sexuelles. [...] C'est l'intimité des contacts tactiles, leur inévitable abord sur le seuil de l'émotion sexuelle qui mène à une jalouse retenue instinctive de contact de la peau. Avec l'accroissement de la sensibilité du système nerveux lié au processus de civilisation, elle conduit également à la restriction même des manifestations conventionnelles du toucher liées à l'affection et à l'estime ordinaires¹⁸⁹.

Anne Vincent-Buffault souligne ainsi la manière dont le frôlement est devenu le geste d'un paroxysme émotionnel avec ce qu'elle appelle « le frôlement romantique » et « l'invention du flirt¹⁹⁰ ». Liée au respect de la pudeur du corps féminin, il semblerait que, de manière complémentaire, les médecins aient relevé, commenté, souligné et ainsi comme produit « l'hyperesthésie du corps féminin », que commente abondamment Havelock Ellis dans ses chapitres sur le toucher dans son volume dédié à la sélection sexuelle chez l'homme¹⁹¹. Ainsi, cette érotique des surfaces, conséquente à cette modélisation du corps sous l'emprise de la

¹⁸⁹ « It is because the sexual orgasm is founded on a special adaptation and intensification of touch sensations that the sense of touch generally is to be regarded as occupying the very first place in reference to the sexual emotions. [...] It is the intimacy of touch contacts, their inevitable approach to the threshold of sexual emotion, which leads to a jealous and instinctive parsimony in the contact of skin and to the tendency with the increased sensitiveness of the nervous system involved by civilization to restrain even the conventional touch manifestation of ordinary affection and esteem. » Henry Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, Volume 4, *Sexual Selection In Man* [1927], Gutenberg Project, 2004, URL de référence : <https://www.gutenberg.org/files/13613/13613-h/13613-h.htm> consulté le 13 avril 2020, ma traduction.

¹⁹⁰ Anne Vincent-Buffault, *Histoire sensible du toucher*, Paris, L'Harmattan, Clinique et changement social, 2017, page 39.

¹⁹¹ Henry Havelock Ellis, *op. cit.*

surveillance mais aussi de la pudeur, est engagée dans ce double processus de voilement et d'exhibition du secret de l'intimité sexuelle. Dans ce contexte, le rapport aux mots-mêmes semble pervertis comme le rappellent Pearsall et Robert Muchembled¹⁹² : « dans la grande littérature anglaise, l'allusion discrète domine¹⁹³ ». Ce mode allusif exhibe une surface des mots innocente dont la signification est bien plus perverse. Ce fonctionnement est corrélé à cette image de la « spirale » du pouvoir et du plaisir que l'on doit à Foucault. La langue comme instrument régulateur du pouvoir exhibe tout en occultant les parties honteuses du corps. Sarah Waters réinvestit cette logique superficielle des mots dans ses romans lesbiens victoriens.

Sarah Waters, comme Audeguy, s'ingénie à ressusciter le passé à l'aide de personnages-narrateur·rices témoins de la grande Histoire comme de l'histoire sensible. Elle écrit des romans historiques sur la période victorienne en y mettant en scène principalement des héroïnes lesbiennes. L'entreprise de cette dernière est de faire vivre une sexualité, par l'entremise de ses personnages, que la période avait tenté de réduire au silence. Ce geste de revanche littéraire passe également par l'entremêlement de la langue de l'époque et des préoccupations linguistiques contemporaines. Il est notable que son premier roman, qui se déroule dans le milieu du music-hall londonien, *Caresser le velours*¹⁹⁴ [*Tipping the velvet*], porte comme titre une expression qui aurait renvoyé dans l'argot londonien de la fin du XIX^e siècle à la pratique du cunnilingus¹⁹⁵. Ce geste de réappropriation contemporaine et politique du passé ainsi que d'une érotique qui lui serait propre, est lui-même ancré dans une pratique typiquement victorienne. C'est à ce sujet qu'elle a consacré sa thèse de doctorat¹⁹⁶. Dans cette dernière, elle analyse la manière dont les auteurs gays et les autrices lesbiennes de l'époque victorienne ont revisité le passé à travers le roman historique, mais aussi dans la poésie. Pour

¹⁹² Ronald Pearsall, *The Worm in the Bud. The World of Victorian Sexuality*, Londres, Weindefeld and Nicolson, 1969, pages 407-415.

¹⁹³ Robert Muchembled, *L'orgasme et l'occident. Une histoire du plaisir du XVI^e à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2005, page 229.

¹⁹⁴ Sarah Waters, *Caresser le velours* [*Tipping the velvet*, 1998], Paris, Denoël, collection 10/18, 2002 [1998], traduit de l'anglais par Erika Abrams ; Sarah Water, *Tipping the velvet* [1998], London, Virago, 2005.

¹⁹⁵ Ainsi qu'elle le présente sur son site personnel « Dans le cadre de ses recherches, elle a lu pas mal de pornographie du XIX^e siècle et des dictionnaires d'argot et de mots vulgaires : L'expression "faire tomber le velours" est un terme d'argot victorien pour désigner le cunnilingus. » [As part of her research, she read a fair amount of nineteenth-century pornography and dictionaries of slang and vulgar words: 'tipping the velvet' is Victorian slang for cunnilingus.] On trouve en effet dans sa thèse de doctorat de nombreuses mentions bibliographiques de dictionnaires d'argot de cette période. URL de référence : <https://web.archive.org/web/20070217174712/http://www.sarahwaters.com/biog.htm> , consulté le 14 avril 2020, ma traduction.

¹⁹⁶ Sarah Waters, *Wolfskins and togas : Lesbian and gay historical fictions, 1870 to the present*, thèse soutenue en 1995 à l'université Queen Mary, à Londres. Disponible ici : <https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?did=1&uin=uk.bl.ethos.393332>

Sarah Waters il s'agit d'un geste revendicateur qui tente de relire l'histoire à l'aune de la reconnaissance d'une sexualité différente et opprimée au cours de cette période. Ce mouvement est sensiblement le même, semble-t-il, à celui de la Belle Époque en France qui voit renaître des figures anciennes sous la plume d'auteur·e·s *gay* : Renée Vivien par exemple est renommée la « Sapho 1900 ». Ainsi la recherche académique dans un premier temps s'est prolongée pour Sarah Waters en un geste littéraire et militant visant à faire grincer les gonds de l'histoire littéraire. Révisionnisme ou relecture de l'histoire, il ne s'agit pas ici de trancher, mais plutôt de voir comment la peinture de la période victorienne, bien connue par l'autrice grâce à ses lectures, colore le roman contemporain anglais d'une érotique feutrée et tactile. Réciproquement, la vision rétrospective de la période victorienne se charge d'audace et de sensationnalisme, traits que l'autrice, plus que de les inventer, ne fait que révéler. Dans son autre roman victorien *Du bout des doigts* [*Fingersmith*] l'histoire d'amour lesbienne se construit autour des coups de théâtres romanesques, de manipulations et de machinations, tout en ménageant une réflexion sur l'histoire de la pornographie¹⁹⁷. Ainsi, il semble que dans ce type de roman anglophone contemporain la tactilité érotique trouve une nouvelle place dans la réactualisation d'un rapport victorien à la sexualité, à savoir que toute proximité, tout frôlement par la stricte surveillance des corps qui est imposée soit sujet à dramatisation. Par ailleurs, la charge érotique du toucher se ressource à la constitution d'un corpus romanesque lesbien, dans le geste révisionniste d'une écriture militante, comme celle de Sarah Waters.

Plus encore, si la fin du XX^e siècle appelle à se souvenir d'une autre « fin de siècle » que serait l'époque victorienne, et l'âge décadentiste, en France plutôt, il semblerait également que l'écriture de la sexualité à l'époque contemporaine, notamment dans l'espace anglo-saxon, opère le bilan de la période dite de la révolution sexuelle. C'est le cas notamment de Ian McEwan, dans *Sur la plage de Chesil*¹⁹⁸, qui, par le prisme de la première nuit de noces d'un tout jeune couple, revient sur le changement profond des mœurs qui est en train de secouer l'Angleterre. Lui, passionné de rock, elle de musique classique, lui jeune homme issu des classes moyennes, elle, de la bonne bourgeoisie cultivée, lui, attiré par la libération des corps que promet le rythme du jazz et du rock, elle, lourdement affectée par la peur du corps et de la sexualité à cause d'un passé traumatique, vont passer la nuit à se toucher, se frôler. Chaque contact, aussi plaisant ou déplaisant soit-il, ouvrira une brèche dans leur mémoire. Celle-ci,

¹⁹⁷ Sarah Waters, *Du bout des doigts* [*Fingersmith*, 2002], Paris, Denoël, collection 10/18, 2003, traduction d'Erika Abrams.

¹⁹⁸ Ian McEwan, *Sur la plage de Chesil* [*On Chesil beach*, 2007], Paris, Gallimard, Folio, 2008, traduction de France Camus-Pichon.

sous la forme de *flash-back* aussi visuels que sonores – pour les deux mélomanes qu'ils sont – leur fait revivre les différents moments de l'évolution de leur relation. Chaque contact rappelle alors successivement à l'autre ce qui les a attirés, mais également ce qui semble les séparer progressivement. Le rapport tactile au corps dans ce moment de paroxysme que devrait être la découverte du corps de l'autre, est sans cesse le lieu, non pas d'un partage et d'une fusion, mais de l'expérience de l'altérité. L'érotique tactile est ici marquée par la mise en scène de l'individualisme contemporain, mais aussi, élément propre à la libération sexuelle, la tentation de la sanctuarisation d'un *propre* du corps, inviolable, inassignable à aucune autre loi que la sienne propre. Dans un geste identique à celui de Sarah Waters, McEwan relance la possibilité du romanesque, et qui plus est, du romanesque historique, pour apporter un éclairage charnel sur l'expérience intime de l'histoire, celle des corps et des sexualités. La narration réaliste prend ici en charge le changement de paradigme historiographique selon lequel le territoire de l'historien·ne est aussi l'intimité, les mœurs, les gestes qui s'imbriquent dans les courants collectifs. En ce sens, sa démarche semble également voisine de celle Stéphane Audeguy, bien qu'elle ne porte pas sur la même période, puisque d'un point de vue culturel, l'histoire des sexualités semble s'écrire légèrement différemment en France et en Angleterre. Chez Ian McEwan, ce travail sur l'imbrication de l'histoire et de l'intime, le plus intime, au sens d'*intimacy*, à savoir la sexualité, se retrouve également dans son travail de relance et de réappropriation de la veine moderniste notamment dans son roman *Expiation*¹⁹⁹. Au cœur de ce récit se trouve un crime sexuel, un viol, mal attribué, et mal jugé par le personnage principal qui est à la fois la narratrice et l'autrice du roman que nous lisons. L'écriture moderniste se caractérise ici par la reprise des codes de l'écriture de la conscience, à la fois conscience perceptive, nourrie de sensations et de perceptions mais également conscience au sens de la mise en scène de la construction active de l'intelligibilité de ces perceptions dans le flux de la prose. Le drame de la narratrice est de comprendre l'acte dont elle a été le témoin, comprendre les caresses qu'elle a vues et qu'elle a prises pour un viol. Les sensations tactiles sont finalement assez peu fréquentes mais sont toujours l'objet d'une interprétation, car elles interrogent l'intentionnalité des personnages et la manière de se présenter face au monde et aux autres, elles sont métonymiques de leur rapport aux autres. Dès lors, Ian McEwan semble retranscrire les évolutions d'une compréhension sensitive du monde de la méconnaissance à la tragédie de la reconnaissance, au profit d'une pensée romanesque nourrie de passions et de vengeance.

¹⁹⁹ Ian McEwan, *Expiation* [*Atonement*, 2001], Paris, Gallimard, collection « Folio », 2003, traduction de Guillemette Belleteste.

L'espace germanophone, et en particulier l'Autriche de la fin du XIX^e siècle, a été un espace fertile dans l'élaboration de la sexologie notamment avec le travail de Richard von Krafft-Ebing dans son traité *Psychopathia sexualis*, et à la suite de celui-ci le développement de la psychanalyse. Si l'on a pu remarquer que cette étude scientifique du sexe se faisait surtout dans le but d'en maîtriser et classer les bons et les mauvais usages, on doit remarquer que l'ouvrage de Krafft-Ebing ne laisse pas de place, contrairement au travail ultérieur de Henry Havelock Ellis dans l'espace anglo-saxon, à une analyse précise de la sensibilité érotique. Si la question de la sensualité tactile, par exemple, éminemment érotique et érotisée au XIX^e siècle est abordée, elle intervient surtout dans le célèbre portrait-confession du masochiste qui se prend de passion pour les fourrures, la soie et tous les tissus féminins de la femme idéale et impossible, dominatrice et jouisseuse à la fois²⁰⁰. Elle intervient aussi dans le portrait des fétichistes. La stimulation sensorielle (visuelle, tactile ou olfactive) est très profondément liée pour l'auteur à la sécrétion du fétichisme. En effet l'éveil d'un sens à la vue ou au contact de la personne aimée ou désirée marque durablement la psyché des patients étudiés par le médecin et, par la mémoire, ce sens en particulier réactive sans cesse l'excitation érotique. La sensation tactile en particulier peut éveiller à elle seule l'excitation sexuelle à la suite de la fixation fétichiste du sujet. Cette excitabilité est alors pour Krafft-Ebing le signe d'une pathologie périphérique du cerveau, comme si elle inversait le centre organisateur de la libido, puisque ce serait la sensation seule qui l'activerait et non l'amour ou l'inclinaison. Ce dévoiement de la sensibilité érotique façonne l'individu hyperesthésique, évidemment problématique, dont la *libido* est exacerbée. Plus loin encore, chez les individus aux comportements définitivement pathologiques, cet investissement de la volupté dans les sensations se mue en fétichisme des objets avec lesquels ils peuvent entretenir ces rapports sensoriels dédiés (fourrures, tissus, cheveux de femmes, etc.). L'investissement sensoriel de la peau se retrouve dans les confessions que Krafft-Ebing retranscrit, notamment de la part d'hommes qui se sentent être des femmes. La sensibilité tactile est alors ressentie comme particulière, composante d'une forme de rapport au monde féminin, et, particulièrement exacerbée, elle se réveille dans les lieux érogènes du corps de la femme (les seins, le ventre) :

Il me semble qu'on m'a dérobé ma peau pour me mettre dans celle d'une femme, une peau qui se prête à tout, mais qui sent tout comme si elle était d'une femme, qui fait pénétrer tous ses

²⁰⁰ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* [1886], traduction de l'allemand par Sigismond Csapo et Émile Laurent, Gutenberg Project, URL de référence : <http://www.gutenberg.org/files/24766/24766-h/24766-h.htm> consulté le 14 avril 2020.

sentiments dans le corps masculin renfermé sous cette enveloppe et en chasse les sentiments masculins²⁰¹.

La peau et la sensibilité tactile apparaissent alors comme les éléments centraux d'un rapport de frontières au monde, qui affecte l'individu, son cerveau et peut même révéler quelque chose de son identité sexuée ou sexuelle.

Comme l'étudie Claudia Benthien, le rapport complexe que la peau entretient avec la construction de l'identité parcourt la littérature de langue allemande, ainsi que la littérature européenne. À l'appui de l'anthropologie, elle étudie comment la poétique de la peau se compose à partir des connaissances médicales mais aussi des représentations culturelles de la peau. L'évolution bourgeoise du rapport au corps à partir du XVIII^e siècle et les évolutions scientifiques font de la peau l'enveloppe d'un lieu à soi qui serait le corps. Dès lors, la peau, symbole de l'identité devient le lieu de visibilité des symptômes du moi. Cette conception, ancienne, héritée du XVIII^e siècle sensualiste parcourt la littérature du XIX^e siècle et ses représentations et commence à être minée dans la littérature à partir du XX^e siècle, chez Kafka puis chez Musil. Claudia Benthien montre ainsi avec Kafka que la peau est une entité à part entière, un vêtement du corps presque identifiable à un objet. Elle ne peut donc se réduire à être le « miroir de l'âme », et le support sémiotique à une analyse de l'identité. Malgré cela cette perception de la peau et du corps subsiste, et la nudité demeure l'un des lieux de la saisie de l'authenticité d'un sujet en ce début de XX^e siècle. Chez Musil, l'autrice s'intéresse à la manière dont ce dernier écrit la peau. Dans *Le désarroi de l'élève Törless* ou encore dans la nouvelle « La perfection de l'amour²⁰² » la critique remarque le changement de paradigme du thème tactile. La peau n'est alors plus seulement liée à la perception subjective (il fait chaud ou froid) ou à la connaissance par la préhension (située dans l'organe de la main) mais elle devient perception de soi. Comme le fait plus tard Merleau-Ponty à travers le concept de « chair²⁰³ », la perception tactile dans les textes de Musil est pour Claudia Benthien le lieu d'une perception de soi-même comme corps. Dans le roman d'apprentissage de l'élève Törless, elle trouve véritablement sa place dans ce temps de puberté et d'éveil sexuel. La peau de Törless devient un « espace de sensation phénoménale²⁰⁴ », à la fois frontière et rapport au monde. Les moments de transition entre deux états de l'être comme le réveil, le moment de la séduction, ou de manière plus générale, l'adolescence, sont alors décrits sur le mode

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Robert Musil, « Die Vollendung der Liebe » dans *Vereinigungen. Zwei Erzählungen*, München, Georg Müller Verlag, 1911, ma traduction.

²⁰³ Cette notion est développée dans le troisième chapitre. Cf. *infra*

²⁰⁴ « a phenomenal-felt space », Claudia Benthien, *op. cit.*, page 204, ma traduction.

tactile. Cette perception est alors à même de rendre la conscience du corps du sujet, non pas comme entité close, mais ouverte et changeante, sous la forme de « champ atmosphérique²⁰⁵ ». L'auteur allemand, lecteur de philosophie et de psychologie, est convaincu que le sujet se construit par l'appropriation tactile et cutanée du corps. La critique rappelle que dans *L'homme sans qualités* il en appelle à penser que tout phénomène physique et intellectuel ne proviendrait en fait que des perceptions globales venant de la peau, ce qu'il appelle « le déplacement de l'esprit dans la périphérie²⁰⁶ ». On retrouve ici l'inversion esprit-sens relevée comme pathologique par Krafft-Ebing, et qui en fait le syndrome de l'hyperesthésie. Mais ce renversement semble bien au cœur de la pensée moderne du sujet sensible. Les métaphores et analogies tactiles ne sont donc pas de simples ornements, mais expriment des émotions et états d'esprit que le langage serait incapable de saisir. Il s'agit d'un langage figuratif qui devient moyen de connaissance. Cette démarche illustre bien ce que Claudia Benthien appelle « la poétique culturelle²⁰⁷ » dans son approche des textes. L'une des figures centrales de la poétique tactile de Musil serait la transplantation. Cette figure révèle la manière dont il envisage l'identité comme une mue. La mue toutefois passe par l'assimilation de morceaux de l'autre à porter en soi, elle passe alors par l'emprunt des lambeaux de peau à celles et ceux qui ont été aimés, rencontrés, dans le passé du sujet. La peau, comme organe essentiel du contact et de la connaissance empirique et sensible apparaît comme une surface privilégiée de la métamorphose par la connaissance de l'autre. Ce mélange d'un peu de soi et de l'autre se retrouve dans le sentiment de soi et semble particulièrement prégnant dans les amitiés de jeunesse. Ainsi selon l'interprétation du rôle de la peau chez Musil, on porterait en soi des petits morceaux de l'autre que l'on retrouve finalement – par surprise – en soi. Nous ne serions alors jamais seul avec nous-mêmes. Cette marqueterie de peau chez Musil serait l'une des figures paradoxales de l'identité selon Claudia Benthien.

Adossée à une pensée philosophique de l'identité, la sensation tactile ainsi explorée dans la littérature germanophone moderniste est réinvestie et prolongée dans la période contemporaine. Dans l'évocation de la sexualité elle apparaît très fortement liée à l'éveil du sentiment du corps propre. La sollicitation tactile trouve en effet son terrain d'élection dans des récits où l'histoire intime des personnages est exposée et liée au contexte collectif : historique, politique ou mémoriel. Le rapport hyperesthésique au corps est ici réinvesti non pas seulement dans l'exploration de l'identité individuelle, mais dans son rapport à la

²⁰⁵ « atmospheric fiel », *ibid.*, page 207, ma traduction.

²⁰⁶ Cité par Claudia Benthien, *Ibid.*, page 211, ma traduction.

²⁰⁷ « cultural poetics », *Ibid.*, page 13, ma traduction.

communauté. L'autrice allemande de l'ex-RDA, Christa Wolf s'est fait de la question du corps un thème de prédilection qu'elle réinvestit dans l'écriture réaliste (*Le ciel divisé*), mythologique (*Médée. Voix*) ou même dans l'autofiction (*Le corps-même*). Chez elle, pour Nicole Bary le thème constant de « la rébellion du corps contre les décisions de l'esprit²⁰⁸ » apparaît dès ses premiers romans. Avec *Médée. Voix*²⁰⁹ elle offre une réécriture contemporaine de la tragédie de l'héroïne mythologique. Elle apparaît à la fois dans son rôle d'amante, d'épouse, de figure politique, de magicienne et de soignante dans la cité de Corinthe. À cause de son rapport sensible et tactile au monde comme aux autres, dans l'amour comme dans le soin, celle-ci apporte autant de plaisir et de réconfort qu'elle n'inspire de crainte. Ce pouvoir magique des mains lui a fait deviner le terrible secret sur lequel est fondé la cité de Corinthe : le meurtre d'Iphinoé, petite fille du roi Créon. C'est en parcourant de ses mains la tombe obscure de la petite qu'elle réalise l'existence de ce crime. Porteuse de ce savoir, elle inspire également de la crainte, elle offre un pouvoir de guérison aux femmes qui l'entourent et notamment Glaucé, Médée et les autres femmes venues de Colchide lui apportent des soins qui lui redonnent vie et beauté. En retrouvant sa grâce, le corps de Glaucé est immédiatement touché par son père :

Créon me saisit par les épaules et me secoua, mon père me touchait, ça n'était encore jamais arrivé, c'était de la peur et de la joie tout en même temps. J'avais réussi, je l'avais poussé si loin qu'il me touchait ; elle devrait voir ça, pensais-je, elle que je ne devrais plus voir, elle, qui voulait m'ôter la peur de mon père, à elle, je voulais montrer qu'en sa présence je pouvais ressentir seulement de la peur mêlée de joie²¹⁰.

Elle cesse, temporairement de se sentir malade et vulnérable et le contact de son père est le signe qu'elle sort de cet état de langueur dans lequel l'a plongée son père et la cour à des fins de conquête et de maintien du pouvoir. Christa Wolf développe par ailleurs dans ses essais comme dans ses romans l'idée que le corps individuel porte les symptômes des maladies qui seraient en réalité le fruit d'une pathologie et d'une somatisation collective²¹¹. Dans « Cancer et société », Christa Wolf écrit « [C]omment savoir si ce n'est pas notre corps qui endure les

²⁰⁸ Nicole Bary, « Christa Wolf, l'écriture et la vie », *Études*, n° 2, 2015, pages 79-90, page 81.

²⁰⁹ Christa Wolf, *Médée. Voix* [1996], Paris, Stock, La Cosmopolite, 2001, traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein ; Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, [1996], Frankfurt, Suhrkamp, 2008.

²¹⁰ « Kreon packte mich bei den Schultern und schüttelte mich, mein Vater faßte mich an, das hatte es noch nie gegeben, das war Angst und Freude zugleich. Es war mir geglückt, ich hatte ihn so weit gebracht, er faßte mich an; das müßte sie sehen, dachte ich, ihr, die ich nicht mehr sehen sollte, ihr, die mir die Angst vor dem Vater hatte nehmen wollen, ihr wollte ich zeigen, daß ich nur eine mit Angst vermischte Freude an ihm haben konnte. » Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, *op. cit.*, page 130 ma traduction.

²¹¹ La somatisation par manque de soin, d'amour et de lien apparaît comme un des aspects centraux de la pensée de Christa Wolf, comme elle le développe dans sa conférence « Maladie et privation d'amour », retranscrite et intégrée à l'essai sur la clinique de Sonia Combe et Antoine Spire. Sonia Combe, Antoine Spire, Christa Wolf, *Maladie et privation d'amour. De Christa Wolf à Canguilhem pour un retour à la clinique*, Lormond, Le Bord de l'eau, 2017.

contradictions dans lesquelles chacun de nous est pris face aux exigences exorbitantes de la société²¹² [...] ? ». Le récit de Médée en est d'autant plus probant qu'il prend place dans une communauté, restreinte et plus resserrée qu'un tout social et que les pulsions souterraines qui la parcourent sont plus évidentes. L'hyperesthésie du corps et l'écriture tactile des rapports humains prend alors une dimension politique et morale qui dépasse le strict horizon perspectiviste et individuel de la littérature moderniste.

De l'autre côté de l'Allemagne réunifiée, du côté de l'ex-RFA, le crime originaire nazi, fondateur de la société nouvelle, et le rejet de la génération précédente qui l'accompagne, prend la forme d'une romance passionnelle sous la plume de Bernhard Schlink dans *Le Liseur*²¹³. L'originalité du roman et la source des polémiques morales qu'il a soulevées tiennent dans l'approche amoureuse et érotique de cette « jurisfiction », entendue comme mise en fiction du droit²¹⁴. En effet, le narrateur, Michael Berg, s'éprend à quatorze ans de Hanna Schmitz, trente-six ans, contrôleuse de tramway. Hanna Schmitz est en réalité une ancienne SS gardienne de camp de concentration. La noirceur de son crime est particulièrement manifeste lorsque, sous son autorité, les prisonnières du camp brûlent vives dans une église où elles s'étaient massées en fuyant le camp. La deuxième partie du récit constitue alors le procès de Hanna et les relations renouées par Michael Berg à cette occasion, avec elle. Leur relation sexuelle et amoureuse qui court sur les quelques années de l'adolescence de Michael se fait à l'initiative d'Hanna et se noue autour du plaisir qu'elle prend à entendre le jeune garçon lui lire des récits – notamment *L'Odyssée*. La relation érotique est ritualisée autour de contacts tant amoureux que filiaux : elle lui fait prendre des douches, le frictionne et le sèche. La différence d'âge qui existe entre eux ajoute à ces soins une suspicion d'inceste. Cette ombre planante est entretenue par la mise en scène du conflit générationnel qui met aux prises les parents, témoins et acteurs de la guerre, et la seconde génération d'Allemand·e·s d'après la guerre. Ces rapports tactiles incarnent la présence sensuelle et énergique d'Hanna, dont le contact hante le narrateur tout au long de sa vie amoureuse adulte : « quand nous étions dans les bras l'un de l'autre, j'avais l'impression que quelque chose clochait, qu'il y avait erreur sur la personne : que le *contact* et le *toucher*, l'odeur et le goût n'étaient pas les

²¹² Christa Wolf, « Cancer et société » [1991] in *Adieu aux fantômes*, Paris, Fayard, 1996, traduction de l'allemand par Renate Lance-Otterbein, page 82.

²¹³ Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, Zürich, Diogenes Verlag, 1995 ; Bernhard Schlink, *Le Liseur*, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1996, traduction de l'allemand par Bernard Lortholary.

²¹⁴ Cette expression que l'on retrouve dans de nombreuses contributions sur les rapports entre droit et fiction se rapproche de la « jurislittérature », et a été définie d'abord par Jean-Pierre Beaud dans *L'affaire de la main volée. Une histoire juridique du corps*, Paris, Seuil, Des Travaux, 1993.

bons²¹⁵ ». Plus tard, ce manque se transforme en quête : « il fallait que je retrouve avec elle un peu du *contact* et du *toucher*, un peu de l'odeur et du goût d'Hanna²¹⁶ ». Le « toucher » et le « contact » (*anfassen* et *anfühlen*) d'Hannah sont devenus constitutifs de sa propre sensibilité au monde. Lors de la révélation du procès, lorsque Michael réalise qu'il a aimé une tortionnaire et que la torture qu'elle a infligée ressemblait en tout point aux rituels qu'elle lui a fait vivre, le narrateur, et qu'il porte la honte d'avoir aimé une représentante du mal, le sentiment de honte et de trahison prend la forme métaphorique d'une perte de sensibilité générale qui devient dans le discours une métaphore tactile de l'anesthésie. C'est la conjonction de l'irreprésentable d'une situation que le narrateur n'a pas vécu, et l'implantation charnelle de la sensation corporelle de la peau qui provoque chez lui cette stupeur :

Tout au long des semaines que dura le procès, je ne *ressentis* rien : ma *sensibilité* était comme anesthésiée. Je la sollicitais de temps à autre en me représentant Hanna aussi nettement que possible en train de faire ce qui lui était reproché, et aussi dans les moments qu'évoquaient pour moi ces cheveux dans son cou et ce grain de beauté sur son épaule. C'était comme quand on pince son bras anesthésié par une piqûre. Le bras ne sait pas qu'il est pincé par la main, la main sait qu'elle pince le bras, et le cerveau est sur le moment incapable de distinguer les deux choses. Mais, le moment d'après, il y arrive très bien. Peut-être que la main a pincé si fort que ça laisse une trace blanche sur la peau. Puis le sang revient et la peau pincée reprend sa couleur. Mais la sensibilité ne revient pas pour autant²¹⁷.

Renouvelant l'imagerie populaire selon laquelle on « a quelqu'un dans la peau », le roman, plus que jamais, relie souterrainement et profondément la vie sensible, l'expérience empirique individuelle et sa coexistence avec le passé historique et politique. Ce passé, vécu par les générations antérieures, procure un très puissant sentiment de honte, dont le roman porte la trace dès les premiers moments de la relation amoureuse²¹⁸. La relation avec Hanna Schmitz

²¹⁵ « [...] und immer wieder hielten Gertrud und ich uns im Arm und hatte ich das Gefühl, daß es nicht stimmt, daß sie nicht stimmt, daß sie sich falsch *anfaßt* und *anfiehlt*, daß sie falsch riecht und schmeckt. » Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, *op. cit.* pages 164-165, nous soulignons ; la traduction citée est celle de Bernard Lortholary. Bernhard Schlink, *Le liseur*, *op. cit.* pages 193-194, nous soulignons.

²¹⁶ « Ich habe mir eingestanden, daß eine Frau sich ein bißchen wie Hanna *anfassen* und *anfühlen*, ein bißchen wie sie riechen und schmecken muß, damit unser Zusammensein stimmt. » *Ibid.* pages 165-166, nous soulignons ; la traduction citée est celle de Bernard Lortholary, *Ibid.* page 195.

²¹⁷ « Während der wochenlangen Gerichtsverhandlung *fühlte* ich nichts, war mein *Gefühl* wie betäubt. Ich provozierte es gelegentlich, stellte mir Hanna bei dem, was ihr vorgeworfen wurde, so deutlich vor, wie ich nur konnte, und auch bei dem, was mir das Haar auf ihrem Nacken und das Muttermal auf ihrer Schulter in Erinnerung riefen. Es war, wie wenn die Hand den Arm kneift, der von der Spritze taub ist. Der Arm weiß nicht, daß er von der Hand gekniffen wird, die Hand weiß, daß sie den Arm kneift, und das Gehirn hält beides im ersten Moment nicht auseinander. Aber im zweiten unterscheidet es wieder genau. Vielleicht hat die Hand so fest gekniffen, daß diese Stelle eine Weile lang blaß ist. Dann kehrt das Blut zurück, und die Stelle kriegt wieder Farbe. Aber das *Gefühl* kehrt darum noch nicht zurück. » *Ibid.* pages 96-97 ; traduction citée de Bernard Lortholary, *ibid.* page 114-115.

²¹⁸ Martin Swales analyse la manière dont ce roman pose la question de la honte et propose un constat amer et angoissant de l'expérience de la seconde génération des Allemands, plus qu'une force d'exorcisme de la faute ou de recherche d'empathie avec la génération des parents, ou avec les meurtriers nazis : « Et je voudrais suggérer que ce que l'on perçoit comme moteur central de la narration de Michael, par-dessus tout autre, est la honte. La honte apparaît comme une sorte de mauvaise conscience transférée par association et contamination

dans son rapport érotique et charnel présente de manière éminemment séductrice et incarnée cette relation violente et empreinte de culpabilité avec la génération passée, aussi aimante et humaine puisse-t-elle paraître. Il est particulièrement intéressant de voir que la métaphore cutanée, et plus largement la poétique tactile, soit l'un des nœuds de cette « jurisfiction » qui interroge la place de la seconde génération dans la construction de cette nouvelle Allemagne réunifiée. La peau devient le lieu d'une transaction morale et politique entre l'individu et l'Histoire dont il hérite, malgré lui. Cette poétique incarnée, comme celle de Christa Wolf, met en scène le rapport sensible des hommes à leur environnement social. La peau reflète les normes juridiques et morales du temps présent, et se fait la réceptrice des hantises mémorielles.

1.4 Le toucher du 9^e art : l'avènement de la sensation dans la critique et les corpus de bande dessinée

« L'important [...] c'est d'éviter sinon l'emprise d'un dessin (une ligne voulant saisir) du moins son insistance, le poids en elle d'une intention, ou même d'un fantasme. Le bon trait n'appuie pas une main sur un papier, il lui permet d'effleurer celui-ci, au contraire, entrant elle-même comme en « lévitation », et installant autour de la figure dessinée « une sorte de brume d'interprétation ». Qu'est-ce alors que le contact du crayon et du papier ? Un échange de douceurs, quelque chose comme une caresse et un envol²¹⁹. » Jean-Pierre Richard

Dans l'histoire de la critique esthétique des bandes dessinées, il est courant de remarquer qu'il y a eu un moment sémiologique et structural initié dans les années 1960. Luc Boltanski, dans son étude sur l'autonomisation du champ de la bande dessinée rappelle justement la manière dont la sémiologie et l'emprise de la pensée structurale ont pu faire advenir la bande dessinée comme objet d'étude, au même titre que d'autres domaines,

(érotique, politique, sociale, psychologique, philosophique). La honte est, comme nous l'avons vu, une émotion qui a quelque chose à voir avec le sentiment de la coexistence de différents domaines d'expérience, chacun inconfortablement, subversivement empiétant l'un sur l'autre. Le résultat n'est pas un solde cathartique avec un passé soit sexuel soit politique. Ce qui reste est un travail inachevé, une relation avec l'expérience empirique située quelque part au-delà d'une causalité et d'une interprétation rassurantes. Et ce qui est incontestablement authentique c'est le goût amer dans la bouche, le fait d'être soi-même empli de honte et que le monde le soit aussi. » [And I would suggest that what one hears above all else as the motivating centre to Michael's narrative is shame: shame as a kind of transferred bad conscience by (erotic, political, social, psychological, philosophical) association and contamination. Shame is, as we have seen, an emotion that has to do with a sense of coexisting realms of experience, each uncomfortably, subversively impinging on the other. The result is not a cathartic reckoning with either a sexual or a political past. What is left is unfinished business, an experiential nexus located somewhere beyond reassuring causality and interpretation. And what is indubitably authentic is the bitter taste in the mouth, the shame-filled self and the shame-filled world.] Martin Swales, « Sex, Shame and Guilt: Reflections on Bernhard Schlink's *Der Vorleser* (the Reader) and J. M. Coetzee's *Disgrace* », *Journal of European Studies* 33, n° 1, 7–22, page 15.

²¹⁹ Jean-Pierre Richard, *Roland Barthes, dernier paysage*, Paris, Verdier, 2005, page 19.

considérés comme des médiums ou des moyens d'expression²²⁰. Le sémiologue Claude Bremond signe en 1968 un texte sur la gestuelle spécifique de la bande dessinée, qu'il appelle « gestuaire », au sein d'une publication dirigée par Greimas, figure notoire de la linguistique sémiotique²²¹. Ce moment sémiologique et structural s'incarne surtout dans la personne de Pierre Fresnault-Deruelle dont la majorité des publications se centre sur la bande dessinée, et n'en fait pas un objet d'étude temporaire, comme peuvent le faire des intellectuels de la même génération, à l'image d'un Edgar Morin qui s'intéresse aussi bien à la bande dessinée, à la culture jeune, au cinéma, à la publicité. Pierre Fresnault-Deruelle fait école et dirige des thèses, notamment celle de Thierry Groensteen. Ce moment sémiotico-structural de l'entrée de la bande dessinée dans l'université est revendiqué par Thierry Groensteen. Elle apparaît comme une voie de sortie hors d'une bédéphylie portée dans les années 1960 par des revues comme *Giff-Wiff*, *Phénix*, ou *Le collectionneur de bandes dessinées*. Cette bédéphylie est jugée par le sémioticien comme trop descriptive ou hagiographique (« l'exercice du jugement critique tendait à s'effacer devant une logique de célébration²²² »). Groensteen, lui, prétend faire accéder la critique de bande dessinée à une forme de systématisme, voire de scientificité grâce à une méthode sémiotico-structurale qu'il appelle néo-sémiotique et qui s'apparente surtout à une macro-sémiotique des relations spatiales entre les images de bande dessinée²²³. Cette approche critiquée pour son manque d'orthodoxie sémioticienne est contemporaine dans les années 1990 de lectures menées par des sémiologues, qui n'étaient pas nécessairement des critiques de bande dessinée. Ces derniers ont peu fait école au sein de la théorie de la bande dessinée²²⁴ car l'approche sémiotique a en réalité très tôt été critiquée, au sein même du champ des études de bande dessinée, peut-être parfois avec un certain schématisme. Il lui fut imputée un caractère à la fois totalitaire et désincarné²²⁵. Toutefois la théorie de bande dessinée s'ouvre dans les années 1990 à d'autres inflexions et d'autres approches : la psychanalyse mais aussi le concept d'énonciation. Celui-ci, emprunté à l'étude des

²²⁰ Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, vol. 1, n°1, janvier 1975, « Hiérarchie sociale des objets », pages 37-59.

²²¹ Claude Bremond, « Pour un gestuaire des bandes dessinées » in *Langages, Pratiques et langages gestuels*, 3^e année, n°10, 1968, pp. 94-100. DOI : <https://doi.org/10.3406/lge.1968.2552>

²²² Thierry Groensteen, « Critique » in *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* [en ligne], Neuvième Art 2.0 [site], mai 2015, URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article921>

²²³ Il s'inscrit dans l'introduction de sa thèse dans la cinquième génération de critiques, appelée « néo-sémiotique ». Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1999, page 2.

²²⁴ À ce sujet lire l'analyse par Jean Cristtus Portela de l'héritage de la sémiotique dans le corpus théorique de la bande dessinée et la méfiance dont elle a fait les frais. Jean Cristtus Portela, « Sémiotique de la bande dessinée : regards sur la théorie franco-belge », *Signata*, n° 7, 2016, 391-407 ; disponible en ligne, URL de référence : <https://journals.openedition.org/signata/1247?lang=en#quotation>

²²⁵ Thierry Groensteen, « Critique », *op. cit.*

phénomènes de narration en sémiotique se trouve approfondi et mêlé d'analyse picturale chez Philippe Marion.

1.1.1 Vers un paradigme plastique : du prétendu monopole sémiologique à l'étude psychanalytique de l'image de bande dessinée

Ces changements critiques ont opéré un tournant dans l'analyse de l'image de bande dessinée et du récit en images. Le moment sémiologique et structuraliste avait mis au jour un certain nombre d'éléments récurrents de la structure narrative et graphique des œuvres de bande dessinée. De la sémiologie au sens large de Fresnault-Deruelle ont été retenues principalement les tensions du « tabulaire » et du « linéaire²²⁶ » ou encore le système énonciatif de la bande dessinée comme un mixte icono-textuel²²⁷ – que les sémioticiens appellent l'énonciation synchrétique – à « l'arthrologie²²⁸ » groensteenienne qui attire l'attention sur le système de tressage des images entre elles²²⁹. Du structuralisme, l'étude narratologique a débouché dernièrement sur les investigations de Raphaël Baroni sur la question du temps, de l'intrigue et de la tension narrative²³⁰ dans les bandes dessinées. La critique s'est, pour partie, détournée de l'attention au contenu plastique des images et compositions graphiques des bandes dessinées pour surdéterminer leur composante narrative et les macro-structures du dispositif des bandes dessinées. C'est d'ailleurs le parti pris de départ du *système* de Thierry Groensteen. Certaines pistes vont dans ce sens chez des critiques de cette même génération que Groensteen, comme Harry Morgan, Thierry Smolderen ou Pierre Sterckx qui est également historien d'art. Mais, ce dernier propose un concept qui a fait débat, celui de « case mémorable²³¹ » qui repose sur le fait de s'enfoncer dans l'image, d'en apprécier les valeurs

²²⁶ Pierre Fresnault-Deruelle, « Du linéaire au tabulaire », *Communications* n° 24, 1976, « La bande dessinée et son discours », pages 7-23.

²²⁷ Pierre Fresnault-Deruelle, *Récit et discours par la bande*, Paris, Hachette, Essais, 1977.

²²⁸ L'étude de l'arthrologie générale des images de bande dessinée pour Groensteen passe par les trois étapes essentielles du « découpage », de la « mise en page » puis du « tressage ». Le tressage des vignettes ou des images entre elles relève du phénomène couramment relevé par les critiques de bande dessinée, c'est-à-dire de la possibilité que la lecture des planches ne soit pas strictement assujettie à la séquence, au déroulement temporel linéaire, et au paradigme syntagmatique. Pour l'auteur cela confine en un « impérialisme du tressage » (page 183)

²²⁹ Après avoir démontré qu'il était plus pertinent d'abandonner la recherche de systématisme à l'intérieur de l'image pour élaborer une science du langage de la bande dessinée, il montre qu'il partira de l'approche macrostructurale de la planche et des relations entre les différentes unités d'une bande dessinée (planche, case, vignette) pour élaborer une étude systématique des méthodes de mise en relation des images et dégager un « seuil de narrativité » (page 121) pour comprendre les possibles narratifs des images de bande dessinée associées les unes aux autres. Dès lors pour Groensteen, ce n'est pas dans l'image mais « entre les vignettes » (page 126) que s'établissent les rapports qui sont pertinents pour la narration.

²³⁰ Dans son ouvrage sur la tension narrative, le narratologue applique à la bande dessinée les outils critiques qu'il a conçus à partir de l'analyse de l'action narrative, son organisation et les attentes de la lectrice. Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Editions du Seuil, 2007.

²³¹ Le concept a été mis en place et déployé au sein des *Cahiers de la bande dessinée* en épisodes successifs. Pierre Sterckx, « Les cases mémorables de Pierre Sterckx », *Les Cahiers de la bande dessinée*, n°56, 1984, pages 67-69

plastiques, mais aussi le plaisir régressif. Il se teinte alors de vocabulaire psychanalytique²³². Le concept sous-tend l'idée de s'arrêter sur une image, pour sa prégnance particulière, au lieu de se laisser happer par le flux des images ou le réseau qui se tisse entre elles. Malgré l'existence de cette exception, dans leur grande majorité, ces approches délaissent la corporéité toute plastique, sensible et phénoménologique de ces images et compositions.

Ce qui s'apparente le plus à un tournant phénoménologique de la critique de bande dessinée, dont la trajectoire serait semblable aux évolutions remarquées en arts, en cinéma et en littérature²³³, prend sa source dans la critique psychanalytique de bande dessinée. Ce mouvement débute avec Serge Tisseron dans *Psychanalyse de la bande dessinée*²³⁴, qui aboutit avec *Traces en cases*²³⁵ à l'ambition de Philippe Marion de marier une approche psychanalytique, une approche sémiologique et le désir d'une analyse plastique de l'image et du trait. Cette entreprise a pour but de construire le concept d'énonciation graphique qui se révèle dans le rapport sensible de la lecture et de la trace graphique de l'auteur. L'énonciation devient graphiation et l'énonciateur, « graphiateur²³⁶ ». Marion signale ainsi un changement dans l'approche de la bande dessinée en pensant une coalescence totale de tous les aspects de l'œuvre, notamment la fameuse dichotomie texte/dessin et son corollaire verbal/iconique. D'une certaine manière, cette approche n'est pas sans point commun avec celle de Jean-Pierre Richard, également nourri de psychanalyse, puisqu'elle réveille le fantôme de l'auteur par le parcours sensible que la lectrice-critique peut se frayer en profondeur dans ses œuvres. De même que chez Richard il existerait une sorte de « contact » secret entre la lectrice et l'imaginaire de l'auteur, pour Philippe Marion, le rapport entretenu entre le dessinateur et son œuvre relève du paradigme de l'empreinte et de la trace, modalité qui contribue à nouer, dans un dernier moment, un rapport charnel avec la lectrice de bande dessinée. Il ne s'agit

²³² Le travail de Benoît Crucifix sur le principe de « case mémorable » pensé par Pierre Sterckx dans *Les Cahiers de la bande dessinée* rend bien compte des débats théoriques qu'il a suscité. Il évoque également cet apport important du critique à l'analyse de l'image. La case mémorable suppose un rapport d'enfoncement dans l'image de la case, sa survivance dans la mémoire et ses réinvestissements ultérieurs par des lecteur·rice·s devenus auteur·e·s. B. Crucifix rappelle que cet intérêt « picturaliste » pour la case répond également à un changement de paradigme dans la considération institutionnelle de la bande dessinée (essor des expositions) et dans la poétique des bandes dessinées depuis les années 1970. Ces réinvestissements graphiques sous forme de « braconnage » de l'image par citation dans des récits de Josso Hamel en particulier mettent en valeur le caractère plastique et haptique de l'image remémorée, comme par appropriation du geste du dessinateur par le redessin, et entre en résonance avec une problématique du contact perdu et recherché avec le passé. Benoît Crucifix, « Mémoire de la bande dessinée dans *Au travail* d'Olivier Josso Hamel », *Comicalités* [En ligne], *La bande dessinée un art sans mémoire ?* En ligne depuis le 29 novembre 2017, connexion le 27 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/comicalites/2415>

²³³ Cf. *supra*

²³⁴ Serge Tisseron, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.

²³⁵ Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur : essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993.

²³⁶ *Ibid.*, pages 32-36.

pas pour autant avec Marion, au terme de l'étude, d'isoler des styles d'auteur, catégorie littéraire et rhétorique constamment débattue et qui pourrait sembler superficielle. Cependant, c'est bien en vertu d'un style graphique individuel que le rapport s'établit entre graphiatrice et lectrice. S'il s'agit, chez Richard, de découvrir l'harmonie de thèmes profonds qui construisent l'imaginaire d'un auteur, chez Marion, de même, il s'agit d'éprouver la qualité et le degré d'investissement corporel, physique et personnel dans la matière graphique de la bande dessinée. C'est à travers le concept de « trace » qu'il élabore cette analyse de la bande dessinée. S'il étudie des « styles », il s'agit plutôt de styles au sens de grandes genres graphiques ou de catégories esthétiques plus larges : le style caricatural, le style réaliste, le style picturaliste. Au sein de chacun de ces ensembles, il étudie de manière typologique la teneur en « trace », c'est-à-dire la marque déposée dans le dessin par le geste graphique et son degré de visibilité²³⁷.

2.1.1 Philippe Marion : un art graphique sous l'empire de la trace et de la performance du geste

Celui-ci rappelle que « l'image dessinée n'est trop souvent étudiée que pour son seul contenu figuratif ou sa seule capacité référentielle » alors que « [la trace] manifeste par nature une *performance*²³⁸ ». Conformément à une pensée classique du dessin²³⁹, Marion analyse la part graphique de la bande dessinée plutôt comme l'effet d'un geste que d'un projet graphique mimétique. Comme le rappelle Jean-Luc Nancy, le dessin est aussi l'effet d'un élan, d'une impulsion dont la trace graphique enregistre le parcours : « L'ouverture de forme à laquelle renvoie le dessin est un élan, un geste qui forme la forme sans que celle-ci soit donnée. [...] C'est pourquoi le dessin se confondant avec « dessein » a longtemps été synonyme d'étude et d'esquisse²⁴⁰. » Bien qu'étudiant un corpus graphique, celui de la bande dessinée, qui a

²³⁷ Au sujet du style chez Marion, critiqué par Thierry Groensteen, Jean-Charles Andrieu de Lévis a bien montré dans sa thèse la distinction nécessaire et précieuse à opérer entre style et graphiation. Voir la partie à ce sujet « Style d'auteur et marques du graphiateur » dans Jean-Charles Andrieu de Lévis, *De la ligne claire à la « ligne pas claire »*, thèse de doctorat soutenue à Paris-Sorbonne, sous la direction de Jacques Dürrenmatt le novembre 2019, pages 114-116.

²³⁸ Philippe Marion, *op. cit.*, page 91.

²³⁹ J'entends ici dessin dans le sens qui lui a été donné à la Renaissance par Vasari de « *disegno* » ou « dessein » qui s'oppose au spontané, à la trace. C'est le dessein qui fait le croquis, qui construit et qui permet de « visualiser une idée ». C'est le dessin entendu comme contour, tracé et projet, mais qui n'est pas assimilable à l'esquisse ou au dessin au trait. C'est la part intellectuelle et mentale de la création graphique. Georges Didi-Huberman glose ce concept ainsi : « Il procède du vocabulaire d'atelier, dans lesquels il désigne la forme obtenue sur un support par le fusain ou le crayon de l'artiste ; il désigne aussi l'esquisse, l'œuvre en gestation, le projet le schéma compositionnel ou le tracé de lignes de force. Il dit la règle qui préside à toute cette technique [...]. » Cité par Jean-Luc Nancy, « Le plaisir au dessin » dans Jean-Luc Nancy, Eric Pagliano, Sylvie Ramond (dir.) *Le plaisir au dessin*, Paris/Lyon, Hazan/Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2007, page 41.

²⁴⁰ *Ibid.*, page 13.

longtemps été perçu comme un pur réservoir de formes codifiées, Marion, en mettant l'accent sur ce concept de trace, met au jour le caractère essentiellement graphique et plastique de la bande dessinée, et ce de manière assez inédite dans ce champ critique. L'idée que le dessin est alors le résultat d'un contact entre un geste, une main et une feuille lui est cependant davantage venue des analyses psychanalytiques d'un Serge Tisseron que du champ esthétique. En effet le concept de trace graphique est construit sur le modèle du rapport enfantin aux premiers dessins. Ceux-ci entretiendraient une parenté avec le mécanisme relevé par Freud du *fort-da*, ce jeu de la bobine dans laquelle l'enfant investirait symboliquement la figure maternelle absente pour rejouer et conjurer son absence. Le dessin enfantin serait une extériorisation des figures de l'absence et des « perturbations²⁴¹ » qui y seraient liées. Plus largement, le dessin d'enfant toucherait à une forme générale de « décorporation », c'est-à-dire une possibilité de prolonger physiquement les fantasmes et images intérieures, mentales, sous une forme matérielle, plastique et graphique. Il s'agit ainsi de retrouver le contact perdu avec l'élément rendu à son existence graphique et plus encore, dans une démarche fétichiste, de nouer le contact impossible avec la chose absente.

Cela rejoint en effet un certain nombre de témoignages d'auteurs de bande dessinée. Un certain nombre d'entre eux semblent prolonger une dimension fantasmatique dans le trait en particulier en matière de représentation du désir. Françoise Mouly, de son point de vue d'éditrice, explique dans ses entretiens, ce qui lui semble être la grande liberté de la production de bande dessinée, ce serait ce « vis-à-vis avec la matière première » qui permettrait un « va-et-vient : ça part du cerveau, au bras, à la main au papier et ça revient²⁴² ». Revendication d'un geste artisanal que ses publications – dont *Raw* – incarnent, elle trouve un écho dans la manière dont les auteur·e·s composent avec la part érotique de leur travail, même dans les productions les plus généralistes. Chez des auteur·e·s très contemporain·e·s, et parfois généralistes, ce type de discours est encore vivement présent, malgré l'usage de la tablette graphique ou le peu d'implication artisanale de l'auteur·e dans la création du livre. Aude Picault ou Zep en font état encore très récemment²⁴³. Cette continuité du trait entre le cerveau et la main est émouvante pour des auteurs qui confient le plus intime de leurs visions

²⁴¹ Philippe Marion, *op. cit.*, page 18.

²⁴² Françoise Mouly, « De Raw Books à Raw, le magazine fondé avec Art Spiegelman », interviewée par Raphaëlle Rérolle dans *À voix nue*, France Culture, 14 novembre 2017, URL de référence : <https://www.franceculture.fr/emissions/a-voix-nue/francoise-mouly-25-de-raw-books-a-raw-le-magazine-fonde-avec-art-spiegelman> consulté le 09 juin 2020.

²⁴³ Aude Picault dit « [l]e dessin est déjà un acte sensuel en soi. C'est une quête de grâce et de plaisir » dans « Le cul entre deux cases », entretien avec Aude Picault, *Le Rayon BD*, émission animée par Victor Macé de Lépinay sur France Culture [en ligne], le 3 mai 2020, URL de référence : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-rayon-bd/le-cul-entre-deux-cases-0> (aux alentours des 20 minutes).

érotiques aux dessins. Chez un auteur autobiographique comme Edmond Baudoin, ce phénomène de « décorporation » prend davantage la forme d'un rythme ou d'une « musique²⁴⁴ » que d'une image. Ce phénomène est pour lui le garant d'une incarnation de l'auteur dans le dessin. Dans *Corpus Song* il peint la phrase suivante : « J'ai dessiné et peint ma sensation quand je fais l'amour. Je ne suis pas dehors avec un pinceau, je suis dedans, dans le papier²⁴⁵. » Tel que le pense Marion, ici, le graphiateur Baudoin s'incarne dans son trait par le degré de trace qu'il y dépose. Ce paradigme suppose alors que toute empreinte graphique, portant nécessairement la marque physique du graphiateur, se dresse comme une résistance à la transparence référentielle de l'image qui va être réalisée. C'est de cette opacité première, quasiment un obstacle, que naîtrait paradoxalement le rêve hergéen de la transparence par la ligne claire, comme une obsession de contrôle de la trace et un effacement volontaire de l'empreinte graphique au profit du trait de contour²⁴⁶.

Cette analyse du dessin de bande dessinée, non contente d'interroger l'acteur de la réalisation graphique, indexe la représentation sur une esthétique éminemment tactile. Ce faisant, Marion réinvestit dans le champ de la narration graphique ce tournant esthétique dégagé dans les autres champs des arts plastiques et visuels évoqués plus haut. Et tout naturellement de ce postulat fusionnel entre le corps du graphiateur et son dessin, découle l'idée d'un dessin qui fait un « effet d'empreinte²⁴⁷ ». Ce phénomène plastique lui permet de prolonger son analyse en s'appuyant sur d'autres principes que les principes psychanalytiques qui lui ont servi pour mettre en place l'idée de graphiateur. Cette évolution critique se comprend également par l'essor d'une bande dessinée « picturaliste » contemporaine du travail de Philippe Marion (Breccia un peu avant et Mattotti). Celles-ci recèlent un degré de trace élevé²⁴⁸ et favorisent ce qu'il appelle, en reprenant le vocabulaire de Deleuze, un « engluement haptique » dans le récit²⁴⁹. Nous verrons plus loin que l'essor d'une analyse plastique de la bande dessinée sous l'emprise du modèle tactile n'est pas sans rapport avec le renouvellement du corpus de bande dessinée, tant du point de vue formel que du point de

²⁴⁴ Edmond Baudoin, *La musique du dessin*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2005.

²⁴⁵ Edmond Baudoin, *Corpus Song*, Paris, 6 pieds sous terre, 2009, avant-propos.

²⁴⁶ « Dans le dessin hergéen s'opère donc une sorte de refoulement du travail gestuel du graphiateur. Mais un refoulement qui selon moi, aboutit paradoxalement à une sublimation de la trace à travers la ligne claire. » Philippe Marion, *op. cit.* pages 132.

²⁴⁷ Philippe Marion, *op. cit.*, page 29.

²⁴⁸ *Ibid.*, pages 172-173.

²⁴⁹ Dans le chapitre 4 sur la typologie de la trace Marion analyse un dernier degré d'investissement graphique qui serait proche du picturalisme et dont l'effet, comme dans l'œuvre de Breccia par exemple, en particulier Perramus, suscite un « engluement haptique » sur le modèle de la logique de la sensation que propose Deleuze dans le commentaire qu'il fait de la peinture de Francis Bacon. *Ibid.*, page 177.

vue des contenus narratifs, conformément à la lecture historique qu'en propose Jean-Charles Andrieu de Lévis dans sa thèse.

Pour revenir au caractère tactile de la lecture de bande dessinée selon Marion, il semble que le modèle de l'empreinte soit non seulement une manière de réévaluer la dimension plastique de la bande dessinée mais aussi, et surtout, une manière d'entrer dans l'analyse du rapport que la lectrice entretient avec ces œuvres. De même que le tournant tactile dans les arts plastiques et cinématographiques supposait un retour vers le spectateur, et une revalorisation de l'œuvre non pas seulement comme objet, mais comme processus nourrissant un *lien* avec lui, à l'égal d'un sujet, les analyses de Marion supposent une relation d'échange entre la lectrice et l'œuvre par l'intermédiaire de l'instance de graphiation. Le paradigme de l'empreinte suppose une participation active de la lectrice, le récit en images ne serait pas qu'une pure surface d'images transparentes qui permettraient de guider la lectrice vers la conduite de l'action. Le rapport actif de la lectrice au graphiateur propre à la narration graphique noue un autre type de réception qu'avec le ou la narrateur·rice (instance littéraire) ou le monstre·rice (instance cinématographique). Cette instance est dépositaire d'une forme d'affectivité que véhicule la ligne, le trait, la touche picturale et jusqu'à la typographie des discours ou autres formes quasi-verbales que sont les onomatopées et *emanata*. En effet pour Marion, la bande dessinée est avant tout une affaire graphique, ainsi le syncrétisme texte/image établi notamment par Fresnault-Deruelle se dissout avec Marion dans l'homogénéité graphique d'une œuvre et l'empreinte d'une graphiation :

La lettre dessinée de la BD est donc porteuse d'une sorte d'*expressivité indiciaire* que le lecteur saisit de manière plus ou moins consciente sous la forme d'une impression de proximité relevant de l'*affect*. [...] Tout en attirant l'attention du lecteur sur le code graphique, il le place en relation de *contiguïté indiciaire* avec un sujet graphiateur²⁵⁰.

Plus loin encore, cette insistance sur la présence-absence physique que recèle la trace graphique devient une position de résistance à l'abstraction et à la désincarnation des énoncés, et plus généralement la dépersonnalisation de la relation aux œuvres d'art. De manière similaire au mouvement remarqué dans les autres champs de l'art, le recours à un paradigme de l'empreinte et de la tactilité dans l'appréhension des œuvres génère des prises de position pour la résistance matérielle et physique de l'œuvre. Cette analyse, modulée avec un certain lyrisme, replace au cœur de l'œuvre la notion de sujet ou de « personne » sensible :

La trace ou la réinjection d'un corps. La trace ou la possibilité d'une *solidarité décalée* avec une personne. C'est contre cette dépersonnalisation que lutte un « média graphique » comme la bande dessinée. Avec la vibration spécifique de la trace manuscrite, avec le grain de la main qui

²⁵⁰ *Ibid.*, page 89.

anime le lettrage, elle tente d'actualiser l'écriture, de lui conférer le statut énonciatif de parole graphique. [...] La trace manuscrite agit peut-être d'abord sous la forme d'une *sensation* [...] ²⁵¹.

Cette logique esthétique « personnalisante » qui place un sujet au cœur des actes de création et de réception, ne noue pas pour autant un pacte éthique avec la lectrice qui suppose une acception philosophique et morale de la notion de lien. Ce que Marion met essentiellement en avant c'est la prise en compte de la sensation. Il semblerait que la médiagénie²⁵² de la bande dessinée repose, pour Marion, sur cette résistance à l'impersonnel et à la désincarnation, aussi bien au sein de styles qui relèvent éminemment de l'*optique*, comme la « ligne claire » que de l'*haptique* comme la bande dessinée picturaliste étudiée par Marion.

Ce parti pris lui permet d'avancer des positions critiques qui saisissent véritablement, sans aucune forme d'assertion définitive, la position et la sensibilité de la lectrice. En s'appuyant sur les acquis de la phénoménologie, Marion dégage deux entrées graphiques pour l'analyse de cet art dans la relation qu'il entretient avec la lectrice. Il y aurait la « ligne-contour » qui fonctionne sur un effet de redondance et tend à clore la perception du réel toujours fuyant. Celle-ci permettrait une « *objectivation tactile* du dessin²⁵³ ». Elle est, nous le verrons plus loin, effective dans la ligne claire, mais aussi dans le dessin d'inspiration disneyenne, souvent mise en scène comme une surface à caresser de manière rassurante et englobante, notamment dans des scènes enfantines. Pour Marion, cette ligne-contour sert avant tout l'avancée du récit, en mettant en scène un réel bien délimité et mis à disposition d'un·e narrateur·rice. De l'autre bord, la « ligne-expression », plus que la forme de la figure qu'elle représente, transmet aussi quelque chose d'un plaisir matériel pur et est particulièrement visible dans les motifs : lignes, arabesque, point etc. Moins figurative, cette ligne semble davantage porteuse de cet « effet d'empreinte » au cœur de la critique de Marion. Si la première ligne semble inviter à caresser la surface des choses, la seconde électrise la lecture par la sensation d'une caresse qui a eu lieu, celle du pinceau, de la plume, du fusain sur la feuille et aussi en véhiculant des sensations matérialisées : tourbillon, souplesse. Marion se repose sur l'exemple du chat dessiné par Franquin. La ligne-expression qui s'y dévoile sert

²⁵¹ Page 90.

²⁵² Je reprends ici l'expression forgée par Marion lui-même, des années plus tard au sujet de la spécificité du médium bande dessinée. Il se refuse à rentrer dans les errements de principes définitionnels pour la circonscrire, ou à nourrir un débat sur l'excellence du médium et des moyens propres à la bande dessinée. Il préfère appeler cet ensemble variable selon l'histoire et la contingence des moyens dont peut disposer un·e auteur·e, ou plutôt, comme il le formule lui-même, cette « interpénétration intense et singulière entre le possible du média [...] et le projet expressif, le plus souvent narratif, mobilisé dans un genre contextuel donné » une médiagénie. Philippe Marion, « Emprise graphique et jeu de Poie » dans Eric Maigret, Matteo Stefanelli (dir.) *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin, 2012, pages 175-199, page 190.

²⁵³ Philippe Marion, *op. cit.*, page 95.

moins à représenter la forme-chat, ce qu'elle fait, qu'à « une certaine idée de ce chat²⁵⁴ ». De plus, cette seconde ligne véhicule avec elle les qualités du « thème » au sens que lui donne Richard, révélant une disposition sensible du « graphiateur » à la matière du monde, couchée sur le papier. Ce que Franquin met en scène dans ce chat ce sont ces catégories du sensible, réunies par le tactile : le velu, le poilu, le hirsute, le soyeux. Nullement incompatibles, ces deux lignes forgeraient selon des variables propres à chacun un univers graphique, rendu disponible à la lectrice.

Détour : une courte étude thématique, graphique et éthique du poil chez André Franquin

Il existe une trame profonde chez Franquin, pour prolonger l'exemple du chat, une sensibilité tactile aussi bien dans ses récits d'aventures que dans ses planches de gags (*Gaston*, *Les Idées noires*, etc.). En effet, l'univers de Franquin est sans cesse travaillé par des polarités tactiles très fortement liée aux vies animales : le poil du chat de Gaston ou du Marsupilami sans parler de son nid gorgé de plumes²⁵⁵, le pull de Gaston hérissé de fils ou encore ses espadrilles débordant de cordes en sont des images récurrentes. Ce trait d'abord discret dans l'univers graphique de Franquin apparaît par touches pour se généraliser à partir des années 1970, notamment dans *Gaston*. Mais cette attirance pour les poils, les plumes et les fils est présente également dans les recoins plus monstrueux de l'univers le plus tardif de Franquin (*Les Monstres*²⁵⁶ mais aussi dans *Les Doodles*²⁵⁷ qui éclatent la forme au profit des surfaces et surtout dans *Les Idées Noires*²⁵⁸ datant de 1981). Elle apparaît aussi bien dans les aberrations poilues auxquelles conduisent les gaffes de Gaston, au premier chef ses cheveux, sujet récurrent de gags²⁵⁹, mais encore le pull en angora de Tante Hortense²⁶⁰. Ce pull en angora orange perd ses poils et provoque des allergies chez les collègues du pauvre Gaston. Ses poils génèrent un inconfort respiratoire et visuel par le seul jeu sur les contours instables du dessin que suscite cette exacerbation de poils. Ainsi le cheveu comme le poil n'est pas nécessairement un thème strictement porteur de douceur, mais surtout d'une expressivité qui traduit un rapport sensible au monde.

²⁵⁴ *Ibid.*, page 96.

²⁵⁵ Le Marsupilami est un personnage inventé sur la base phonique « PIL » qui rappelle la racine étymologique du mot « poil » à partir du souvenir que Franquin a de Pilou-Pilou l'animal étrange imaginé par Segar pour la série de Popeye. Collectif, *André Franquin et les fanzines*, Bruxelles, Dupuis, 2013, page 54. L'animal apparaît dans son nid dans une histoire courte recueillie dans l'album *Le nid des Marsupilamis*. André Franquin, *Le nid des Marsupilamis*, Bruxelles, Dupuis, 1960, pages 30-34.

²⁵⁶ André Franquin, *Les monstres*, Monaco, Marsu Productions, 2002.

²⁵⁷ André Franquin, *Les Doodles d'André Franquin*, Monaco, Marsu Productions, 2008.

²⁵⁸ André Franquin, *Les idées Noires* [1981], Paris, Rombaldi, 1988.

²⁵⁹ Gags 77, 78, 79, 180. André Franquin, *Gaston. Intégrale*, Charleroi, Dupuis, 2015.

²⁶⁰ *Ibid.* gag 106.

Cette attirance graphique pour les pelages et plumages de toutes sortes se retrouve également dans la galerie d'animaux qu'attire le héros, qui, mis à part les animaux à écailles, sont représentés avec une insistance jouissive sur leurs poils. La première co-star de *Gaston* est la vache, déjà toute en poils et aux affections épidermiques, atteinte d'eczéma, elle se frotte partout. D'autres animaux, qui ne sont pas particulièrement velus, se présentent essentiellement par leur identité tactile tel Kissifrott le hérisson dont les piques sont expressivement mises au service du gag. Plus tard lorsque l'éléphant fait son apparition, son duvet est particulièrement mis en avant dans le dessin. Ce thème tactile s'invite donc surtout dans la bande par l'intermédiaire de tout ce qui est non-humain (végétaux y compris). Le trait du poil peut même se confondre avec d'autres traits comme les épines du cactus – autre cadeau de la piquante Tante Hortense – de Gaston qui apparaissent plus poilues qu'acérées²⁶¹. Ses contours velus lui donnent une intense présence graphique et soulignent les lignes tortueuses de son imposante anatomie. Toutefois, comme Kissifrott, il est moteur de gags corporels (piqûres paroxystiques, arrachage de vêtement) qui sont d'autant plus drôles que le piquant du cactus est accentué par ce trait poilu. Ils finissent dans un gag par arracher la robe de Mademoiselle Jeanne dans un traitement hyperbolique des potentialités tactiles des piquant-poils de la plante.

Franquin s'amuse ainsi de cette sensibilité tactile à l'œuvre dans son dessin en jouant avec les potentialités gaguesques et catastrophiques du rapport sensible des personnages aux surfaces. Les malentendus sur les surfaces deviennent alors des moteurs humoristiques : le fauteuil gant qui imite à la perfection une matière moelleuse et se révèle être du marbre sur lequel s'écrase impitoyablement Lebrac²⁶². Rien d'étonnant à ce que dans ce régime éminemment tactile et épidermique, le héros de Franquin soit un hypersensible aussi allergique au mot « effort » comme il le serait au pollen, ou au poil à gratter. Ce tropisme vers le velu et le soyeux s'accroît tout au long de la carrière du dessinateur et devient un trait de style incontournable de son univers graphique au point de parasiter un élan créatif novateur. Cette obsession pileuse constitua un obstacle à la réalisation d'un des seuls dessins animés qu'il créa, *Les Tifous* :

C'est un ami suisse qui était venu me chercher pour créer ces personnages à la télévision suisse. Je les ai conçus, malheureusement très chevelus et tout poilus. En dessin animé, il vaut mieux ne

²⁶¹ La thématique du cactus apparaît dès le gag 152 et ne cesse de se répéter en variation autour de son contact : Mademoiselle Jeanne les dépense comme des marguerites au mépris de leurs piquants (685), ils envahissent le bureau comme les monstres velus (631, 632) des *Idées Noires*. *Ibid.*

²⁶² Gag 711, André Franquin, *Gaston, intégrale, op. cit.*

pas faire des personnages aussi velus, ça pose toujours un problème de contour. [...] Je crois que cette aventure a marqué la fin de Gaston. Cela a fini par prendre tout mon temps²⁶³.

Si ce tropisme pileux – et tactile – peut être rapproché de la fascination pour la ligne arabesque chez Franquin, il convient de lui faire une place à part dans son imaginaire profond. Le concept d'haptique aide à de comprendre ce que le travail graphique des contours et des textures produit en termes d'effets affectifs dans le processus de lecture. Ce n'est pas seulement une marque stylistique graphique ni un ensemble thématique, c'est un bien un *thème* sensible, au sens où il permet une espèce de contact avec la lectrice, sur le modèle des thèmes sensibles relevés et étudiés par Richard. Ces contacts soyeux, piquants, velus, sont autant de signes tendus à la lectrice comme un mécanisme graphique et narratif qui révèle une compréhension phénoménologique du monde, sensible, intime et personnelle, ce que Richard appelle une « aventure d'être²⁶⁴ ». Tout comme le motif de la caresse chez Éluard étudié par le critique, cette mobilisation tactile de l'univers graphique n'est pas un simple ornement, elle est la retranscription d'une expérience, appelée à être ressentie par la lectrice dans un moment de « contact » sensible avec cet univers. Plus encore, elle semble avoir quelque chose à faire avec une éthique, peut-être fait-elle signe vers la sensibilité animale et écologiste de l'auteur. Cette esthétique poilue opère en effet une espèce de continuité entre l'humain et le règne animal, et même le règne végétal ainsi que les choses inanimées, célébrant une idée générale du vivant. Il semblerait en effet qu'il y ait une revendication du poil dans l'œuvre de Franquin aussi bien graphique que thématique, qui peut s'exprimer sur le mode du pastiche politique comme le fait Spip dans un numéro spécial du *Journal de Spirou* avec l'arrivée d'une nouvelle série animalière, *Chaminou* :

Les humains se sont toujours taillés (sic) la part du lion dans ce journal ! ça doit changer ! nous exigeons des histoires d'animaux ! / [...] Il existe sur notre planète, infiniment plus d'animaux que d'humains ! Pourquoi dans ce journal, sommes-nous en minorité ? Nous voulons des poils et des plumes dans Spirou ! / et des écailles !²⁶⁵

Il semble en tout état de cause que, sans prendre ce pastiche politique au sérieux, cette sensibilité animale de la ligne fasse fourmiller l'expérience sensible des personnages et soit au profit d'une mise en scène du vivant. Les poils, duvets, plumes et autres piquants épousent la forme des corps, la soulignent et plus encore en adoptent le dynamisme, comme autant de lignes de mouvements devenues organiques aux corps dessinés. Saturant de détails le dessin des univers, ce thème soyeux suppose aussi une plus grande attention de la lectrice, dont les

²⁶³ Marc Carlot, « Entretien avec André Franquin » [en ligne], Interview publiée dans Auracan N°2, novembre-décembre 1993, site Auracan, URL de référence : <http://www.auracan.com/archives/160-andre-franquin.html> consulté le 01/07/2020.

²⁶⁴ Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation* [1954], Paris, Seuil, collection « Point », 1990, page 16.

²⁶⁵ Annonce Chaminou, dessinée par Franquin. *Journal de Spirou*, n°1352, 12 mars 1964, pages 22 et 24.

yeux buttent sur la transparence de la ligne, à la recherche du détail. Cet effet de détail, comme le montre Morgane Kieffer au sujet de la narration littéraire contemporaine, constituerait justement ce qui ferait la « marbrure²⁶⁶ » du réel dans la narration graphique.

3.1.1 Le graphiateur comme énonciateur en bande dessinée, une nouvelle catégorie sensible

Cette disponibilité de l'image vis-à-vis de la lecture tient à ce filtre nécessaire opéré par la subjectivité d'un graphiateur, le dessin permet ainsi « une mise à disposition du monde en tant que représenté par interprétation²⁶⁷ ». Se dégage alors dans le trait cette instance graphiatrice qui tient alors le rôle de l'énonciation. De ce point de vue, Marion ne confond pas le rôle de celui qui produit la trace graphique avec un·e narrateur·rice ou un·e monstreur·rice, instance forgée par la critique cinématographique, et propose avec cette instance un rôle qui correspond aussi bien à la spécificité de cet art graphique. Ce recours à la catégorie de l'énonciation résonne avec son retour dans la critique à la fin du XX^e siècle, ce que Gilles Philippe appelle le « moment énonciatif²⁶⁸ ». En somme, la graphiation serait une énonciation pour deux raisons : parce qu'elle serait intrinsèquement adressée, d'une part et d'autre part parce qu'elle serait incarnée. De ce point de vue, elle serait initiée par la performance physique, informée par un « grain » particulier de la graphiation, cette rencontre particulière du geste graphique et de la surface du papier, et reconnue, reçue comme telle par la lectrice. La focale de la lecture semble être le pivot de la pensée de cette énonciation graphique : « c'est peut-être surtout parce que le geste du monstreur·rice-graphiat·eur·rice peut être réactualisé par le spectateur que l'on peut parler d'une véritable énonciation dans l'image dessinée²⁶⁹ ». Cette réactualisation est possible par l'effet de miroir que suppose la trace graphique que le critique pose au début de son essai. Comme évoqué plus haut, la trace graphique est au cœur d'un processus intrinsèque de prolongement de soi, de « décorporation », ou d'effet d'empreinte, dans laquelle le traceur se reconnaît. Marion postule alors que cette reconnaissance de soi après la performance graphique du geste, implique une espèce de mouvement similaire chez la lectrice qui perçoit le trait de l'autre :

[...] à travers l'effet de trace, le spectateur peut saisir, voire reconstruire dans son imaginaire, le geste d'exécution. [...] [La trace] manifeste par nature une *performance*, elle « métonymise » un geste d'expression²⁷⁰.

²⁶⁶ Morgane Kieffer, *op. cit.*

²⁶⁷ Philippe Marion, *op. cit.*, page 98.

²⁶⁸ Gilles Philippe, « L'an zéro du "moment énonciatif" », *Études de lettres*, n° 312, 2020, 113-116.

²⁶⁹ *Ibid.* page 122.

²⁷⁰ *Ibid.* page 91

Bien que décalée, la graphiation inhérente au processus de création en bande dessinée agit donc bien comme une adresse. En effet Marion se saisit des concepts de l'énonciation lorsqu'il aborde la part scripturaire de la bande dessinée. Il approfondit le principe d'empreinte grâce à son étude de la dimension typographique des textes et autres signes verbaux de la bande dessinée (onomatopées). Il s'appuie alors sur l'expression du « grain de voix » de Roland Barthes, modalité rêvée, par le sémiologue, d'une écriture semblable à langue écrite-parlée²⁷¹. Ce concept du grain de la voix est au cœur d'un tournant critique dans l'étude de l'écriture narrative contemporaine, déjà évoqué plus haut, et porté entre autres par la critique Christelle Reggiani. Cette dernière, dans *L'éloquence du roman moderne*²⁷², glose l'évolution romanesque contemporaine non pas sur le mode du retour de la narration, mais par le détour énonciatif. Elle parle ainsi des romans contemporains comme de romans écrits « dans la bouche »²⁷³. Outre les exemples développés par Reggiani, certaines autrices de la deuxième moitié du XX^e siècle comme Marguerite Duras, ont fait montre d'une écriture presque « parlée » au sein de leurs récits.

Ce rapprochement n'est pas fortuit, car il est, de part et d'autre de la bande dessinée et de l'écriture romanesque, le fruit d'un changement historiquement remarquable, bien que latent et se développant sur le long terme, au sein même de la production littéraire et graphique. Bien que s'appuyant sur des classiques de la bande dessinée narrative dans son étude de l'identité graphiatrice, celle-ci résonne avec la montée en puissance d'une bande dessinée d'auteur·e, largement traversée par l'essor de l'« autobiographisme »²⁷⁴. Plus encore cette insistance énonciative, dans la littérature comme dans la bande dessinée, dévoile une espèce de paradigme sensible de l'écriture ou du tracé, et de l'adresse à la lectrice. Pour reprendre une citation déjà commentée, « [avec] la vibration spécifique de la trace manuscrite, avec le grain de la main qui anime le lettrage, [la bande dessinée] tente d'actualiser l'écriture, de lui conférer le statut énonciatif de parole graphique »²⁷⁵.

Ce recours massif au concept d'énonciation peut de prime abord paraître étrange dans la mesure où celui-ci est tributaire d'une pensée du langage et des discours, peu compatible avec une pensée du dessin, ou même du récit par l'image. En effet, Marion en

²⁷¹ « Le “grain”, c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute. » Roland Barthes « Le grain de la voix », *L'obvie et l'obtus. Essais Critiques III*, Paris, Seuil, 1982, page 243.

²⁷² Christelle Reggiani, *L'éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, collection « Histoire des idées et critiques littéraires », 2008.

²⁷³ Voir en particulier le chapitre « Écrire dans la bouche », pages 148-157.

²⁷⁴ Viviane Alary, Danielle Corrado et, Benoît Mitaine (dir.), *Autobiographismes : Bande dessinée et représentation de soi*, Chêne-Bourg, Georg, Collection « Equinoxes », 2015.

²⁷⁵ Philippe Marion, *op. cit.*, page 90.

passé par un changement de focale dans la perception du graphisme en littérature, rompt avec la traditionnelle opposition texte-image, et met sur le même plan le lettrage, la typographie, tout ce qui fait texte – présenté comme émanant d'une production manuscrite – et les éléments figuratifs appartenant au dessin : le graphiateur est un « traceur fondamental qui unifie texte et dessin²⁷⁶ ». Ainsi, devient-il « une instance énonciatrice fondamentale²⁷⁷ ». Si ce graphiateur permet de re-produire la réalité au travers du filtre particulier de son style, il est difficile de retrouver dans la démonstration de Marion ce qui fait énonciation au sens canonique du terme : qui délivre un discours et qui met sa propre parole en scène. C'est pour cela sans doute que dans son texte « énonciation » et « graphiation » entrent sans cesse en concurrence.

Le rapprochement est en effet pertinent dans le sens où dans un geste critique similaire à celui du champ littéraire, Marion tente de déplacer le curseur qui avait opposé jusqu'à présent dans l'étude la bande dessinée – opposition probablement à affiner – l'analyse biographiste et encyclopédiste des œuvres²⁷⁸ et l'analyse sémiologique. En effet dans l'histoire de la critique littéraire, après être passé de l'étude de l'œuvre par le prisme de cette conscience singulière qu'est l'auteur à la considération exclusive du texte, l'étude de la littérature se serait décentrée vers l'énonciation comme « axe d'intelligibilité du discours littéraire » et ainsi « du texte vers un dispositif de parole où les conditions du dire traversent le dit et où le dit renvoie à ses propres conditions d'énonciation [...] »²⁷⁹ » ainsi que le résume Dominique Maingueneau.

²⁷⁶ *Ibid.* page 34.

²⁷⁷ *Ibid.* page 33.

²⁷⁸ Celle précisément que rejettent Fresnault-Deruelle et Groensteen comme appartenant à l'âge archéologique de la critique. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.* page 2.

²⁷⁹ Dominique Maingueneau, « Linguistique et littérature : le tournant discursif » Gabriella Fabbicino (éd.) *Prospettive della francesistica nel nuovo assetto della didattica universitaria*, Società Unversitaria per gli Studi di Lingua et Letteratura Francese, Atti del Convegno Internazionale di Napoli-Pozzuoli, 2000, pages 25-38.

De même, le dispositif de la graphiation, en appelant à la participation de la lectrice et à la mise en coïncidence de son regard avec le geste du graphiateur, renvoie à sa propre production, et serait alors comme l'énonciation « fondamentalement autoréférenti[el]²⁸⁰ ». Ainsi le modèle énonciatif de la littérature est un « dispositif de communication », qui n'est pas pur agencement de contenus, mais pose comme principe qu'elle ne peut représenter sans risquer à un moment ou un autre de renvoyer aux conditions de sa propre énonciation. Le

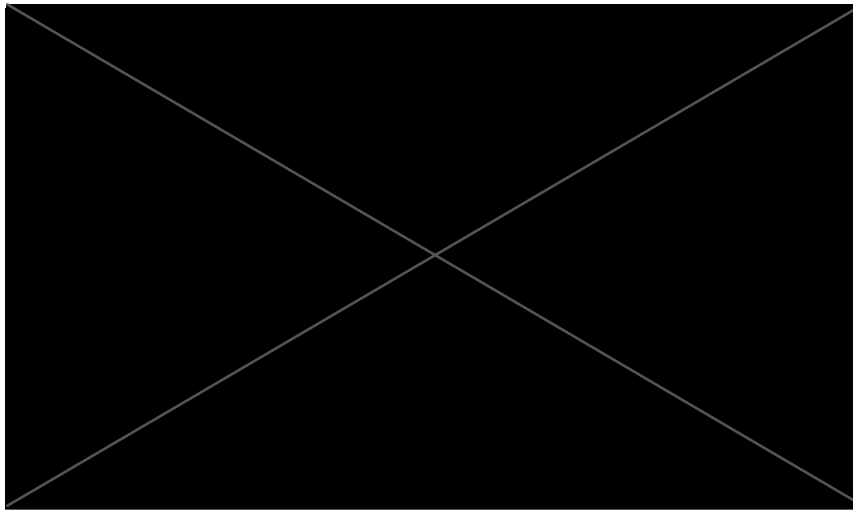


Figure 1 André Franquin, *Les idées Noires*, titre

principe énonciateur-graphiateur de la bande dessinée selon Marion se rapproche en effet de ce postulat de départ. Refusant que le récit graphique ne soit qu'un pur agencement de formes uniquement tourné vers l'intelligence du récit,

il élabore cette instance médiatrice, qui ne serait ni captive de la personnalité d'auteur, ni totalement transparente. Le principe d'autoréférence à la graphiation au moment de sa production peut être exemplifié avec l'étude du thème poilu chez Franquin, par l'usage qu'il fait d'auto-référence non pas à lui-même en tant que personne-auteur, mais lui-même en tant qu'instance graphique. À ce titre, le thème poilu s'invite également dans les marges des récits : titres, bandeaux, signatures. Les signatures en particulier à partir des gags de *Gaston* deviennent des objets graphiques voire des personnages, grâce à un travail des matières, des textures et des formes qui caractérise le graphisme de l'auteur. Ce marqueur ne doit pas être confondu avec la seule fonction signature, signalant là la propriété d'un·e auteur·e, mais doit être rapprochée d'une fonction énonciative. Signes graphiques de la présence d'un graphiateur, en dehors du récit-cadre, la signature, les titres ou les bandeaux, portent certains traits de l'univers sensible de l'auteur. Les signatures, elles, souvent répètent en minuscule des thèmes du gag présent sur la page (figures, symboles, mouvement ou textures). À ce titre le thème poilu n'est pas le seul à être convoqué mais aussi le thème gluant et d'autres thèmes sensibles. Dans le volume *Idées Noires* par exemple, très clairement affiché dans le titre, le

²⁸⁰ Philippe Marion, *op. cit.*, page 35.

thème poilu revient en force (voir figure 1)²⁸¹. Dans les signatures, le thème gluant par exemple renvoie à une fuite de mazout dans la mer dans le gag précédent (voir figure 2)²⁸². Ces éléments graphiques sont à mi-chemin entre le verbal et l'iconique, clairement extérieurs aux récits tout en étant des résonances de celui-ci comme des marques de l'énonciation graphique d'une instance qui ne se réduirait pas la personne de l'auteur·e.

Marion ne réduit pas l'énonciation graphiatrice à une énonciation discursive, ce qui serait réducteur. Si l'acte premier de toute énonciation est le discours et que la bande dessinée ne peut se réduire à une énonciation de type discursive dont les contenus seraient

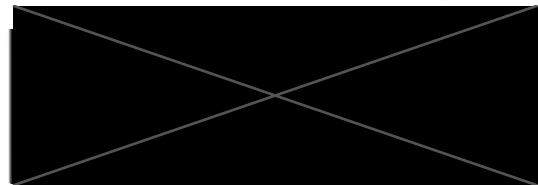


Figure 2 André Franquin, *Les idées Noires*, signature

transposables en un ensemble verbal, alors le premier acte énonciatif en bande dessinée pourrait être le geste qui trace, laisse une empreinte et ouvre ou clôt une œuvre avec des signes graphiques. Si la littérature présente des discours, les met en scène, y réfléchit, la bande dessinée, elle, met en scène, présente et réfléchit les gestes. Là où la littérature fait discours et tendrait vers les potentialités sensibles de la voix, la bande dessinée ferait geste et comme le formule Philippe Paolucci ferait une « gestualité énonciative²⁸³ » reposant sur la sensorialité des textures de mots et d'images²⁸⁴.

Le grand mérite qu'il y a eu de la part de Marion à tenter d'instaurer le concept d'énonciation dans la bande dessinée, malgré les limites et les éventuelles difficultés que cela peut représenter, est que l'énonciation permet de penser de manière comparable à la littérature une instance incarnée au cœur du dispositif graphique et narratif de la bande

²⁸¹ André Franquin, *Les Idées noires*, op. cit. page 30.

²⁸² *Ibid.* page 127.

²⁸³ Philippe Paolucci, « Évolution du dispositif énonciatif de la bande dessinée à l'heure du numérique », *Interfaces numériques*, 2019, vol. 8, n°2, URL : <http://dx.doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.3933> consulté le 9 juin 2020.

²⁸⁴ Comme le rappelle Philippe Paolucci, Jan Baetens en 2009 réévalue la notion d'énonciation dans la bande dessinée en distinguant alors une énonciation de discours et une énonciation graphique, trouvant ici une solution d'aménagement à cette première tentative séduisante mise en place par Philippe Marion. Jan Baetens « Littérature et bande dessinée, enjeux et limites », *Cahiers de narratologie*, n 16, voir l'URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/974> Quelques années plus tard, Thierry Groensteen dans *Système de la bande dessinée 2* (2011) va quant à lui tenter de revenir sur les distinctions employées par Marion et revenir aux catégories d'analyse de la narration venues de l'analyse filmique. En réutilisant le concept de « grand imagier » ou narrateur·rice fondamental·e, emprunté à Gaudreault, et déjà employée dans *Traces en cases*, il subordonne la narration à sa seule emprise. Celle-ci se divise en deux aspects, le monstre·eur·rice (responsable des images) et le récitant (responsable des éléments verbaux), Groensteen fait de la narration en bande dessinée un dispositif divisé entre iconique et verbal, et évacue en partie l'énonciation comme acte ou geste d'incarnation au profit d'un strict dispositif de communication d'éléments signifiants. Ce faisant, il évacue en effet les difficultés que suppose le parallèle opéré par Marion entre discours, voix et geste graphique, mais il met un terme à des perspectives précieuses pour comprendre la dimension sensorielle et incarnée du dispositif narratif et iconique de la bande dessinée. Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, Formes sémiotiques, 2011, page 92.

dessinée. La convocation de l'énonciation est justifiée par le renouveau thématique et générique en bande dessinée depuis les années 1990. Cette décennie voit la consécration du genre autobiographique²⁸⁵ mais aussi des récits du quotidien²⁸⁶, deux genres à même de rendre compte d'une expérience singulière et dont les sujets engagent souvent des questions d'incarnation (le corps, la sexualité, la maladie).

4.1.1 La graphiation sensible et l'image érotique

De ce point de vue, même s'il n'y accorde que peu de place, la perspective de Philippe Marion ouvre une voie stimulante pour évoquer la représentation érotique dans la bande dessinée. En particulier à partir du moment où, devenant le sujet-même de récits intimistes et autobiographiques, la figure énonciative se matérialise, et trouve une place au sein du récit plus importante que dans des récits érotiques. Dans une narration érotique sans implication autobiographique ou intime, l'incarnation de l'énonciation graphique serait *a priori* moins présente au profit de l'enchaînement des événements et du spectacle jouissif. Cette dichotomie un peu schématique peut connaître un certain nombre d'exceptions. Cependant dans des bandes dessinées autobiographiques, la continuité entre le corps du dessinateur et la trace du graphiateur paraît plus évidente. Cela met en lumière la continuité fantasmatique du dessin sur un mode à la fois personnel et artisanal, jusqu'à penser une implication charnelle et existentielle comme celle que confesse Edmond Baudoin²⁸⁷. Dans son analyse, cependant, le critique en demeure à Milo Manara, en le classant parmi les auteur·e·s maintenant la ligne claire comme paradigme graphique. Il le classe du côté de ceux qui travaillent, comme Hergé, à l'effacement de la trace. En effet, le trait de Manara est souvent décrit comme une ligne courbe, enveloppante et sensuelle, mais son caractère haptique est peu souligné. Pour Marion le privilège donné chez Manara à une ligne-contour, fait oublier la matérialité graphique qui confine à un « effacement de la genèse²⁸⁸ » du trait. Il inviterait la lectrice à croire que cette perfection de la ligne se dévoile subitement en l'absence de tout graphiateur extérieur. En terme énonciatif cela se rapprocherait presque de l'analyse de l'énonciation historique par

²⁸⁵ Cette tendance longuement glosée dans de nombreux articles et ouvrages, est clairement synthétisée et problématisée dans la thèse de Catherine Mao. Catherine Mao, *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme*, thèse soutenue sous la direction de Jacques Dürrenmatt à l'Université Paris-Sorbonne, le 26 juin 2014, disponible ici : <http://www.theses.fr/2014PA040091/document>

²⁸⁶ Sur ce point voir la belle thèse de Greice Schneider sur la place de l'ennui dans la narration de bande dessinée, et notamment dans la bande dessinée alternative à partir des années 1980. Greice Schneider, *What happens when nothing happens*, Leuven, Leuven University Press, 2016.

²⁸⁷ Cf. *supra*

²⁸⁸ Philippe Marion, *op. cit.*, page 140.

Benvéniste, là où dans la narration « les événements semblent se raconter eux-mêmes²⁸⁹ », dans le modèle de la ligne contour, le dessin semble se tracer lui-même.

Toutefois, pour Marion, elle nourrit dans la lecture la possibilité de l'appropriation narcissique du trait, rendu là disponible dans une « transparence idéalisée ». Les figures dessinées deviennent alors des fétiches, appropriables par la lectrice : « saisi[ssant] *la* femme dans la disponibilité de son substitut graphique idéalisé ». Le fétichisme, entendu ici par Marion, provoque l'effacement de tout le processus préalable de la constitution du fétiche. Ce fétichisme suppose l'effacement de l'absence initiale de l'objet. Cet effacement résorbe, répare l'absence par la création d'un objet de substitution, qui serait ici cette ligne contour donnant forme à des figures. Marion en déduit logiquement la propension voyeuriste des scénarios de Manara, qui répondraient dans un même mouvement à cette appropriation voyeuriste des corps féminins.

Cet éclairage très séduisant sur la ligne-contour de Manara ne se fonde que sur *Le déclin* et *Le Parfum de l'invisible*. Il peut être relativisé d'une part par l'usage que l'auteur italien fait de pointillisme dans le reste de ses ouvrages. Assez abondantes en traces, les images fourmillent de points à leur surface, notamment dans la série autour de Giuseppe Bergman, qui emprunte, il est vrai, davantage à l'épopée qu'au récit érotique à contraintes. Cette période pointilliste est antérieure, mais de peu, à sa période érotique, très connue, du milieu des années 1980. Son graphisme est alors très fortement marqué par un renouveau graphique instillé par Moebius à la fin des années 1970. Cependant l'odyssée de Bergman n'est pas une simple suite d'aventures, elle est aussi une traversée du désir et des images qui confine dans le dernier tome en une suite de pastiches de tableaux célèbres²⁹⁰. Manara n'est donc pas absolument le dessinateur de la ligne-contour, d'autant plus que son travail à l'aquarelle tend de plus en plus, ces dernières années, à incarner ses personnages charnellement.

D'autre part, la position de Marion qui consiste à postuler une absence originaire au creux de ces figures, détournées par la ligne-contour, serait au cœur du processus fétichisant, n'est pas sans contradiction avec l'idée même de fétiche. En nous appuyant sur les travaux ultérieurs de Serge Tisseron autour de la notion même d'image-fétiche dans *Psychanalyse de l'image*²⁹¹, la définition du fétichisme de l'image, et en particulier, dans notre cas, de l'image

²⁸⁹ Émile Benveniste, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1976, page 241.

²⁹⁰ Milo Manara, *Giuseppe Bergman 8. Revoir les étoiles*, Tournai, Casterman, 1998, traduction de l'italien par Christine Vernière.

²⁹¹ Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, 1995.

érotique, peut être infléchie, dans le sens où elle est dotée d'une présence matérielle, et d'un pouvoir enveloppant et agissant sur la lectrice-sujet. Le détour par l'absence chez Marion fonctionne comme un déni du caractère charnel des images, dont le fétichisme est en réalité révélateur de ce que Tisseron appelle notre rapport « animiste » aux images et qui a été nié en grande partie par l'histoire de l'iconoclasme. Nous verrons dans le quatrième chapitre comment une autre définition de l'image permet d'éviter l'écueil d'une pensée de l'image qui reposerait sur un ensemble de signes vides²⁹². L'image graphique s'en trouve renforcée dans sa capacité à montrer et présenter des choses, ce qui en conséquence conforte son potentiel haptique. Si le formalisme de Manara trahit une espèce de feinte transparence et suppose un rapport optique – voyeuriste – aux images des corps, l'« objectivation tactile » du trait-contour dévoile aussi la forme dans sa matérialité. Cette objectivation des formes est au cœur de l'entreprise érotique de Manara : posséder, même à distance, ou de manière subreptice l'objet du désir. Chez Manara, l'invisible et l'absence se transforment toujours, comme en négatif, par une présence. Il n'y a pas d'absence originelle, il y a ce que l'on voit et ce que l'on ne voit pas. Et même ce que l'on ne voit pas laisse une empreinte matérielle dans la matière par la puissance du désir érotique. N'est-ce pas tout l'enjeu du *Délic* : un homme bien réel qui fait virtuellement l'amour à une femme à distance ? Plus encore, dans *Le Parfum de l'invisible* l'héroïne n'est-elle pas asservie par une forme invisible qui prend chair – et forme – au moment du coït ?

L'une des images marquantes de la série consiste à représenter une pénétration anale en plan subjectif alors même que la pénétration se fait à l'aide d'un corps invisible, dévoilant l'anatomie de Miel, l'héroïne, déformée par la forme invisible. Le dessin de la forme du sexe masculin, malgré son effacement, se lit plus que jamais sur l'envers du corps féminin, dans l'empreinte qu'il y laisse. Ce mécanisme fonctionne par le pouvoir de suggestion du dessin qui fait percevoir même ce qui est partiel ou en partie caché. Ce fantasme obsédant de la forme masculine phallique, certes invisible, mais dotée d'une véritable action sur la matière qui l'environne, est l'indice d'une invite à se couler physiquement dans les formes proposées à l'image. Plutôt qu'un graphiateur qui joue à être absent et entretiendrait alors la fiction chez la lectrice d'une performance graphique dont il serait le maître, il semble que le graphiateur est à rapprocher du personnage masculin principal du *Parfum de l'Invisible* ou du *Délic*. Celui-ci est le maître de l'histoire, c'est lui qui la déclenche et entretient avec le dessinateur une drôle de connivence. Il est le maître des images et les fait advenir, présent mais invisible, il invite

²⁹² Voir le quatrième chapitre et le développement sur la définition de l'image comme monstration d'un objet.

la lectrice à se couler à *sa place* dans les formes et les contours des images. Cette nuance apportée à l'analyse d'une érotique de l'image chez Manara permet d'envisager légèrement différemment le statut de l'image : au lieu de la construire comme une forme dont une présence s'est absentée, ce que Marion fait pour l'image érotique chez Manara, et qui peut conduire à une forme d'abstraction, il nous semble important d'insister davantage sur la manipulation matérielle et psychique dont elle peut faire l'objet, en maintenant cette continuité cerveau-main-papier posée par Marion dans son étude.

5.1.1 Fantasma du contour, paradigme de l'indice et recherche d'empreintes

L'image érotique selon Marion est assimilée au processus du fétichisme comme comblement de l'absence, au prix de la compréhension de son rapport avec la lectrice. Il se repose sur le concept de trace, qui servirait d'indice pour deviner la présence du graphiateur. Mais l'image, érotique *a fortiori*, se présente aussi selon les modalités de l'icône, présence matérielle, à toucher, caresser, investir²⁹³. L'objectivation dont les figures qui s'y déploient feraient les frais ne serait pas nécessairement liée à une idée du fétichisme comme absence originaire à combler, mais plutôt comme un fétichisme animique auquel le dispositif scénique, graphique et énonciatif donne corps. En somme, le graphiateur transforme ses figures en objets, avec une épaisseur charnelle et matérielle. Serge Tisseron, à l'appui de la psychanalyse écrit :

[Le] corps réel est devant l'image, mais [le] corps imaginaire est dedans. [Ces] dispositifs ménagent la possibilité pour chacun de modifier les images, voire d'interagir avec elles, en utilisant son corps réel, et en tout premier lieu sa main²⁹⁴.

Ce déplacement à partir de l'analyse de l'image érotique pourrait amener à envisager différemment le paradigme de la trace qui sous-tend le parti pris de Marion. En prenant appui sur une compréhension strictement matérielle de la trace, l'image de bande dessinée et son dispositif peut aussi être vue et lue comme un ensemble d'empreintes, de traces de signes qui matériellement portent l'empreinte et du graphiateur et de ce qui est représenté.

Le motif de la trace au sein d'un récit peut être alors rattaché au « paradigme indiciaire » qui permet de repenser la représentation du réel. Le paradigme indiciaire est un

²⁹³ Sur ce rapprochement des images graphiques avec l'idolâtrie voir mon article sur *Blankets* de Craig Thompson, Irène Le Roy Ladurie, « De la destruction des icônes à une esthétique de l'empreinte » dans Henri Garric (dir.) *La destruction des images en bande dessinée*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, collection « Icono-textes », 2020.

²⁹⁴ Serge Tisseron, « Le corps et les écrans. Toute image est portée par le désir d'une hallucination qui devienne réelle. », *Champ psychosomatique*, [en ligne] vol. 52, no. 4, 2008, pages 47-57, URL : <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2008-4-page-47.htm> consulté le 12 juin 2020.

outil d'analyse particulièrement opérant dans un certain nombre d'enquêtes sur l'écriture de la fiction contemporaine dans l'espace francophone. Ce paradigme, selon le célèbre article de Carlo Ginzburg « Signes, traces, pistes²⁹⁵ » apparaît comme l'une des métaphores de l'origine de la narration :

Il se peut que l'idée même de narration (différente de l'incantation, de la conjuration ou de l'invocation) ait vu le jour dans une société de chasseurs, à partir de l'expérience du déchiffrement des traces. [...] Le chasseur aurait été le premier à « raconter une histoire » parce que lui seul était en mesure de lire une série d'événements cohérente dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par les proies²⁹⁶.

Là où un·e chasseur·se·narrateur·rice fait un récit à partir du hasard des traces observées et complète la chaîne des causalités par l'intelligence instinctive, la lectrice de bande dessinée chez Marion recompose la performance perçue par les traces laissées pour entrer dans l'intrigue ou l'univers icono-textuel. Le graphiateur laisse des traces en vue de transformer la lectrice en chasseuse, quêtant la forme pour la reconnaître par les traits, les taches, les hachures. Cela s'articule avec la vision de Marion du réalisme en bande dessinée, qui est, en ce qui le concerne, post-moderne. Toujours filtrées par la médiation sensible d'un graphiateur, les images de bande dessinée entretiennent un lien avec la réalité par la mise en cohérence des signes graphiques garanti par une homogénéité graphique. Car ce réalisme est une re-présentation du monde, c'est-à-dire un ensemble de signes opaques, présenté à nouveau, à déchiffrer, à investiguer, à sentir. La lectrice de bande dessinée, comme le narrateur-enquêteur contemporain brossé par Laurent Demanze, traque une surface opaque :

Les investigations contemporaines ont quant à elles pour ambition de redonner consistance à un réel évanescent [...]. Le réel c'est précisément ce à quoi il faut *donner forme* dans un travail obstiné d'investigation critique et d'hypothèse figurative, pour tenter de saisir cela même qui échappe²⁹⁷.

Ce paradigme indiciaire met au cœur du processus de décryptage les sens et le sensible car, il repose sur « l'odorat, le coup d'œil, l'intuition ». L'« intuition basse », la mieux partagée du monde, ne fonde pas de « connaissance supérieure²⁹⁸ » mais rattache enfin l'homme au règne animal. La lecture de bande dessinée semble entretenir des liens avec cette posture d'enquête. Le décryptage de la surface graphique et de l'univers déployé, laissée à la libre appréciation de la lectrice – qui se trouve plus libre face à la planche et à la case que la lectrice de littérature – nécessite une « intensifi[cation] du regard », et, chez certain·e·s auteur·e·s qui joue sur l'esthétique du détail, et l'hapticité du dessin, une « accentu[ation] de la sensibilité au

²⁹⁵ Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », [en ligne] *Le Débat*, n°6, 1980, pages 3-44, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-6-page-3.htm> consulté le 16 juin 2020.

²⁹⁶ *Ibid.* page 10.

²⁹⁷ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, 2019, page 20.

²⁹⁸ Carlo Ginzburg, *op. cit.*, pages 30-31.

minuscule²⁹⁹ ». L'analyse du thème velu de Franquin développée plus haut entretient un rapport avec ce paradigme indiciaire. Il semble en effet que, comme chez Franquin la représentation réponde d'une part à un tropisme animal, et d'autre part, suppose cette intensification du regard sur les détails du dessin et de l'énonciation graphique. La lectrice de Franquin comme de toute une école tactile de bande dessinée, prend plaisir à entrer dans l'image et à en apprécier l'empreinte particulière qui évoque une sensualité matérielle. Ces images en appelleraient presque à se rouler dans les innombrables plumes et poils qui y fourmillent.

6.1.1 Historicité de l'appréhension tactile des images de bande dessinée : une « ligne pas claire » (Jean-Charles Andrieu de Lévis)

Mais ce paradigme graphique ne vient pas de nulle part. Même s'il existe des filiations plus anciennes, le travail récent sur l'évolution des canons graphiques dans la bande dessinée francophone indique un sérieux changement qui assoit et diffuse ce modèle. Cette évolution du corpus est au cœur de la réévaluation esthétique de la bande dessinée dans le travail de Jean-Charles Andrieu de Lévis, qui offre une vaste étude sur le passage d'une ligne claire à un modèle beaucoup plus plastique dans les bandes dessinées françaises et américaines. Dans la continuité de Philippe Marion qui met au-devant de son analyse l'appropriation tactile et haptique du graphisme de bande dessinée par la lectrice, Jean-Charles Andrieu de Lévis pousse un peu plus loin la démarche en évaluant la manière dont un ensemble de démarches artistiques a contribué à partir des années 1970-1980 au sein de la bande dessinée à libérer l'image de la « tyrannie du lisible³⁰⁰ ».

À partir d'une réflexion esthétique, Jean-Charles Andrieu de Lévis revient à la source de la méthode iconologique instaurée par Panofsky et à la lecture de la Colonne Trajane par Louis Marin, pour montrer comment ces deux tendances théoriques ont consacré l'impératif de lisibilité pour l'image et pour l'image narrative en ce qui concerne Louis Marin. Or, à partir de lectures théoriques comme les développements de Jean-François Lyotard sur la notion de « figural » et les commentaires de Gilles Deleuze sur la peinture de Francis Bacon, il redéfinit la mimésis et l'effet esthétique de l'image. Le figural renvoie à tout ce qui plastiquement travaille l'image de l'intérieur jusqu'à déformer la représentation, et les commentaires de

²⁹⁹ Je reprends ici les expressions de Laurent Demanze qu'il emploie pour commenter l'attitude du narrateur-enquêteur à l'image du narrateur proustien dans *La Recherche*. Laurent Demanze, *op. cit.*, page 50.

³⁰⁰ Jean-Charles Andrieu de Lévis, *De la ligne claire à la ligne « pas claire » : Émancipations esthétiques de la bande dessinée en France et aux États-Unis à l'orée des années 70*, Thèse de doctorat soutenue sous la direction de Jacques Dürrenmatt, le 28 novembre 2019 à l'Université Paris-Sorbonne, page 22.

Deleuze se centrent autour de l'« haptique », catégorie esthétique déjà commentée qui renvoie à la perception tactile des surfaces, des textures, des taches par la vue. La thèse d'Andrieu de Lévis reconduit les catégories du geste et de la touche dans la pensée du dessin et de l'image de bande dessinée :

Finally, l'espace figural, ne serait-ce pas simplement cet écart du discours au sein duquel le peintre manifeste visuellement bien plus que ce qu'il montre figurativement : qu'il s'exprime avec le geste, avec la touche, et non plus seulement avec la figuration, et son émotion devient figurale³⁰¹.

Cet espace figural retrouvé dans la bande dessinée pourrait même selon Andrieu de Lévis contribuer à faire sortir la bande dessinée de son destin de « médium³⁰² ». Le figural est en tension avec la lisibilité et ce qu'il appelle « l'énonciation », reprenant et renforçant ce concept qui apparaît de plus en plus central pour penser la narration graphique en bande dessinée. Mais le figural, ou son surgissement, tire la bande dessinée entre ce qu'elle donne à comprendre et ce qu'elle donne à éprouver. Ce serait là pour l'auteur le moment où apparaît une potentielle remise en cause de l'hégémonie de la ligne claire. Cette rupture dans un régime du visible et cette apparition du figural au sein du 9^e art est cependant, pour lui, parfaitement historicisé. L'objet de sa démarche est d'en montrer l'apparition et les variations à partir du dernier tiers du XX^e siècle. Ainsi, « [e]n gagnant le terrain de l'équivoque, [la bande dessinée] s'enrichit d'une puissance visuelle qui lui était alors interdite et se libère de la ligne claire. Cette ambiguïté n'atteint pas nécessairement la narrativité qu'elle porte en elle, mais peut charger celle-ci d'une profondeur où habite la sensation. L'image pourra désormais dire plus que ce qu'elle représente et dépasser son utilité de communication³⁰³ ». Il en situe l'origine dans la libération du geste que suppose le dessin de l'*underground* et de ses inspirateurs : Harvey Kurtzman, Robert Crumb aux États-Unis, Jean-Marc Reiser et Claire Bretécher en France. La fin du dogme de l'homogénéité graphique sur laquelle reposerait la ligne claire ouvre la voie à l'expérience sensible de la dynamique des images et de leur picturalité (Pelleart). Enfin, à travers le concept de « *matter of fact* » Andrieu de Lévis traite des bandes dessinées marquées par des ruptures énonciatives ou narratives qui ménagent dans leur continuité le surgissement des images et de la sensation (Crepax, Druillet, Devil). Cette distinction lui permet alors de ne pas faire l'impasse sur l'un des aspects saillants de la bande dessinée : le lien entre les images, l'« arthrologie » ou séquentialité. L'envisageant alors à l'aune de ces renouvellements esthétiques qui planent sur les années 1970, l'auteur ne la considère plus sous l'angle strict de la continuité, ou de la récurrence du tressage, mais toujours travaillé par une forme de rupture. À cela aboutit la distinction active dans

³⁰¹ *Ibid.*, page 85.

³⁰² *Ibid.*, page 96.

³⁰³ *Ibid.*, page 101.

l'esthétique du 9^e art entre les concepts d'haptique et d'optique, alternant regard de près et regard de loin, appréhension des surfaces et ressenti des volumes :

Le récit n'est plus conduit par une délinéation stricte mais par palpations du regard qui trouve dans la pulsation de la matière le chemin de l'énonciation³⁰⁴.

Ce tropisme haptique de l'énonciation dessinée n'est pas sans rapport avec une vision charnelle, voire une érotique de la narration. Celle-ci fait son apparition publique au sein des articulations historiques de la production de bande dessinée, dans les plis de l'*underground* et de l'offensive contre-culturelle des années 1960³⁰⁵. Cela passe dans les discours par un refus de la distinction bourgeoise entre érotisme et pornographie³⁰⁶, remettant au goût du jour des productions érotiques de piètre qualité mais populaires, clamant qu'elles ne seraient pas moins vulgaires que l'érotisme de la peinture classique et revendiquant alors la possibilité de produire des récits centrés sur les aventures du désir. C'est le cas exemplaire d'un Robert Crumb qui crée avec *Snatch comics*³⁰⁷ des comics en hommage aux *eight-pagers*, ces productions pornographiques de faible qualité, souvent humoristiques et massivement parodiques. Cette reprise par Robert Crumb est un hommage à une culture populaire basse, geste ambivalent qui, en apparence, s'inscrirait en contradiction avec une production érotique plus esthétisante comme le seraient les histoires de Crepax et nettement plus *trash* que les récits de science-fiction érotiques de Forest, premiers du genre érotique à être reconnus dans l'espace francophone. Plus largement cela recoupe la distance qui existe entre les *comics underground* portés par Crumb et la bande dessinée dite *alternative*³⁰⁸ incarnée par le travail de Françoise Mouly et Art Spiegelman, dans une publication comme *Ram*, dont les contributeurs livrèrent également des planches traversées par l'évocation d'un érotisme noir mais également cérébral comme celui de Charles Burns. Ces deux « positions » n'en sont, en réalité, pas vraiment,

³⁰⁴ *Ibid.*, page 110.

³⁰⁵ Erwin Dejasse, « Contre-culture » dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* [en ligne] site : Neuvième Art 2.0, URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article722> consulté le 6 juillet 2020 ; Christophe Bourseiller, Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Contre-Cultures !*, Paris, CNRS Éditions, 2013.

³⁰⁶ L'un des premiers ouvrages sur l'érotisme dans la bande dessinée se fonde sur la nullité de cette distinction, hypocritement instaurée par une fonction politique et sociale profonde de classement des cultures ou des dignités : « Bon goût ou mauvais goût » écrit Michel Bourgeois en 1978. Relayant les écrits de Gilles Lapouge ou de Pascal Pia dans la *Quinzaine littéraire*, l'auteur, dans la plus pure mouvance contre-culturelle dont la BD constitue l'une des proues artistiques, défait la distinction érotisme et pornographie au motif d'une indistinction fondamentale du contenu représenté – la sexualité. La seule différence qui semble s'imposer serait le traitement, l'esthétique ou la poétique. C'est là le paradoxe de cette position, qui tend, si on la pousse dans ses retranchements à annuler l'élaboration d'une esthétique au profit de la reconnaissance des faits évoqués, ou d'une réalité qui gît au creux de la représentation Michel Bourgeois, *Érotisme et Pornographie dans la bande dessinée*, Grenoble, Éditions Jacques Glénat, 1978, pages 10-11.

³⁰⁷ Robert Crumb, *Snatch Comics* [1969], Paris, Éditions Cornélius, 2005, traduction de l'américain par Jean-Pierre Mercier.

³⁰⁸ Voir l'introduction de Greice Schneider, *What happens when nothing happens ?*, Louvain, Presses de Leuven, 2016.

puisqu'elles se résorbent dans la compréhension de la culture de l'auteur, la cohérence de son œuvre et de ses choix artistiques. En tout état de cause elles ont été porteuses ou symptômes d'un renouveau esthétique dans le graphisme de bande dessinée parallèlement à l'apparition progressive de l'érotisme dans les récits et les représentations. La thèse de Jean-Charles Andrieu de Lévis signale en effet l'importance d'auteurs à composante érotique dans le passage à la picturalité et au travail des textures dans la bande dessinée française : outre Pelleart, il cite notamment Georges Pichard. Lignes sensuelles, hachures, pointillisme, élaborations plastiques deviennent alors autant de caresses pour l'œil offertes à la lectrice. Au sujet de Georges Pichard en particulier, et de son travail des contours en tension avec les textures des corps, il analyse :

La distinction que l'auteur établit pour ces espaces charnels par rapport au reste de l'image négocie une différenciation entre le monde donné à voir, les traits et lignes qui délimitent l'espace, et le monde donné à toucher, les points qui modèlent les formes. Ainsi, l'érotisme de ces récits ne se manifeste plus seulement dans l'effeuillement des personnages féminins mais dans leur traitement pictural qui offre les corps à un caresse du regard³⁰⁹.

Cette sollicitation haptique de la lectrice est à comprendre d'une part à l'aune du paradigme indiciaire et performatif du dessin instauré comme cadre par Philippe Marion, et que reprend Andrieu, mais également, et c'est là la thèse de ce dernier, par opposition à la stabilité sage de la ligne claire. Comme il le rappelle, ce pointillisme et ces recherches de texture, déjà présentes chez Moebius – dans ses planches de science-fiction comme érotiques – qui fut d'une grande influence graphique sur ses contemporains, trouvent leur origine dans les influences américaines de l'*underground* (Harvey Kurtzman, Robert Crumb, Gilbert Shelton). Ce travail des textures co-existe avec l'apparition et l'approfondissement de thèmes érotiques relevant à la fois de l'inouï, de l'obscène, autant que du quotidien.

Détour : brève analyse des érotismes de Crepax, de l'œil à la caresse

Parmi ces précurseurs, il y a, dans la production italienne, Guido Crepax qui, avant Milo Manara ou Eleuteri Serpieri, incarne la recherche érotique au sein de ses récits sans en faire la trame centrale de ses ouvrages, et sans participer au codage d'un sous-genre. C'est notamment dans sa série *Valentina* qui retranscrit la vie quotidienne d'une héroïne à la fois exceptionnelle et tout à fait banale. Au sein de ces récits, souvent construits sur un soubassement psychanalytique, la vie intime et sexuelle de Valentina se trouve exposée. Le graphisme de Crepax, est tout d'abord marqué par la mode psychédélique comme celui de Pelleart, qui, comme le rappelle Jean-Charles Andrieu de Lévis tend à faire enfler la ligne, la

³⁰⁹ Jean-Charles Andrieu de Lévis, *op. cit.*, page 425.

dilater en autant de textures et d'ombres³¹⁰. Cette dilatation de la matière graphique touche également les onomatopées qui se développent en figures hiératiques et obsédantes dans les premiers épisodes de *Valentina* publiés dans les années 1960. Dans les années 1970 sa ligne s'émancipe des modèles du *Pop-Art* et de la publicité (d'où il vient) pour se présenter davantage sous un jour qu'Andrieu nomme « baroque », sur le modèle du plissé, de la volute³¹¹ mais aussi de la striure et de la hachure coupante. Cette pratique sensible de la ligne, comme pli, se trouve particulièrement pertinente dans les scènes d'amour ou d'auto-érotisme, où le drapé et le froissé des tissus évoquent la charge du désir ou du fantasme. Toutefois, le cadrage de Crepax, ne laissant finalement que peu de place à la représentation sexuelle en elle-même, fragmente des prises de vue du réel présenté sous ce jour particulièrement « sensible », tel que le définissait Pierre Sterckx³¹² et offre une préhension tactile à l'œil plus qu'une consommation de la scène. Il n'est pas étonnant de trouver, dans ce régime de représentation, une forte présence des organes de la perception sensible (l'œil, la bouche, la main).

Dès lors dans ces scènes érotiques, ce qui compte, ce sont les yeux qui regardent, ou se ferment, les mains qui se posent sur les corps, les touchent et les caressent, s'arrêtent et puis reprennent. Dans ce régime d'évocation de la scène par le détail, la planche devient alors une mise en musique rythmée par les impressions sensibles organisées par le dessinateur. Au terme de l'épisode de la vie de Valentina intitulé *Rembrandt e le streghe*³¹³ [Rembrandt et les sorcières] Valentina retrouve son compagnon Philip Rembrandt dans les planches finales. Celui-ci sort d'un cauchemar au cours duquel il a été envoûté et harcelé par des sorcières. Elles sont sorties des tableaux qui les représentaient, comme un clin d'œil au patronyme de leur victime. Leur sabbat maléfique a été à la fois destructeur et érotique. À la fois créatures picturales, sensuelles et oniriques, elles entraînent Rembrandt dans un délire sensoriel. On le voit s'approcher d'un œil qui se transforme en œillet strié, puis en une espèce de muqueuse qu'il traverse³¹⁴. Au cours de ce voyage onirique dans la matière sensible, il croise des figures féminines inquiétantes, comme sorties de tableaux des grands maîtres, tel Cranach, puis il retrouve la figure de Valentina, qu'il cherche à atteindre sans succès. Enfin il se réveille et dans les froissements de draps évoqués par un graphisme, qui laisse une grande place aux

³¹⁰ Jean-Charles Andrieu de Lévis, *op. cit.*, page 397.

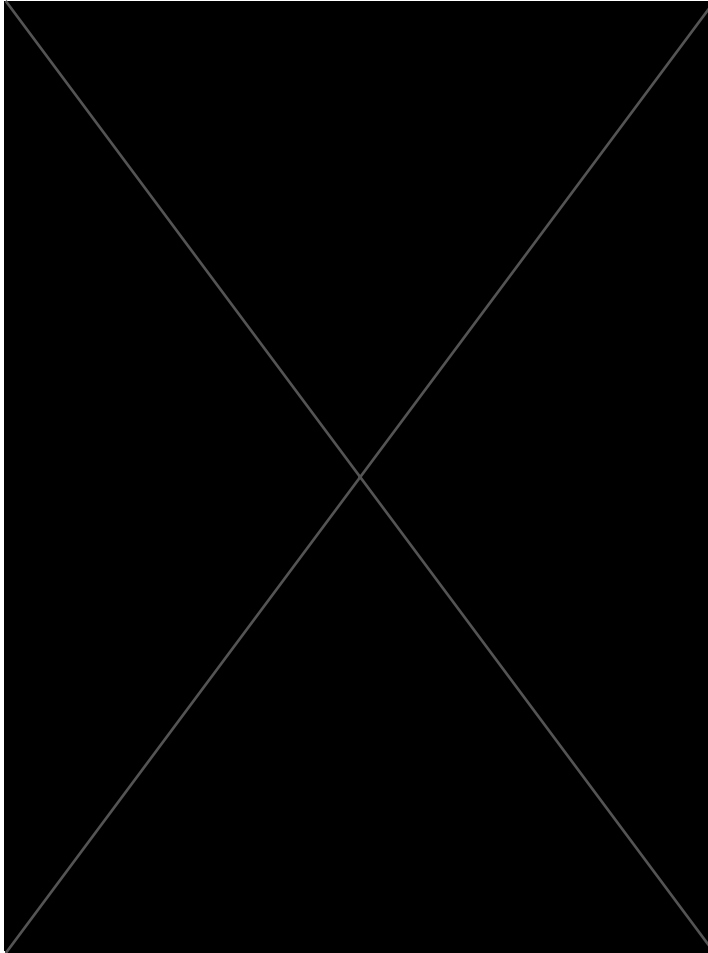
³¹¹ *Ibid.*, page 491.

³¹² Cité par Andrieu de Lévis, Pierre Sterckx, *Sexties, Crepax, Cuvelier, Forest, Peellaert*, catalogue d'exposition, Bruxelles, Bureau des événements, 2009, page 14.

³¹³ Guido Crepax, *Rembrandt e le streghe* [Rembrandt et les sorcières, 1977], dans *Crepax erotica #2 Baba Yaga. Il fascino delle streghe*, Milan, Mondadori, 2014, page 126, ma traduction.

³¹⁴ *Ibid.*, page 120.

hachures et aux plis, il retrouve effectivement Valentina qui revient de voyage. La planche finale conclut cette histoire sur une scène d'un érotisme ordinaire qui ne manque pas de sensualité. À l'érotisme débridé et fantaisiste des aventures ensorcelées de Rembrandt esseulé, en proie à ses fantasmes, répondent les retrouvailles tendres d'un couple. La planche se découpe en de nombreuses cases de petite taille qui évoquent la lenteur des gestes par la



multiplication du cadre. Celui-ci déroule dans le temps le geste en train de se faire une longue caresse sur le ventre et le pubis de Valentina. Parallèlement sur la bande immédiatement supérieure à celle-ci, comme dans une prise de vue simultanée telle qu'elle peut exister au cinéma en *split screen* (écran divisé) les visages des deux protagonistes sont également représentés. Sur le même principe on peut voir sur leurs traits, les indices du plaisir physique procuré par ces attouchements. Dans l'univers sensoriel déployé par le travail des surfaces (le fond comme les

matières textiles) se déploie ce thème tactile dans l'intimité d'une sexualité ordinaire. Le caractère commun et réaliste de la scène tient à la rythmique des cases identiques qui se suivent, et la petitesse du cadre qui imite la perception parcellaire et aveuglé du rapprochement des corps. En tout point la représentation s'oppose aux délires visuels, non pas moins érotiques et troublants, suggérés par le rêve de Rembrandt. Dans ceux-ci les corps des sorcières s'épanouissent dans toute leur présence au sein d'une planche au découpage résolument original. Qui plus est, les scènes de rêve de Rembrandt le représentent à distance. Comme il peut arriver dans les rêves, le corps du protagoniste est dissocié de celui qui rêve. Le type de focalisation ainsi produite, à distance du protagoniste, permet des audaces visuelles, purement artificielles, comme des vues radicalement en contre-plongée. À une logique érotique spectaculaire s'oppose une logique érotique de la proximité et du toucher.

Les deux ne sont donc pas mutuellement exclusives, et d'ailleurs dans la dernière planche Valentina porte sur elle le motif de l'œil sur sa nuisette. Ses aréoles dessinent sous la résille de son vêtement de nuit découpée en amande, deux yeux qui se plantent dans le regard de la lectrice, et peut-être, sans doute, dans celui de son amant. Peut-être sont-ils là comme un clin d'œil à l'aventure visuelle que vient de vivre Rembrandt, rappelant au creux du lit quotidien la puissance du fantasme déployé dans le rêve d'une journée esseulé. Rembrandt de conclure cette histoire : « les femmes sont toutes magiciennes³¹⁵ ». Le rêve de Rembrandt fait s'opposer symboliquement comme plastiquement une logique optique et une logique tactile tout en parcourant le spectre de l'érotisme à la pornographie.

7.1.1 Vers un effet-retour de la clarté de la ligne et de l'image ? (Espaces francophone et nord-américain, 1990-2000)

L'étude de Jean-Charles Andrieu de Lévis s'arrête à l'année 1975 et propose dans sa conclusion un horizon du devenir de cette révolution figurale qui a contribué à faire primer le visible sur le lisible dans l'esthétique des bandes dessinées. Pourtant, la génération qui suit immédiatement, celle des années 1980 et des années 1990 très profondément marquée, pour la scène francophone, par l'essor de l'autobiographie semble renouer avec un pacte de transparence énonciative qui se calque sur la transparence d'une confession existentielle. Fabrice Neaud comme Frédéric Boilet, et surtout celui-ci, s'éloignent dans leur pratique, de la fonction plastique de l'image de bande dessinée. Néanmoins, comme le souligne Catherine Mao dans sa thèse, le recours à la *transparence* dans le genre autobiographique est immédiatement défait et miné par ce qu'elle appelle « l'opacité de notre médium³¹⁶ ». En s'appuyant sur le concept d'opacité du signe pictural tel qu'il est développé par Louis Marin,

Figure 3 Guido Crepax, Rembrandt e le streghe, page 126

elle en vient à montrer la manière dont les stratégies autoriales de la première génération d'auteur·e·s de bande dessinée autobiographique francophone ménagent transparence et opacité, figuration et défiguration. Si l'analyse de Catherine Mao s'attarde principalement sur la figure et moins sur la question de la ligne, il n'en ressort pas moins, qu'en effet, il n'est plus possible de compter sur une esthétique de la lisibilité, ni une certitude de la ligne dans les œuvres qu'elle étudie. En effet, chez des auteur·e·s qui interrogent les possibilités et limites de la représentation ainsi que de la narration de l'intime, comme Fabrice Neaud et Frédéric Boilet, le parti pris de vraisemblance qu'il relève du dessin académique chez le premier ou du parti pris

³¹⁵ « le donne sono tutte maghe », *ibid.*, page 126, ma traduction.

³¹⁶ Catherine Mao, *op. cit.*, page 123.

photographique chez le second, ne prend les allures du réalisme, que pour mieux le miner pour le premier ou en explorer les lacunes pour le second. Par conséquent, la ligne se noie dans les hachures, le modelé, les floutages d'un dessin fondé sur la perception de l'indicible ou de l'infinitésimal.

Le choix du paradigme photographique pour Boilet met en avant l'ambiguïté de la démarche autobiographique : entre la sincérité de la reproduction photographique et la complexité de l'expérience intime que la surface visible peut difficilement saisir. Ce battement entre opacité et recherche de transparence donne lieu dans la génération de la bande dessinée d'auteur·e·s qui suit la période étudiée par Andrieu de Lévis à un approfondissement de la recherche plastique, à une valorisation du visible comme nourriture de la narration existentielle. Parmi les auteur·e·s qui incarnent cet équilibre, la solution graphique proposée par Edmond Baudoin est emblématique de cette période. Au cœur de ses récits, fortement marqués par l'hapticité et l'expression tactile du dessin à la plume et à l'encre, les épisodes intimes et sexuels occupent une place de choix. Les thèmes érotiques et sexuels qui avaient fait surface dans la génération précédente trouvent ici une raison d'être existentielle et c'est en leur creux que se nourrit le pacte autobiographique. Baudoin écrit : « J'ai dessiné et peint ma sensation quand je fais l'amour [...] je suis dedans, dans le papier³¹⁷. » L'expérience intime trouve son authenticité dans une adéquation subjective du dessin à l'auteur. Caresses intimes et caresses du pinceau équivalent chez Baudoin à la promesse d'une authenticité tant recherchée par les auteur·e·s de l'autobiographie dessinée dans l'espace francophone.

Pour autant, et comme le remarque Andrieu de Lévis lui-même, les années 1980 semblent initier un retour au paradigme de la lisibilité avec une ligne claire nostalgique dans les cas d'Yves Chaland et Serge Clerc. L'auteur ménage la contradiction de cet effet-retour en signalant justement qu'elle se pare et s'enrichit d'une plasticité tactile :

la ligne claire gagne en vélocité tout en restant contenue, et offre désormais au regard la sensualité tactile du pinceau qui alourdit ou amincit des traces dynamiques³¹⁸.

Après le tournant longuement étudié par Andrieu de Lévis il ne semble en effet plus possible de revenir innocemment à la lisibilité de la ligne. Mais cette clarté de la ligne s'enrichit d'une dimension tactile. En effet, la démonstration historique de l'évolution de la ligne claire en une multiplication plastique, haptique et picturaliste des tendances de la bande dessinée à partir des années 1960-1970, ne doit pour autant pas oblitérer qu'il y a une tactilité intrinsèque

³¹⁷ Edmond Baudoin, *op. cit.*

³¹⁸ Jean-Charles Andrieu de Lévis, *op. cit.*, page 547.

au régime graphique stable du style *cartoon* classique ou de la ligne claire, c'est-à-dire essentiellement, la ligne-contour dont parlait Marion. Ronde et épaisse, assortie, lorsqu'elles existent, de colorisations souvent pastel cette ligne a une hapticité plutôt douce et rassurante liée à l'« objectivation tactile du trait³¹⁹ ». Cette ligne est également liée à la thématisation de la caresse et de la tendresse, dans des récits pour l'enfance ou traitant de l'enfance. Plus encore, elle existe dans les représentations de tout ce petit peuple de l'enfance qui s'y trouve associée dans la bande dessinée : les animaux et les joujoux. Cette tactilité douce et régressive existe de manière variable selon les imaginaires profonds liés à un·e auteur·e, ou parfois, à un imaginaire sériel. Elle est récurrente dans le dessin animé de Walt Disney³²⁰, et aussi chez les dessinateurs qui s'en inspirent comme Edmond Calvo. Les caresses que s'octroient les petits personnages de *Baptistou* ou de *Cricri souris d'appartement* sont autant de gestes consolateurs dans des situations de peine ou de douleur. Cette tendresse enfantine s'épanouit parfaitement dans le dessin des corps ronds et les formes courbes, soulignant la vie des corps et la matière que fait ployer la caresse. Les joues et les oreilles de Baptistou se plient sous les caresses de Fanfan, la petite fille de l'ogre qui retient prisonnier le petit lièvre³²¹. Dans les séries animées par Calvo dans *Baby Journal* lorsqu'ils ne se pourchassent pas, une grande tendresse anime les animaux entre eux et entre les figures d'enfants et les petits animaux (souris, oiseaux, lapins). Ces figures anthropomorphiques sont, comme les enfants, d'excellents réceptacles à caresses et câlins : touffus, velus, soyeux, ces animaux-peluches sont l'apanage des *cartoons* et de la bande dessinée enfantine³²² jusque dans la série *Calvin et Hobbes*. Ces moments de caresses consolatrices ou simplement flatteuses dévoilent et soulignent les formes vivantes des personnages et se retrouvent particulièrement dans des

³¹⁹ Philippe Marion, *op. cit.* page 95.

³²⁰ Les animaux-jouets-enfants des courts métrages de Disney (*Silly Symphonies*) ou bien des longs métrages sont souvent l'objet de caresses affectueuses notamment lorsque la situation dramatique l'autorise, voire y invite. Ainsi dans le court métrage *Broken Toys* une petite poupée aveugle, soignée par un mousse, palpe et caresse le visage de son guérisseur, par curiosité comme par signe de confiance. Dans *Dumbo*, lors de la scène déchirante où la mère de Dumbo, à travers les barreaux de sa cage, lui chante une berceuse, sa trompe enserme la tête de l'éléphanteau. Ce dernier, désespéré par la séparation, répond à son embrassade par une caresse de sa trompe. Les deux trompes sont des avatars de la main et des bras et par métonymie souligne la douceur enveloppante du câlin qu'accompagne le réconfort de la berceuse « Baby Mine ». Les formes souples des corps des éléphants sont accentués par le travail sur le mouvement des trompes qui se nouent entre elles comme du caoutchouc. Walt Disney Productions, *Broken Toys*, 1935, distribué par United Artists, 9 minutes, (5"01") ; Walt Disney Productions, *Dumbo*, 1941, distribué par RKO Pictures, 64 minutes.

³²¹ Edmond Calvo, Marijac, *Baptistou*, *Baby Journal* n° 17 1^{er} décembre 1948 et n° 21, 1^{er} février 1949

³²² Comme le rappelle Harry Morgan, à partir de la notion de néoténie, les animaux mignons de la bande dessinée sont des animaux aux griffes coupés, plus proches du jouet que de la bête : « Le personnage animalier tel qu'on vient de le définir se distingue mal de deux catégories limitrophes, avec lesquelles il partage le caractère de néoténie – car les dessinateurs représentent en réalité des animaux en peluche ou des bébés animaux. La première de ces catégories limitrophes est celle des personnages d'enfants, ce qui explique l'association si fréquente d'enfants avec un comparse animalier (Zig et Puce et le pingouin Alfred). » Harry Morgan « Animaux » [en ligne], dans *Le dictionnaire thématique et esthétique de la bande dessinée*, site : Neuvième Art 2.0, octobre 2012, URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article468> consulté le 26 juillet 2020.

esthétiques de la rondeur et de l'élasticité. Toutefois il s'agit ici d'une ligne qui se distingue de la « ligne claire » telle qu'élaborée autour de l'esthétique hergérienne par Joost Swarte. Et si le lisible prime sur le visible, pour reprendre les termes de Jean-Charles Andrieu de Lévis, la déformation des corps ou l'anthropomorphisme exagéré implique un rapport au dessin où d'autres valeurs graphiques priment : la souplesse, le mouvement, le caractère vivant. Une modalité tactile et affectueuse du dessin se dégage. Celui-ci n'est pas seulement hanté par un désir de stabilité de la figuration, il véhicule des qualités affectives et dès lors proprement sensibles.

Toutefois, il semble cependant que les qualités sensibles de cette tactilité à la fois esthétique et thématique ne soient pas réparties unilatéralement chez tous les auteur·e·s. D'une part elles apparaissent dans des histoires marquées par une forme d'enfance et d'autre part dans des univers graphiques héritiers d'une tradition américaine (largement innervée par Disney). Il est notable que les caresses sont peu nombreuses dans l'univers d'Hergé, et en particulier de la part de Tintin, bien que le héros soit sans cesse accompagné de son chien, tandis qu'Idéfix sous la plume d'Uderzo est inlassablement caressé par les doigts dodus d'Obélix ou la courbe effilée des mains de Cléopâtre³²³. Cette tradition « claire » de la ligne n'a pas disparu après le tournant haptique et picturaliste de la bande dessinée des années 70, ni avec la maturation des thèmes érotiques et intimes dans les récits graphiques. Sous de multiples formes le réinvestissement d'une ligne claire et d'un graphisme proche des corpus de l'illustration pour la jeunesse opère dans les années 1990-2000 une étonnante synthèse entre les apparences douces de ce graphisme et les récits parfois dramatiques, parfois obscènes qu'ils véhiculent. Parmi les auteur·e·s qui en font l'usage se trouvent notamment des auteur·e·s de la veine autobiographique en Amérique du Nord comme en France issues de la deuxième génération³²⁴, croisée, pour l'espace francophone avec la génération du blog bd. Alison Bechdel, aux États-Unis, tire ses influences à la fois du charbonneux Edward

³²³ Albert Uderzo, intervalliste pour un studio de dessins animés à ses débuts, fut influencé, d'après son propre témoignage, par les films et surtout les bandes dessinées Disney de son enfance. Il le confesse dans des entretiens donnés au sujet de Donald, reproduites par Cauvin et Duchêne dans leur monographie. L'influence de Floyd Gottfredson, dessinateur de Mickey pour le journal du même nom, se sent dans la rondeur et le dynamisme des dessins qu'il fait pour *Flamberge* (1945) et *Clopinard* (1946) Alain Duchêne, Philippe Cauvin, *Uderzo : L'intégrale 1941-1951*, Paris, Hors Collection, 2012, page 14. Plus tard, sa découverte de Calvo, lui-même très nettement sous influence disneyenne, son usage de l'encre aquarelle et son observation du maître à sa table à dessin ont poussé les critiques à penser à une filiation graphique entre les deux auteurs français que l'auteur ne semble pas totalement interdire dans ses confessions. Ce dernier admire tout jeune « ses traits fins et déliés » et a retenu son usage de « plumes anglaises d'une extrême finesse ». Comme le souligne Stéphane Beaujean « l'extrême douceur recherchée par les rondeurs du trait de plume de Calvo [s'est] transformée sous le pinceau d'Uderzo, plutôt en générosité et en gourmandise. » (page 182). David Amram, Stéphane Beaujean, *Calvo, un maître de la fable*, Paris, 9^{ème} art+ éditions, 2020.

³²⁴ Je reprends ici la chronologie générationnelle établie par Catherine Mao, *op. cit.*, page 53

Gorey et en même temps de Charles Addams. Plus encore l'influence de Hergé a été décisive dans son approche du récit et du graphisme. Ce patronage peut paraître étonnant, compte tenu de ses inflexions intellectuelles et ses lectures d'enfance (*Mad*), mais dans son dessin la recherche de clarté et de schématisme est évidente³²⁵. Dans l'espace francophone Aude Picault³²⁶ et Nine Antico reprennent le style ligne claire pour l'une et les tropes de l'illustration de jeunesse pour l'autre dans des récits à la composante érotique et autobiographique, créant ainsi un effet de décalage à la fois naïf et humoristique dans *Idéal Standard*, *Comtesse*, *Le goût du paradis*, *Coney Island Baby* et *Autel California* (I et II). Plus récemment encore, l'autrice Marie Spénale, issue d'une génération ultérieure, dessinatrice maison chez Astrapi, et de la maison de presse de tradition conservatrice Bayard Presse, a livré sous la forme d'un récit érotique, la suite fictionnelle des aventures de Heidi, arrivée à l'adolescence, intitulée *Heidi au printemps*. Le style adopté, en aplats de couleurs et aux formes rondes, entretient un rapport de familiarité avec l'univers de jeunesse dans lequel elle s'est illustrée précédemment, tout en abordant un récit lesté d'érotisme.

Le recours à une ligne claire, sertie d'aplats de couleur, comme importée du film d'animation réapparaît sous une forme ironique et mélancolique dans la bande dessinée alternative nord-américaine à partir des années 1980. Avec Charles Burns en particulier, les récits organiques lorgnent du côté de l'haptique, même si la ligne se nourrit d'abord d'un canevas emprunté à cette ligne claire et stable tirée des comics pour adolescents et de la bande dessinée francophone. D'autres auteurs, nostalgiques d'une bande dessinée classique, reprennent cette ligne courbe et close. Daniel Clowes, par exemple, reprend ce style à son compte pour y couler ses récits psychologiques intérieurs et cérébraux, truffés de références à l'âge d'or de la bande dessinée. Aux côtés des frères Hernandez et plus tard d'Adrian Tomine, il incarne le renouveau d'une bande dessinée dite « alternative » où le réalisme psychologique et social s'accommode d'un style graphique aux confins du cartoon et du dessin de comics de super-héros. Il faut attendre les années 2000-2010 pour que cette esthétique se prolonge dans une veine à la fois *trash* et enfantine, dans un chiasme esthétique chéri des auteur·e·s indépendant·e·s. En France, Nine Antico, par exemple, autrice issue de

³²⁵ Lynn Emmert, « The Alison Bechdel Interview », *The Comics Journal* n°282, avril 2007 ; TCJ Archives sur le site *The Comics Journal* [en ligne], disponible ici : <http://www.tcj.com/the-alison-bechdel-interview/> consulté le 02 octobre 2020.

³²⁶ Aude Picault dans ses entretiens confesse ses influences pour des auteur·e·s dont les récits sont souvent liés à l'enfance et dont le trait est extrêmement simple, identifiable au dessin de presse comme Sempé et Quino. Anne Douhaire « Aude Picault : J'ai toujours cherché la simplicité », France Inter [en ligne], 12 avril 2018, URL de référence : <https://www.franceinter.fr/livres/bande-dessinee-aude-picault-croqueuse-du-quotidien-exposee-a-paris>

L'Association admire ces auteurs, dont elle cite abondamment les noms dans ses interviews, comme Daniel Clowes. De son passage à *L'Association* elle retient essentiellement Debbie Dreschler au travail nettement plus directement autobiographique et dont les composantes graphiques sont également liées à une esthétique « claire » qu'elle tient de Richard Sala³²⁷.

Au Canada à la fin des années 1990, l'auteur Marc Bell reprend l'esthétique du cartoon, ses personnages, et ses couleurs. Son approche devient séminale pour une nouvelle génération d'auteurs canadiens comme Michael DeForge. Ce dernier, animateur du cartoon *Adventure Time*, met en scène des récits d'adolescence dans un univers graphique qui oscille entre un grain organique³²⁸ (*Lose*) et un style plus enfantin (*First Year Healthy*). Il se réclame de Marc Bell dont la lecture de *Shrimpy et Paul* l'a beaucoup impressionnée. Avec le temps son trait se précise, se rapproche du style *cartoon* à la faveur de son travail pour *Adventure Time*, et les thèmes de l'adolescence deviennent de plus en plus récurrents. Son attrait pour l'univers de jeunesse et les livres pour enfants s'officialisent alors dans *First Year Healthy* (2014) et *Big Kids* (2016) à la fois dans la forme des œuvres – de petits livres cartonnés aux couleurs vives – et dans la stylistique graphique. Celle-ci est faite d'aplats de couleurs, de contours nets, de silhouettes grotesques tirées d'un fonds merveilleux, et d'un refus de la perspective. Michael DeForge revendique également la maternité de Mary Blair³²⁹, designer et illustratrice pour Disney dans les années 1950 et dont la technique de colorisation, ainsi que le traitement des formes en papiers découpés, collés sur des fonds décoratifs sans profondeur initie une grande tendance de l'animation dans les années 1960. De même, Nine Antico se réfère aux illustrations de Disney des années 60, décennie qu'elle habite dans ses œuvres. Cette option esthétique apparaît notamment en ce qui concerne l'absence de profondeur de champ le traitement des personnages qui semblent comme découpés sur du papier :

³²⁷ Elle confie les influences Daniel Clowes dans des entretiens journalistiques, « 3 questions à Nine Antico » Blog de L'Agence Régionale du Livre Provence-Alpes-Côte d'Azur, 18 juillet 2017, URL de référence : <https://www.livre-provencealpescotedazur.fr/blog/3-questions-a-nine-antico-2180>, consulté le 26 septembre 2020. Elle cite Debbie Dreschler, elle-même, influencée par Richard Sala dans Anne-Claire Norot, « Les vingt ans de l'Association. Rencontre avec Nine Antico », entretien avec Nine Antico, *Les Inrocks* [en ligne], 28 juillet 2010. Disponible ici : <https://www.lesinrocks.com/2010/07/28/livres/livres/les-20-ans-de-lassociation-rencontre-avec-nine-antico/> consulté le 26 septembre 2020.

³²⁸ À ce sujet, il signale les auteurs japonais Kazuo Umezu et Hideshi Hino comme sources de cette inspiration graphique au grain très prononcé, et à l'attrance pour le *gore* et le grotesque. James Romberger, « Control Freak: The Prickly, Hostile World of Michael DeForge », entretien réalisé pour le site Publishers Weekly [en ligne], le 8 mai 2013. Disponible ici : <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/comics/article/57159-control-freak-the-prickly-hostile-world-of-michael-deforge.html> consulté le 26 septembre 2020.

³²⁹ Annie Mok, « “Comics Was the Reliable Thing” : An Interview with Michael DeForge », entretien réalisé pour *The Comics Journal* [en ligne], mars 2016. Disponible ici : <http://www.tcj.com/comics-was-the-reliable-thing-an-interview-with-michael-deforge/> consulté le 26 septembre 2020.

Les livres qu'Antico a livré pour Glénat – qui portent les titres de chansons pop *Girls don't cry* et *Tonight* – sont étonnemment redevables de la première époque des dessins animés Disney. À l'opposé de ses livres en noir et blanc, ces albums privilégient la couleur et le contour plus que la psychologie. Antico dit qu'elle aime la manière dont les artistes de Disney « détachaient » leurs silhouettes, en plaçant des portraits nets sur des fonds richement ornés. Ce qui me saisit est leur naïveté. C'est un style qui te rappelle tes fantasmes d'enfant³³⁰.

Ce propos peut être élargi à ses autres publications même celles en noir et blanc. Bien que nettement influencées par le prisme de la bd indépendante, telle que peut le faire Debbie Dreschler, il y a dans le traitement des personnages et le traitement des fonds décoratifs dans *Le goût du Paradis* cette empreinte d'un style naïf dont elle décrit ci-dessus les grandes lignes. Ce rapprochement stylistique nourrit une esthétique de la douceur qui entre en dissonance avec le contenu des récits des auteur·e·s. Ce chiasme esthétique ménage alors une place à des suggestions tactiles motivées par des récits dont l'exploration intime des corps – qu'elle soit autobiographique (*Le Goût du Paradis*), sociologique (*Idéal Standard*), historique (*Coney Island Baby*, sur les figures féminines de la pornographie) ou simplement thématique (*Big Kids*) – est un des points communs. La tactilité des récits tient alors aussi bien aux sujets abordés qu'à cette « objectivation de la ligne » à même de mettre en scène une interrogation sur les limites du corps, de l'altérité et de l'identité.

Ce parcours critique a permis de dégager les possibilités d'interprétation plastique du dessin de bande dessinée et de la manière dont celle-ci s'articule à une érotique et une tactilité de la ligne. Liée à une évolution des corpus de bande dessinée et de la centralité du corps dans le renouvellement des thématiques, cette possibilité de l'interprétation tactile de la bande dessinée ne se limite pas seulement à l'engluement haptique d'un style picturaliste, mais tient aussi au fétichisme de l'image, dont les contours et les formes, même stables et « lisibles » engagent également une sensibilité tactile.

³³⁰ « Antico's Glénat books – which have the pop-tune titles *Girls Don't Cry* and *Tonight* – owe a surprising debt to early Disney animation. In visual opposition to her books in black-and-white, these albums privilege colour and contour over psychology. Antico says she likes how the Disney artists « detached » their figures, placing clean depictions against highly rendered backgrounds. » Cynthia Rose, « Bondage & Big Dreams : The World of Nine Antico », *The Comics Journal* [en ligne], 1^{er} octobre 2014. Disponible ici : <http://www.tcj.com/bondage-big-dreams-the-world-of-nine-antico/> consulté le 26 septembre 2020, ma traduction.

Les deuxième et troisième chapitres fonctionnent en miroir l'un de l'autre et se proposent comme des études approfondies de la présence de la caresse comme thème sensible dans les productions contemporaines. La période, en partie circonscrite dans le premier chapitre par l'étude de la résurgence des sens dans la critique comme dans les créations de type narratif, est ici analysée précisément, à partir du corpus d'étude. Le parti pris de ce second chapitre est d'étudier la prévalence thématique de la caresse au regard de sa place dans l'histoire des sensibilités et de la sexualité. Considérée, de prime abord, comme un geste appartenant à une érotique désuète, il importe d'en lire la présence à l'aune d'un effet retour, qui s'inscrit plus largement dans des pratiques littéraires ou graphiques qui se tournent elles aussi vers le passé, pour des raisons diverses et parfois opposées. Le troisième chapitre quant à lui plonge dans le thème de l'intimité et de sa représentation pour étudier la manière dont le thème de l'identité, permanent, apparaît sans cesse retravaillé, remis en question par la thématique du toucher que les caresses érotiques tendent à faire voir et sentir.

2. Deuxième Chapitre – Histoires de caresses : regards vers le passé dans les récits des XX^e et XXI^e siècles

Dans le prolongement de ce qui a pu être relevé dans la première partie, nous allons ici voir dans quelle mesure la fabrique d'un certain nombre de récits contemporains dans l'ère francophone, anglophone et germanophone, aussi bien en littérature qu'en bande dessinée, génère de nouveaux motifs qui la structurent, lesquels tendent à laisser une plus grande place à une évocation sensible du monde. Nous verrons ainsi comment ce retour du sensible dans la composition de récits littéraires et dessinés accompagne une forme d'appropriation mesurée et critique d'un certain nombre des traits et codes hérités de la littérature et de la bande dessinée érotiques¹. Cette « digestion » de l'érotisme générique passe alors par des évocations transversales de l'intime, notamment au sein de récits relevant de l'écriture de soi, par une certaine réticence à faire « scène² » au profit de notations sensorielles, mais aussi par la reprise et la réécriture des figures célèbres de l'érotisme. C'est dans ce cadre, et compte tenu du tournant sensible, et dans une moindre mesure, tactile observé dans les autres arts et dans la critique littéraire et graphique, que nous pouvons observer la prépondérance d'un style tactile et d'une thématique caressante

Une grande majorité des critiques de littérature narrative contemporaine insistent sur un effet de retour qui traverse les productions littéraires depuis les années 1980. Retour à la fiction, retour au récit, retour au personnage, retour à l'écriture autobiographique³ sont les

¹ Sur ce point Olivier Bessard-Banquy, a produit un corpus de textes sur la manière dont la littérature contemporaine francophone a digéré un certain nombre des traits de la libération sexuelle. À travers son concept de « littérature-viande », développé dans *Sexe et littérature aujourd'hui*, Olivier Bessard-Banquy analyse la manière dont les auteur·e·s et en particulier les auteures s'approprient une culture pornographique, faite d'un recours à la crudité de la langue, à une topographie fixe des lieux de la sexualité, et une jouissance à écrire la dégradation du corps dans l'acte sexuel et en particulier du corps féminin. Ce qu'il faut surtout retenir c'est la nature transfuge de l'esthétique pornographique dans la littérature contemporaine et la manière dont elle constitue une espèce de lieu commun de la production littéraire du présent. Olivier Bessard-Banquy, *Sexe et littérature aujourd'hui*, Paris, La Musardine, collection « Attrape-corps », 2006.

² J'emploie ici la notion de scène non pas au sens narratologique de Genette, mais en tant que dispositif que Stéphane Lojkin a tenté de définir dans ses travaux sur le roman moderne et jusqu'au XX^e siècle avec Proust. Ce dispositif est articulé par la concentration artificielle d'un « instant prégnant » d'une part et l'organisation de l'espace d'autre part qui confronte les regards, ceux des personnages et celui du lecteur. Cette fonction structurante de la scène, au lieu d'être narrative, suscite une « pulsion scopique » chez ce dernier. Elle se prête particulièrement aux récits de la transgression et de l'interdit, les exemples récurrents de Stéphane Lojkin sont les scènes de premières rencontres, les scènes de coup de foudre et les scènes de provocation sexuelle. Enfin, la scène comporte une dimension auto-réflexive, par son principe de concentration et tend le récit vers une « image circonscrite ». Voir Stéphane Lojkin, « Introduction à la scène comme dispositif : Paolo et Francesca », 2008 [en ligne] disponible ici : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/fiction-illustration-peinture/introduction-a-scene-dispositif-paolo-francesca> ; Stéphane Lojkin, *La Scène de roman, méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2002.

³ Sur ces effets « retour » voir les ouvrages de Bruno Blanckeman et Dominique Viart sur le roman contemporain : Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français*

différents effets constatés par cette sortie de l'avant-garde et cette entrée dans une littérature dite transitive à partir du tournant des années 1980. En ce qui concerne le champ de la bande dessinée, les échos avec ces effets de « retour » sont nombreux mais prennent des inflexions différentes car ils ne découlent pas des mêmes évolutions. L'essor de l'autobiographie dessinée, analysée par Catherine Mao⁴, par exemple s'inscrit dans un processus de conquête d'un genre encore peu représenté dans le domaine de la bande dessinée. De même, la bande dessinée du « réel » ou la bande dessinée de reportage et de témoignage, sont des genres qui se développent à la fin du XX^e siècle à partir des années 1980 comme de nouveaux terrains d'exploration pour un art en quête de légitimité⁵. On peut ainsi à bon droit comparer le retour de la transivité dans la littérature à cette quête de réel – qu'il soit intime, historique ou d'actualité – au sein de la bande dessinée dans ce tournant des années 1970 aux années 1980.

Dans un premier temps, il semble que cet effet de retour mette au centre des récits littéraire le corps, qui pouvait donner l'impression d'avoir été abandonné par des écritures narratives occupées par le refus de l'introspection et l'exploration du formalisme romanesque comme pouvaient l'être les récits expérimentaux du Nouveau Roman, qualifiés « d'école du regard⁶ » et se signalant par une écriture qui reste en « surfac[e]⁷ ». Mais on peut déjà nuancer en rappelant qu'il y a une ligne souterraine dans le Nouveau Roman en France, et dans les premières manifestations du roman post-moderne dès les années 1970, qui fait place à une grande sensorialité dans le roman français⁸ avec un type d'écriture qui s'attarde sur la perception au mépris de la diégèse, comme l'écriture sensible de Claude Simon ou encore

(2001-2010), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Fiction/Non Fiction XXI, 2013; [en ligne] publication mars 2017 sur OpenEditions: <https://books.openedition.org/psn/460?lang=en> et Dominique Viart, « Fictions en procès » dans Bruno Blanckeman, Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, dir. *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Collection Fiction/Non Fiction XXI, 2004.

⁴ Catherine Mao, *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme*, thèse de littérature française sous la direction de Jacques Dürenmatt, soutenue à Paris Sorbonne, 2014.

⁵ La bande dessinée du réel ou bande dessinée de reportage est un genre devenu dominant dans le champ éditorial. Si on peut spéculer sur ses origines et rattacher cette mode à la dimension pédagogique de la bande dessinée, l'hybridation de la bande dessinée et du reportage journalistique est une inflexion qui apparaît comme tout à fait nouvelle aux yeux des critiques et résonne tout particulièrement avec l'essor de la non-fiction dans l'écriture littéraire. Un dossier lui a été consacré sur le site de la revue en ligne Neuvième Art, « Les bandes dessinées de Non-Fiction » (2002), URL de référence : [Les bandes dessinées de non-fiction – neuviemeart2.0 \(citebd.org\)](http://citebd.org) consulté le 3 novembre 2020.

⁶ Cette expression est d'Émile Henriot et a été contestée. Mais l'héritage d'une telle conception du Nouveau Roman est à mettre au compte de Roland Barthes. Sa thèse sur « l'objectivité » de l'écriture dans le Nouveau Roman a fait lumière sur le nouveau statut du narrateur et de l'objet dans ces romans, conférant à l'écriture cette recherche objective. Roland Barthes « Littérature objective », in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, Collection « Points », 1981, page 39-40.

⁷ Roland Barthes, *Ibid.*, page 39.

⁸ Voir dans le premier chapitre la section sur la littérature. Cf. *supra*

l'attention au visuel décuplée chez Robbe-Grillet⁹. La reformulation contemporaine consiste à se ressaisir de l'intériorité en particulier de l'intériorité organique au sein de la narration, tout en prolongeant cette attention à la perception sensible des surfaces.

Dans la bande dessinée, la présence du corps dans des récits autobiographiques ne peut faire question, et semble presque une évidence, mais c'est dans une autre forme de « retour » érotisé que se joue la rupture dans la période étudiée. En effet, si les corps, dans toutes leurs potentialités, pouvaient trouver leur place dans une bande dessinée marginale, pornographique et transgressive, le tournant des années 1980 consiste en un apprivoisement des représentations charnelles du corps, dans sa sexualité, ses maladies, ses sensations, au sein de récits qui font place au réel, au vécu ou à l'Histoire. Ils délaissent ainsi le mode de l'aventure et de l'extraordinaire, pour privilégier des modes de narration plus intimes et ordinaires, occasionnant le « virage vers l'ordinaire » étudié par Greice Schneider¹⁰. La génération des années 1990 se saisit tout particulièrement de la question dans un geste réflexif : qu'en est-il de ces représentations crues et charnelles, une fois passé le temps de la transgression ? C'est ainsi que des auteur·e·s francophones comme anglophones vont se saisir de la veine pornographique en bande dessinée tout en en proposant des modulations réflexives, avec un éclairage singulier sur une histoire de l'érotisme graphique au XX^e siècle.

Le « retour » de la fiction et le retour du réel accompagnent le recours progressif à la narration historique dans la littérature contemporaine francophone. Cette question de l'histoire apparaît comme centrale, occasionnant même une convergence des écritures littéraires et historiographiques dans la sphère francophone, comme en atteste l'ouvrage de Gianfranco Rubino et Dominique Viart¹¹. L'étude critique de la place de l'histoire dans la fiction, au sein de la sphère francophone hérite du paradigme indiciaire de l'enquête,

⁹ La recherche d'une innovation formelle par le recours systématique à la focalisation à restriction de champ déploie dans le roman une attention aux notations visuelles sans recours à l'introspection, ni à l'explication. Cela en fait une écriture « chosiste » attachée aux pures surfaces. Vanessa Besand dresse alors un parallèle entre cette stylistique et la peinture abstraite qui est à la mode à la même époque. Elle montre également les prolongements de cette écriture visuelle chez des auteur·e·s contemporain·e·s de Robbe-Grillet ainsi que de la génération ultérieure : Monique Wittig, mais également Marguerite Duras et Jean Echenoz. Vanessa Besand, *Discours théoriques et fictions narratives : France – États-Unis (des années 1920 à nos jours)*, thèse de doctorat en Littérature Comparée sous la direction de Didier Souiller et Sébastien Hubier soutenue le 4 décembre 2009 à l'Université de Bourgogne, pages 212-223.

¹⁰ « [...] un moment décisif dans l'histoire des comics lorsque l'extraordinaire cesse d'être le seul thème possible, ouvrant le médium à l'ordinaire » [a decisive moment in comics history when the extraordinary ceases to be the only possible theme, opening the medium to the ordinary.] Greice Schneider, *What happens when nothing happens*, Leuven, Leuven University Press, 2016, page 18, ma traduction.

¹¹ Comme le glosent un certain nombre de critiques français dans le volume de Gianfranco Rubino et Dominique Viart (dir.), *Le Roman Français contemporain face à l'Histoire*, Macerata, Quodlibet, collection « Quodlibet Studio. Lettere. Ultracontemporanea », 2014 [en ligne] publication en novembre 2017 sur OpenEditions : <https://books.openedition.org/quodlibet/115> consulté le 26 novembre 2020.

interrogeant les traces et les indices, mais aussi de la notion de métafiction historiographique développée par Linda Hutcheon¹², qui signale un rapport de recreation ironique et réflexive de l'Histoire. Emmanuel Bouju avec le concept de roman « istorique » propose une interprétation de ce phénomène littéraire contemporain¹³. Il offre une lecture de certains romans historiques qui ne sont pas des témoignages authentiques mais s'appuient sur la fiction de témoins oculaires incarnés – ils peuvent être aussi des falsificateurs – assurant ainsi des coups de force littéraires et narratifs :

[...] ils choisissent ainsi de faire de la position de non-témoin de l'histoire, non plus une faiblesse, un doute et une hantise, mais au contraire l'occasion d'un *coup de force* de l'imagination – du coup de force (plus ou moins prudent ou audacieux, plus ou moins sérieux ou amusé) d'une autorité auto-instituée¹⁴.

Cette grille de lecture qui permet de comprendre d'un même geste le recours au témoin oculaire et à la falsification, pourrait s'appliquer à d'autres types de récits que les récits de témoignages portant sur les grands événements traumatiques de l'histoire récente. Si l'étude qu'en fait Bouju s'applique essentiellement sur des récits historiques de la Shoah et de la Seconde Guerre mondiale, événements qui ont contribué à façonner « l'ère du témoin¹⁵ », on peut remarquer que son prisme est également opératoire en ce qui concerne d'autres domaines de la fiction historique. Stéphane Audeguy dans *Fils Unique* réécrit l'histoire du siècle de la sensibilité et du libertinage à partir du témoignage du frère fictif de Jean-Jacques Rousseau. Si la différence consiste à se saisir d'un témoin qui n'existe pas on peut remarquer toutefois que ce choix consiste malgré tout à écrire un pan de l'histoire des sensibilités et de la sexualité à hauteur d'un témoin et ainsi rendre compte d'une autre histoire, non événementielle, plus organique et souterraine, celle des corps. Qui plus est, ce recours à l'Histoire est aussi une manière de revitaliser l'usage du romanesque, qui, par opposition au récit du réel, pour l'auteur « suppose aussi toute une sensualité, toute une sensorialité, toute une curiosité à la pluralité¹⁶ » qui trouve dans l'histoire du sensible un terrain d'élection idéal. *Fils Unique* s'inscrit dans une démarche au long cours, après *La Théorie des nuages* (2005) qui

¹² Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism . History, Theory, Fiction*, London, Routledge/Brill, 1988.

¹³ Voir Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent », *Écrire l'histoire*, n° 11, 2013, 51-60 et Emmanuel Bouju, « Postface. Histoire immédiate et paradigme "istorique". Notes sur l'actualité du roman » in Yolaine Parisot, Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational : La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pages 325-333.

¹⁴ Emmanuel Bouju, « Postface. Histoire immédiate et paradigme "istorique". Notes sur l'actualité du roman » *ibid.* page 329.

¹⁵ Emmanuel Bouju s'appuie ici sur le concept développé par Annette Wiewiorka puis Catherine Coquio, Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent », *op. cit.*

¹⁶ Stéphane Audeguy, Thierry Guichard, « Le médiateur universel. Entretien avec Stéphane Audeguy », *Le Matricule des Anges*, n°101, mars 2009, page 22.

consiste à refaire l'histoire, au sein de la fiction romanesque, de ce « projet occidental de maîtrise du monde » dans tous ses aspects physiques (le corps, la nature) et qui constitue en réalité moins un événement qu'une histoire de la mentalité européenne¹⁷. De même, dans l'espace anglophone, avec McEwan et Waters observe-t-on le choix délibéré de peindre un pan de l'histoire des sexualités au ras de la sensibilité de témoins anonymes et nés de l'imagination, de témoignages et de l'érudition des auteur·e·s.

De manière plus abstraite sur la scène germanophone, c'est plutôt le recours au mythe qui marque le renouveau de l'écriture à travers ce que les critiques appellent la « *Gegenwartsliteratur* » pour les productions en langue allemande. Cette littérature du présent coïncide avec la réunification de l'Allemagne à partir des années 1990. Christoph Ransmayr en est un exemple fameux avec ses réécritures des *Métamorphoses* d'Ovide (*Die letzte Welt*) en 1988, ou de *L'Odyssée* (*Odyssens. Verbrecher* [Ulysse, des criminels]) en 2010. Le détour par le récit dystopique dans *Morbus Kitahara* (1999) propose une fable sur le devenir historique de l'Allemagne et de l'Autriche dans l'après Seconde Guerre mondiale, mais elle fait écho au présent. De même Christa Wolf, fortement associée, aux côtés de Günter Grass, au roman de la *Wende*¹⁸, c'est-à-dire du « tournant » occasionné par la Réunification Allemande, propose dans ses récits, des détours par rapport à l'actualité en revenant aux sources de mythes féminins de l'Antiquité grecque avec *Kassandra* [Cassandre] en 1983. Cette oscillation est confirmée en 1996 avec le récit qui nous intéresse, *Medea. Stimmen* [Médée. Voix], qui recompose l'histoire de la « sorcière » Médée, pour lui donner une fonction consolatrice en tant qu'allégorie politique de la Réunification manquée. Ce type d'écriture laisse une place importante au récit, même de biais, des événements historiques, qu'il s'agisse de la Réunification allemande chez Christa Wolf ou de l'expérience de la Seconde génération¹⁹

¹⁷ L'auteur confesse alors qu'il a été marqué par la lecture d'Adorno, *Ibid.*

¹⁸ Sur le *Wenderoman*, Marie-Hélène Quéval signale les liens qui existent entre cette étiquette et le roman post-moderne. Notant les liens qui existent entre cette littérature de l'après et les grands moments de l'avant-garde littéraire comme la rénovation du Nouveau Roman ou encore la poésie concrète, elle amène à considérer les postures de ces auteur·e·s comme des moments d'entre-deux plutôt que des ruptures radicales. Elle soulève comme propre à cette génération d'œuvres qui court des années 1990 au début des années 2000, l'un des traits du roman du tournant qui serait un rapport à l'Histoire toujours paradoxal, sous la forme de la transposition, de la refonte ou de la métamorphose : « même engagé dans son siècle, le roman est plus qu'un simple témoignage. Ni historique, ni autobiographique, ni « Heimatroman », ni un documentaire ni une compilation de souvenirs, le « Wenderoman » doute de sa légitimité, de son rapport à la mimésis, au réalisme et à l'histoire. » (page 182). À cela s'ajoute, pour ce qui concerne notre développement « une prédilection pour l'imaginaire fantastique », (page 190) que ce soit sous la forme d'un « surréalisme », de l'usage de « l'allégorie » ou la métaphore. Marie-Hélène Quéval, « Le *Wenderoman* et l'impasse postmoderne », *Études Germaniques*, 2015/ 2, n° 278, pages. 179-190.

¹⁹ Pour reprendre l'expression utilisée pour désigner cette littérature qui traite de la Shoah et de l'Allemagne nazie, du point de vue de celles et ceux qui sont les enfants né·e·s après la Shoah. Cette expression utilisée et redéfinie par Hartmut Steinecke dans son article sur la Deuxième génération et la Shoah, renvoie pour Juliane Köster à un type de narration qui traite des relations entre générations dans l'après-guerre. Juliane Köster, « La

chez Bernhard Schlink (seconde génération par rapport à la période nazie). Mais, pour beaucoup, ce choix d'écriture amène à pratiquer des stylistiques qui collent à la peau. Traitant, de manière détournée, de l'Histoire ils en passent par le prisme de corps singuliers. Si cette tendance peut sembler s'effacer avec la génération de romancier·ère·s des années 2000 qui se tournent vers la *Poplitérature* ou encore l'écriture de l'intime²⁰, on retrouve chez certain·e·s cette articulation de la fable et d'une narration sensible, au plus près du corps.

Le champ de la littérature anglophone contemporaine, est également marqué par le retour de la narrativité « historique » du roman²¹. Plus encore, pour les auteur·e·s qui nous intéressent, le destin de la narration est d'éclairer des problématiques très « présentes » en passant, non seulement par le détour de l'Histoire, sa réécriture, mais aussi par la reprise de techniques narratives anciennes comme celles du modernisme littéraire. Ces pratiques narratives sont partagées par des romancier·ère·s à succès comme Ian McEwan²² et Sarah Waters lorsqu'ils se saisissent en particulier de la question intime. Pour le cas de McEwan, la question intime ne saurait jamais être évincée. L'histoire des sexualités y est toujours présente, même lorsque ses romans se centrent sur des personnalités historiques comme celle d'Alan Turing. Dans l'un de ses derniers romans, *Machines like me* [*Une machine comme moi*] (2019), une

Shoah dans le roman de Bernhard Schlink, *Le Liseur* (1995). La perspective mémorielle allemande », « La Shoah dans le roman de Bernhard Schlink, *Le Liseur* (1995). La perspective mémorielle allemande », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 201, n° 2, 2014, pages 523-544, traduction de l'allemand par Sandrine Adass. Hartmut Steinecke, « La Shoah dans la littérature de la "deuxième génération" », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 201, no. 2, 2014, pages 239-264, traduction de l'allemand par Olivier Mannoni.

²⁰ Sur ce point on peut se rapporter à la publication de *Germanica* en 2014 qui propose plusieurs entrées critiques pour comprendre la littérature germanophone contemporaine. À la catégorie, très attendue pour cette littérature, de « Mémoire et Histoire », on peut trouver des traces d'un présentisme avec la catégorie « Problèmes de société » mais aussi l'émergence de nouveaux genres et notamment les romans sentimentaux et sexuels. Bernard Bach (dir.), *La prose allemande contemporaine. Voix et voies de la génération postmoderne*, *Germanica* [en ligne], 2014, n°55, mis en ligne le 30 décembre 2016. URL de référence : <https://doi.org/10.4000/germanica.2646> consulté le 20 novembre 2020.

²¹ Sophie Bertho analyse très tôt cette tendance sur le continent européen, en s'attardant sur le cas britannique : « La postmodernité est ainsi appelée à engager un étrange dialogue avec le passé récent : elle refuse l'Histoire qui sécurise [...]. » écrit-elle, certes, mais elle cherche aussi à renarrativiser le genre romanesque de manière à recréer le passé « en y apportant des sélections nouvelles » (page 95). Il semble que cet effet « retour » puisse être mis sous l'étiquette du post-modernisme en Angleterre par référence au modernisme, qui a marqué le romanesque anglais. Cette étiquette, moins acceptée dans l'espace francophone a été dépassée par celle de « contemporain », par différence avec la conception qui se dégage des pistes lancées par Lyotard dans son article sur « La condition postmoderne ». Sophie Bertho, « Temps, récit et postmodernité » in *Littérature*, n°92, 1993, *Le montage littéraire*. pages 90-97.

²² À ce sujet Ian McEwan confesse son aspiration profonde « de marier le modernisme, le post-modernisme avec toute la majesté de la fiction du XIX^e siècle et par majesté j'entends cette invention fictionnelle de la notion de personnage » [« to marry modernism, postmodernism with all the grandeur of nineteenth century fiction. When I say grandeur [...] I mean the fictional invention of character »] dans un entretien avec Vanessa Guignery à l'ENS de Lyon. Ian McEwan, Vanessa Guignery, « Rencontre avec Ian McEwan autour de son roman *Atonement* », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO (ISSN 2107-7029), juin 2018, URL: <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/litterature-britannique/rencontre-avec-ian-mcewan-autour-de-son-roman-atonement> consulté le 21 novembre 2020, ma traduction.

fiction contrefactuelle fait survivre l'inventeur génial. Il le sauve ainsi du suicide, geste imputé au mal-être et à la persécution qu'il vivait en tant que *gay* dans la société anglaise puritaine d'après-guerre²³.

En Angleterre, il semble également que le début du XXI^e siècle soit marqué par une concurrence accrue, tant d'un point de vue éditorial que d'un point de vue critique, entre la littérature généraliste et la littérature de genre érotique notamment avec le succès mondial de *Fifty Shades of Grey* de l'anglaise E. L. James. On pourrait voir comme stratégique, la pratique récente de McEwan de s'approprier les différentes catégories génériques de la narration contemporaine pour les revisiter ou y introduire ses thèmes favoris, comme la fiction écologiste avec *Solar*, le récit contre-factuel avec *Machines Like Me* ou encore la romance et le récit historique avec *Atonement* [Expiation]. Ce n'est pas un parti pris opportuniste, puisque l'auteur a toujours affirmé vouloir revisiter les différents genres narratifs préexistants, même la science-fiction. Mais cela peut à tout le moins expliquer le succès dont il jouit après une longue carrière éditoriale. De même on peut expliquer le succès éditorial de Sarah Waters par le mariage qu'elle propose entre le roman historique et les codes de la romance littéraire, qui lestent alors le genre d'un érotisme puissant.

Au sein de la fiction contemporaine américaine, les tendances sont comparables, en ce qui concerne le rapport à l'Histoire à travers des reprises fictionnalisées d'événements historiques récents sous la forme de ce que Linda Hutcheon, dans *A Poetics of postmodernism*, appelle la « métafiction historiographique²⁴ ». Si cette observation concerne essentiellement l'étiquette dite « post-moderne », elle semble rejoindre les quelques lignes tracées précédemment. Deux faits majeurs du postmodernisme se retrouvent dans le corpus contemporain de la fiction américaine : le travail de l'énonciation ou la « revanche de la parole²⁵ » marquée par l'ironie et le caractère historique du récit²⁶. Ces deux aspects résonnent

²³ Ian McEwan, *Machines like me*, London, Jonathan Cape, 2019.

²⁴ Linda Hutcheon, *op. cit.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ « La critique et l'historicisation conscientes de la théorie par les écrivains [...] ont fonctionné à peu près de la même manière que les formes d'art contemporain telles que la métafiction historiographique : elles ont mis en avant la nécessité de sortir des paradigmes encore dominants – formalistes et humanistes – et de « situer » l'art et la théorie par deux modes de contextualisation importants. Ils doivent être situés, premièrement, dans l'acte énonciatif lui-même, et deuxièmement, dans le contexte historique, social et politique plus large (ainsi qu'intertextuel) impliqué par cet acte et dans lequel la théorie et la pratique prennent racine. » [The self-conscious theorizing and historicizing of theory by writers [...] have been working in much the same manner as have contemporary art forms such as historiographic metafiction : both have foregrounded the need to break out of the still prevailing paradigms – formalist and humanist – and to « situate » both art and theory in two important contexts. They must be situated, first, within the enunciative act itself, and second, within the broader historical, social, and political (as well as intertextual) context implied by that act and in which both theory and practice take root.] *Ibid.*, page 75, ma traduction.

particulièrement dans notre corpus anglophone américain composé d'œuvres atypiques dans l'œuvre de romancier·ère·s emblématiques de la fiction post-moderne et contemporaine. Les deux volets de la trilogie érotique de Philip Roth autour de David Kepesh, son ouverture avec *Le Sein* (1972) et sa clôture avec *La Bête qui meurt* (2001) sont également fondés sur l'énonciation solitaire d'un narrateur inquiet, prisonnier d'un corps métamorphique pour le premier volume et confronté au mutisme d'un corps jeune, aimé et malade pour le second. Ces deux ouvrages paraissent plus mineurs que ses fictions célèbres que sont *La Tache* (2000) et *La Pastorale américaine* (1997) dont l'ambition historique respective les extrait d'un récit purement intimiste, comme peuvent sembler l'être les deux romans ci-dessus. Toutefois, la trilogie érotique de David Kepesh s'inscrit, comme les récits de McEwan, dans la tradition de l'écriture d'une histoire plus secrète, celle des sexualités. La « métafiction historiographique » comme genre de la postmodernité, classification opérante pour la littérature américaine, a abondamment irrigué la production de Louise Erdrich, sous la forme de récits choraux s'étalant sur plusieurs générations comme *La Chorale des maîtres bouchers* (2003) ou d'une narration éclatée entre plusieurs foyers dans *La Malédiction des colombes* (2008). Dans *Le Jeu des ombres* (2010) Louise Erdrich reprend la structure d'une narration étoilée en plusieurs voix, à partir de journaux intimes, mais également de plusieurs personnages, tout en se concentrant sur une histoire intimiste : l'histoire d'un couple qui se déchire, et d'enfants qui en sont les témoins, dont l'une prend la parole à la fin du roman. C'est pourquoi ce biais très sélectif dans la narration américaine contemporaine n'autorise pas à traiter ces romans de la même manière, mais ils auront leur place ultérieurement quand seront traitées les questions d'intimisme et d'intimité.

1.1 Révolution(s) : des « caresse[s] pour le genre humain » (Audeguy)

Ce retour de l'Histoire se fait par l'histoire du corps, et de fait a une fonction érotique. Les ouvrages ici étudiés proposent des relectures diverses et incarnées de l'histoire des sexualités en Occident. Il ne s'agit pas tant de représenter ou de raconter l'histoire d'un désir mais l'histoire du désir. Ainsi ces récits proposent un nouveau partage des récits du désir dans la littérature et la bande dessinée. Ils suspendent les catégories de l'érotisme et de la pornographie, catégories héritées de l'histoire de la sexualité, construites par ou contre des normes discursives (médicales, morales, religieuses), comme l'a montré jusqu'à présent

l'historiographie sur la question²⁷. L'histoire de la libération sexuelle devient un centre à partir duquel les auteurs et autrices construisent leurs récits. Pour un certain nombre d'entre eux, il s'agit de retrouver une douceur perdue après le bouleversement anthropologique qu'a occasionné la libération sexuelle du milieu du XX^e siècle (1), pour d'autres il s'agit de réécrire, pour les apaiser et les normaliser, les « perversions sexuelles » établies comme telles au XIX^e siècles (2) et enfin de retraverser l'histoire récente de la révolution sexuelle pour mettre en sourdine son triomphe (3).

1.1.1 Retrouver la douceur perdue (*Fils Unique*, Stéphane Audeguy, *Comtesse*, Aude Picault)

Dans un geste qui peut paraître réactionnaire ou naïf, remonter la chaîne des temps permet de renouer un pacte sensuel antérieur à la transformation de l'érotisme en sexualité pornographique. Cette sexualité contemporaine, décharnée, dé-sentimentalisée et consumériste a été l'objet des récits de Michel Houellebecq, en particulier dans *Les Particules élémentaires*. Des critiques littéraires ont pris le parti de ne pas inquiéter cet amer constat et dans le même mouvement ont remarqué la progression d'une veine pornographique dans la littérature « blanche » (autobiographique, roman). Cette évolution a mis à mal le territoire du genre pornographique, à la fois comme narration, écriture mais aussi comme catégorie éditoriale. La conséquence serait une désérotisation de cette production littéraire contemporaine, une disparition, ou à tout le moins une invisibilisation, de la littérature sentimentale et enfin l'érosion générale d'une certaine forme d'érotique raffinée et littéraire. Frank Évrard conclut son petit guide de *La Littérature érotique* sur « l'échec de l'érotisme²⁸ » dans le champ littéraire français à l'orée du XXI^e siècle, tandis qu'Olivier Bessard-Banquy, se penchant sur la littérature de Minuit, s'arrête à la « difficulté d'aimer » et brosse le paysage littéraire d'une nuit blanche où « tous les comportements sont admis, comportements dont chaque fois le sens doit être redéfini²⁹ ». Le portrait du sexe dans la littérature « d'aujourd'hui », et en France en particulier, fécondée par une révolution sexuelle qui a détruit l'érotique, est morne, oscillant entre le *trash* et la déception :

²⁷ Voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* [1976], Paris, Gallimard, collection « Tel », 1994 et Alain Corbin, *L'harmonie des plaisirs*, *op. cit.*, ou encore Anne-Marie Sohn, *Du premier baiser à l'alcôve*, Paris, Aubier, 1996.

²⁸ Franck Évrard, *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Toulouse, Milan, Les Essentiels, 2003.

²⁹ Olivier Bessard-Banquy, « La relation amoureuse chez les "jeunes auteurs de Minuit" » in Bruno Blanckeman, Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, collection « Fiction/Non fiction XXI », 2012, pages 155-164, page 164.

L'écriture du sexe n'est plus, loin s'en faut, une écriture de la fête des corps et des vertiges de l'amour. S'il reste heureusement des auteurs de la célébration des chairs, ils sont souvent perdus dans la masse des déçus de la sensualité ou des ennemis de la douceur. [...] L'écriture légère et galante a laissé la place à une sombre « spermathorée », à des torrents de plaintes sensuelles qui surprennent autant l'auteur de textes libertins que l'amoureux épanoui³⁰.

Or, ce sont précisément ces « amoureux épanouis » dans la littérature contemporaines et ces ami·e·s de la douceur que ces critiques littéraires ne semblent pas voir, prolongeant, malgré eux, sans doute, le sentiment de désespérance qui aurait gagné l'écriture de la sexualité et de l'amour. Il se trouve que ces « amoureux épanouis », peut-être plus nombreux à partir des années 2000, évitent l'histoire récente comme cadre spatio-temporel de leurs récits comme pour trouver aux narrations de l'amour un terreau plus fertile.

Dans la sphère francophone la référence au XVIII^e siècle libertin et sensualiste devient alors centrale, qu'elle renvoie à la quête d'une douceur perdue, ou qu'elle signe sa perte définitive. Ainsi dans *Fils Unique* de Stéphane Audeguy, le narrateur, frère ignoré et inconnu de Jean-Jacques Rousseau, rencontre Sade en prison, alors que la Révolution Française est imminente, et déclare : « Je crois aujourd'hui à la douceur infinie, à la tristesse de Sade³¹ ». Cette analyse apparaît doublement décalée : décalée par rapport à la perception de Sade pendant la période qui fut la sienne et décalée par rapport à l'héritage de Sade dans la pensée et l'écriture de l'érotisme, du désir et du corps au XX^e siècle. Toutefois il est possible d'interpréter dans le livre ce décalage selon deux aspects. Tout d'abord, le texte met en lumière un moment particulier dans la biographie de Sade : le narrateur le rencontre lorsqu'il est en prison, dans une période d'assagissement qui suit ses célèbres méfaits. On peut voir un Sade épris de douceurs gustatives demandant au narrateur d'aller quérir une « certaine variété de guimauve », « une boîte de pastilles de chocolat », « un sirop de cédrat ». Le marquis se vautre dans « ce fleuve sucré [...] trouvant là un dérivatif à l'amertume de son état³². » Cette description est fidèle à l'embonpoint du marquis relaté par ses biographes, attribué à son tempérament excessif et à l'enfermement. Cet adoucissement relève donc de la deuxième partie de sa vie, métamorphosant en sucre, puis en graisse, l'énergie noire qui se convertissait en écriture sur le papier de ses manuscrits qu'évoquent également le narrateur. Cette vision de Sade est moins courante que celle du criminel, libertin dominateur et assassin de jeunes femmes pauvres. Elle s'inscrit en porte-à-faux avec le « sérieux » qui nimbe son œuvre comme son histoire telle que l'étudie Éric Marty³³. Cette violence canalisée par la frustration

³⁰ Olivier Bessard-Banquy, *Sexe et littérature aujourd'hui*, *op. cit.*, page 17.

³¹ Stéphane Audeguy, *Fils Unique*, [2006] Paris, Gallimard, Folio, 2007, pages 313-314.

³² Stéphane Audeguy, *op. cit.*, page 207.

³³ Éric Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, Fiction & Cie, 2011.

se transforme en un hédonisme qui s'accommode parfaitement du libertinage du narrateur, son voisin de prison. Le narrateur – François Rousseau – est lecteur de Lucrèce, autodidacte et très jouisseur. Avec son regard singulier et ses pérégrinations au sein de divers milieux sociaux, il constitue une porte d'entrée originale pour une relecture de ce siècle de transition vers l'époque contemporaine. Avec cette voix fictive, dont le « je » est forgé sur le modèle du jeune Jean-Jacques dans *Les Confessions*, le geste littéraire d'Audeguy rejoint les enjeux de la « métafiction historiographique » et propose une lecture alternative d'un siècle matriciel dans la pensée du sensible et du corps.

Le personnage adolescent, nourri de lectures philosophiques par son libertin de maître, écrit un traité de philosophie matérialiste qui fonde la preuve de l'absence de dieu par l'existence d'un organe sexuel chez la femme, le clitoris, uniquement dédié aux plaisirs de la caresse. L'auteur offre ainsi une lecture contemporaine et décalée de ce siècle qui façonne toujours notre modernité et notre rapport au monde. Ce roman historique parle donc à nos sens contemporains en proposant un parcours existentiel et érotique marqué d'abord par la recherche d'une « douceur » hédoniste et puis par la mélancolie devant le spectacle de la violence et de l'injustice de la Terreur qui clôt le roman et le siècle. Le narrateur croise notamment la route des malheureuses destinées féminines de la Révolution française, entre espoir et disgrâce. Il rencontre le personnage de Sophie, une comédienne qui se lance dans la carrière politique en revendiquant le suffrage universel et la participation des femmes à la vie publique. Au travail politique mené à deux, s'ajoute une relation d'amour qui unit les deux personnages. Après une nuit à rédiger « les statuts d'une Société fraternelle des citoyens des deux sexes³⁴ », la matinée est consacrée aux joies du plaisir érotique :

J'entendis un froissement de draps qui m'échauffa le sang plus que je ne saurais dire. Je sentis une chair douce et chaude se glisser contre moi, une main remonter ma chemise sur mes cuisses. Je me retournai alors en souriant, et sans ouvrir les yeux j'enlaçai cette femme/ Sophie avait soixante-neuf ans. Son corps gras et blanc était comme vierge. Il semblait fait pour les caresses, et non pour les violences de l'amour ; quand je les serrais, ses hanches gardaient pendant des jours la trace de mes doigts. Elle mettait aux plaisirs de l'amour une rage feutrée ; elle jouissait sans un bruit, dans un long frémissement [...] Moi qui n'avais jamais foutu qu'avec désinvolture ou enthousiasme, j'aimai passionnément cette curieuse gravité³⁵.

La rencontre avec Sophie signe un nouveau pacte érotique en cette fin de siècle révolutionnaire. Après avoir « foutu » par « enthousiasme » dans la lignée de l'éducation libertine qu'il a reçue, le personnage principal fait l'expérience d'une sexualité « grave » et égalitaire. Sophie incarne un érotisme éclairé qui ménage une transition avec l'érotisme noir

³⁴ *Ibid.*, page 284.

³⁵ *Ibid.*, page 285.

des « violences de l'amour » que l'on aurait plutôt tendance à rattacher à la lignée sadienne. Audeguy, à travers ses personnages, le « doux marquis » puis Sophie, la sans-culotte éclairée et rousseauiste (sans le savoir), relit et rénove les visions de l'amour du XVIII^e siècle dont nous héritons.

Le personnage de Sophie dans le récit rappelle le parcours de certaines figures féminines de la Révolution française comme Olympe de Gouges ou encore Anne-Josèphe Théroigne de Méricourt. Toutes deux liées au monde de la scène (théâtre ou opéra), comme Sophie, elles furent engagées dans l'activité politique et tuées pendant la période dite de la Terreur. Théroigne de Méricourt en particulier est une figure associée, comme Sophie aux plaisirs charnels et à la liberté sexuelle. Mais tout comme Olympe de Gouges, Sophie se soucie de la politique du soin des corps des femmes. Sophie, notamment, œuvre pour les filles de joie également, et épaulée par le narrateur, elle vient en aide aux prostituées atteintes de vérole enfermées à la maison de force de la Salpêtrière, pour partie prison qui est transformé en asile après la Révolution où Théroigne de Méricourt finit ses jours, supposément aliénée. Le roman fait voir ainsi à travers ses personnages à la fois une économie sexuelle fondée sur une documentation qui se fonde dans la prose – de nombreux passages sont nourris des traités historiques sur la sexualité³⁶ – et d'autre part un regard rétrospectif, parfois acerbe et amer de constater la défaite des femmes dans ce combat pour l'égalité que fut, entre autres, l'épisode révolutionnaire. Cette peinture de la sexualité voit s'affronter deux visions. Tout d'abord il y a celle de Sophie pour qui le plaisir sexuel est une affaire « grave » mais pour qui le commerce sexuel est un état de fait, qu'il faut administrer. Puis il y a celle des savants et des révolutionnaires, moralisatrice, qui condamne la sexualité féminine et la prostitution. La prostitution a été temporairement dépenalisée par les révolutionnaires, mais très rapidement la liberté des femmes semble diminuée et le narrateur décrit la nouvelle mission données aux femmes : la maternité afin de donner vie à des citoyens, serviteurs de la Patrie. Le camp des femmes révolutionnaires est divisé dans le roman et d'après le narrateur en vertu de compréhensions différentes de la fonction sexuelle. Les Pauline Léon et Claire Lacombe, membres de la Société des républicaines révolutionnaires s'opposent à la vision de Sophie :

Qu'elles voulussent, au contraire de nous, cantonner les femmes dans leur rôle de mères, filles ou femmes de sans-culottes, et rien d'autre, conception laitière dont je te tiens pour responsable,

³⁶ Le récit est cousu de références non-explicites à des traités d'anatomie sexuelle, notamment lors de l'épisode de la découverte du clitoris par le narrateur. Dans ce passage, la lecture de ces traités inspire au narrateur une grande méfiance, car il n'y voit que la justification de « la supériorité des mâles ». *Ibid.* page 76.

Jean-Jacques, cela ne nous avait jamais empêchés d'admirer leur dévouement à la cause des femmes³⁷.

Sophie, comme d'autres femmes révolutionnaires, est calomniée et sans cesse ramenée à sa nature sexuelle, et c'est ainsi que naturellement elle se tourne vers le secours à celles qui sont réduites à l'esclavage le plus brutal par les hommes, les prostituées. L'idylle du narrateur avec Sophie se clôt avec la mort de celle-ci. Alors que Pauline Léon et Claire Lacombe viennent d'être arrêtées par Saint-Just, Sophie, dans les rues de Paris est emportée par une « commotion indistincte ». Le mouvement opéré par un « on » indéfini traduit non seulement la violence brute de la machination, mais aussi le mouvement informe, anonyme et dévastateur, celui de la rumeur calomnieuse qui emporta un certain nombre de femmes révolutionnaires, comme Théroigne de Méricourt. Cette « commotion » tirée du vocabulaire médical et corporel scelle le destin du personnage de Sophie guidée par une sagesse du plaisir. L'écriture de l'Histoire comme écriture fictionnelle, apparaît plus que jamais une écriture des corps.

Relire l'histoire des sexes et de la sexualité sous la Révolution au travers des yeux d'une femme, ou traiter Sade par la douceur est une manière de revenir à contre-pied sur une récente histoire de l'écriture érotique dans la France du XX^e siècle. Tout d'abord la référence sadienne est centrale dans celle-ci. Cette veine est tout d'abord héritière du surréalisme et de la redécouverte des écrits de Sade avec la publication retentissante de ses œuvres par Jean-Jacques Pauvert en 1968. Pour Éric Marty, Sade est le marqueur de la modernité, en particulier de la modernité intellectuelle de l'après-guerre, dans un second moment « sérieux³⁸ ». Notamment influencé par la lecture de Sade par Bataille et Blanchot, ce moment intellectuel met au jour la notion d'« excès », concept qui intéressait moins les surréalistes, qui, toujours d'après Marty, voyaient chez Sade surtout le point d'orgue de l'utopie érotique, en oblitérant une partie de la noirceur de sa vie. La lecture qu'en fait Bataille et qui va innover toute la modernité philosophique, chez Blanchot et chez Foucault notamment, serait la manière dont Bataille envisage la violence, comme un retournement par la parole, qui en fin de compte l'annule³⁹. Cette interprétation ménage la confusion du bourreau et de la victime dans l'acte de violence et confirme l'idée d'une violence libératrice chez Bataille qui s'exprime dans l'érotisme et dans la confusion puis la fusion entre l'objet et le sujet⁴⁰. Cette vision de

³⁷ *Ibid.* page 305.

³⁸ Éric Marty, *op. cit.*

³⁹ Voir le chapitre « Sade, sujet moderne », *ibid.* pages 67-87.

⁴⁰ Bataille commente Sade dans un des chapitres de *L'Érotisme*. « Étude II » et « Étude III », Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957]. *Œuvres complètes X*, Paris, Gallimard, 1987, pages 164-175 et pages 176-195.

l'érotisme, développée également dans *L'Érotisme* trouve à s'épanouir dans la littérature érotique du XX^e siècle, notamment au travers d'une stylistique de l'excès. Barthes, également commentateur de Sade, développe une idée dans *La Chambre Claire* que commente Marty, qui intéresse également le devenir de l'écriture érotique contemporaine. Elle consiste à dire que l'écriture de Sade, comme la photographie, saisit et aliène la victime/modèle photographique. Par conséquent devant l'écriture de Sade se joue la nécessité d'« ajuster son regard », devant ces « expériences visuelles [...] hallucinatoire[s]⁴¹ ». La pulsion scopique aliénante et fétichisante et l'écriture pornographique se rencontrent ainsi et est revivifiée par la lecture de Sade, chez ce penseur. Ces deux lignes d'un côté l'excès et de l'autre la confusion entre le photographique et le pornographique, héritières de Sade dans la modernité philosophique et littéraires, rejaillissent dans l'écriture pornographique.

Or la période contemporaine qui nous concerne voit, comme Olivier Bessard-Banquy le rappelle, la publication des œuvres complètes de Sade en Pléiade en 1990. Ce regain d'actualité sadienne dans la période contemporaine donne aussi naissance à un nouvel élan de l'écriture pornographique, par d'autres rééditions (celles des licences de Musset) mais aussi des créations originales. Les années 1990 accueillent dans cette continuité une floraison de romans généralistes à composante pornographique, telle que l'étudie le critique⁴². Mais elle se caractérise par l'omniprésence de plumes féminines. Comme il le souligne, il semble que ces publications constituent des réactions chimiques à la lumière jetée sur ce passé libertin et sauvage de la littérature. Le sadisme est réinvesti à rebrousse-poil dans des écritures féminines et féministes telles que celle de Virginie Despentes et retournée contre la figure du bourreau. *Baise-moi*, publié en 1994, est le témoin de cette réaction vive à l'excès et l'aliénation sadienne. Dans le roman, l'autrice se saisit de cette référence lors de l'un des derniers crimes de Nadine et Manu. Leur agressivité se porte sur un lecteur de Sade et d'Ellroy ; l'homme, un architecte très raffiné aux mains « blanches et fines⁴³ », « agiles et alertes », incarne une érotique raffinée de la culture bourgeoise, trop raffinée pour Nadine qui sentirait, sous ses caresses « sa peau [devenir] grasse et pleine de poils ». Pour Nadine, il n'y a pas dans le rapport des corps de place pour la douceur et le raffinement, ce « principe de délicatesse⁴⁴ » qui pour Barthes, caractérise Sade, comme « puissance d'analyse » et « pouvoir de jouissance ». Sade renvoie ici comme signe extérieur de richesse culturelle à un modèle de perversions embourgeoisées,

⁴¹ « Roland Barthes et le neutre sadien », Éric Marty, *op. cit.*, page 380.

⁴² « Les bouchers sont sympas » Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, pages 22-28.

⁴³ Virginie Despentes, *Baise-moi* [1994], Paris, J'ai lu, 1999 pages 223-224.

⁴⁴ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, page 174.

dorée sur papier bible, à l'image de cet architecte qui frémit d'être ligoté par ces deux *serial killeuses*. Malgré son charme, il n'y aura pas de repentir possible pour ce dernier avatar du régime sexuel et machiste qui a écrasé nos deux héroïnes, il sera pulvérisé. Le sadisme a changé de camp mais l'excès dans la violence demeure libérateur⁴⁵. Le matérialisme sadien est réinvesti par la vision punk-féministe de Despentès. Si certaines, comme Despentès, prennent le contre-pied de cette histoire érotique en en faisant une cause féministe, pour Audeguy, dans les années 2000, il s'agit de reprendre la figure du divin marquis mais en l'humanisant, en l'adoucissant. Chez Stéphane Audeguy, au contraire de cette réinterprétation de la pornographie comme spectacle de l'excès devant un regard sidéré, l'écriture romanesque est gouvernée par une érotique, une logique désirante qui anoblit l'être. Par un autre chemin que celui de Despentès, on rejoint la question du matérialisme qui découle de la lecture sadienne. Sur plusieurs points, *via* Sade, les œuvres d'Audeguy et de Despentès étrangement se répondent : la peinture et le discours sur la prostitution, apparaît comme un discours « pro-sexe » de *King Kong Théorie* à la Sophie de *Fils Unique*, par exemple. Mais c'est dans l'écriture que saillent des oppositions plus schématiques : il apparaît qu'à la pulsion scopique que suppose le spectacle obscène et hallucinatoire des corps soumis à la pornographie et à la violence d'obéissance sadienne, répond, chez Audeguy, le souterrain désir dont l'érotique naît de la matière diverse du monde et qui prend la forme d'une écriture tendre et tactile.

Si les deux œuvres citées traitent la référence sadienne de manière décalée sur le mode de la douceur et du raffinement, elles le font dans des perspectives diamétralement opposées. Le second souhaite le relire et lui redonner toute sa douceur, qualité appelée de ses vœux à être érigée en valeur. Et la première renverse cette érotique pour mieux la recharger en puissance de transgression et d'excès. Bien qu'opposées dans leur démarche, ces deux œuvres signalent la centralité de la référence sadienne pour la représentation de l'érotisme dans la littérature française et la volonté affichée de s'inscrire dans l'héritage de l'érotique pour mieux en renouveler les codes.

De manière similaire, un art graphique comme la bande dessinée, lorsqu'il s'empare de la question sexuelle ou érotique au XXI^e siècle, semble porter la conscience d'un héritage d'une culture pornographique, gaillarde ou simplement leste qui s'est développée au XX^e siècle. Par exemple, le choix de la douceur parcourt l'œuvre d'Aude Picault notamment

⁴⁵ Sur la reprise d'une veine sadienne dans les romans de Despentès voir Nicole Fayard, « Sadeian Sisters : Sexuality as Terrorism in the work of Virginie Despentès » in Sarah F. Donachie, Kim Harrison (dir.) *Love and sexuality : New approaches in French Studies*, Oxford, Peter Lang, 2005, pages 101-120; Valentina Denzel, « Sadean Confessions in Virginie Despentès's Punk-Porn-Feminism » in Brandon Arroyo, Thomas Waugh (ed.), *I confess ! constructing the sexual self in the Internet Age*, Québec, McGill-Queen's University Press, 2019, pages 300-317.

lorsqu'elle revisite le XVIII^e siècle libertin dans *Comtesse* (2010). Dans le corpus contemporain des bandes dessinées pornographiques qui se développe à partir des années 1970, le XVIII^e siècle libertin est également revisité par Crepax adaptant *Justine* de Sade en 1979, ou encore par le britannique Erich von Götha avec sa série *Les Malheurs de Janice* (1987-2015) mais ces œuvres constituent essentiellement des transferts de représentation. Si dans *Justine* de Crepax et *Les Malheurs de Janice* de Götha, la logique sadienne est fidèle à la source et présente une économie sexuelle similaire (un groupe d'hommes fait peser une loi d'airain sur des corps de jeunes femmes) le parti pris contemporain d'Aude Picault dans sa reprise de l'érotique libertine inverse, au contraire, la logique sadienne. Certes, elle reprend la thématique de l'enfermement chère à Sade, cloisonnant un lieu qui devient une utopie sociale où les règles s'inversent. Mais cette fois-ci c'est la Comtesse qui, abandonnée par son homosexuel d'époux, règne alors, le temps du récit, le temps du voyage de ce dernier. En maîtresse des lieux, elle commande librement son corps et son esprit mais aussi ses domestiques, devenus les objets de sa fantaisie.

Toutefois, l'espace de l'enfermement donne moins libre cours à l'expérience de la disparition des règles et des limites, qu'à l'approfondissement de l'intériorité de la comtesse. Des spectacles érotiques se déploient soudainement sur la page, dans un enchaînement mystérieux non explicité ni par un texte, ni par la diégèse, mais uniquement par associations d'images. D'abord réduits à des fantasmes, ces épisodes semblent oubliés par la Comtesse qui revient à ses esprits à leur terme. Mais dans le dernier moment, on la trouve interrompue dans ses ébats, alors bien réels, avec l'un de ses domestiques, le même qui hantait les scènes précédentes. Le caractère particulièrement elliptique de la narration est accentué par l'absence de texte et de dialogues. Cette modalité narrative est proprement fantasmatique car elle imite le glissement sensible qui, par association d'idées et de sensations, conduit la comtesse à se laisser habiter par des spectacles érotiques où interviennent des silhouettes, la sienne, et d'autres ombres moins identifiables. Le visage de ce(s) partenaire(s) n'apparaît pas dans les scènes licencieuses, mais à leur tenue, et à quelques détails on peut identifier finalement une unique figure, le domestique que la Comtesse croise dans les couloirs du château.

Cette modalité narrative met en avant le caractère massivement sensoriel de l'érotisme qui s'y déploie. La narration ainsi construite par glissements sensoriels élude la potentielle érotisation des fonctions sociales subalternes ou inversement l'érotisation de la position de pouvoir de la comtesse. En effet, la structure glissante du récit est non oppositionnelle, et s'il y a opposition, elle est constituée par l'obstacle à la solitude imposée

par l'absence du mari. La comtesse se trouve dans un état de frustration affective et sexuelle et, vacant à des occupations de comtesse (cueillir des fleurs, lire des livres et boire du thé), cette routine ennuyeuse la livre à ses sens. La sollicitation de sens non-intellectuels, et en particulier du sens tactile, excite alors son imagination fantasmatique. Quelques leitmotifs méritent d'être ici décrits : les surfaces touchées deviennent alors l'objet d'une exploration intime. Par une logique métonymique, les nombreux plis des sous-vêtements sous la robe à crinoline rappellent les plis intimes. Ces plis contaminent alors toutes les surfaces touchées par la comtesse : la confiture dans laquelle elle plonge les doigts, les draps qu'elle écarte comme on écarterait des lèvres. Le dessin se fait hyperesthésique et évoque un univers entièrement érotisé par la comtesse sur un mode tactile. La première « vision » de la comtesse est d'ailleurs une vision de mains qui caressent ses fesses (voir les illustrations Comtesse 2, 6, 7, 8, 9). Au spectacle de l'amour absent, répond la logique d'intériorisation érotique de l'environnement. Ici le XVIII^e siècle libertin est revisité parfois à contre-pied des images érotiques traditionnellement associées au libertinage : d'une part les hommes sont relativement absents en tant qu'agents du récit, et d'autre part, la débauche sexuelle laisse ici la place avant tout à la suggestion imaginaire.

Toutefois quelques points communs méritent d'être relevés. Dans Sade, par exemple, les hommes, souvent les bourreaux, sont portraiturés, tandis que les victimes, nombreuses et anonymes, sont à peine esquissées et deviennent, pour Barthes, des « portraits-signes⁴⁶ » de purs signes. Ce procédé est ici repris, aides et valets sont des silhouettes peu individualisées. De même l'organisation du récit répond à la description que fait Barthes de la répétition arithmétique et encyclopédique des différentes pratiques sexuelles qui chez Sade se muent en des combinaisons toujours renouvelées. Elles confinent, pour Barthes, à une déréalisation des faits pour faire du récit un pur agencement de signes. Cette pratique narrative est ici remotivée, la Comtesse s'illustre en autant de stations érotiques (la pénétration, la fellation, le cunnilingus, la sodomie, la masturbation) qui apparaissent et s'enchaînent selon une logique arbitraire et peu explicite. Cet enchaînement purement fantasmatique s'inspire de cette irréalité sémiotique sur laquelle repose la logique pornographique. Mais si Aude Picault semble souscrire à cette logique pornographique héritière de la littérature libertine, elle en profite malgré tout pour donner à voir ce que la logique pornographique libertine ne fait pas. Elle donne à voir et sentir un imaginaire sexuel personnel, celui de la Comtesse, qui prend naissance dans des situations singulières, et à partir d'une implication sensorielle du corps.

⁴⁶ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*

C'est un personnage qui est encore en contact avec la réalité sensible qui l'entoure. En somme, le XVIII^e siècle érotique d'Aude Picault, certes purement fantasmatique, est bien autant le siècle du libertinage noir, que le siècle de l'individu et de la sensibilité.

D'un point de vue stylistique, Aude Picault ne s'éloigne pas de son style graphique habituel, proche de la ligne claire et du dessin de presse, entre le trait à main levée et l'esquisse. Habituellement son dessin est travaillé par la déformation des corps, comme dans son blog *Chicon chicon* ou les instantanés autobiographiques de *Moi je*. Elle retrouve ici une certaine forme d'académisme et emprunte à l'illustration réaliste avec son travail sur les décors et les détails normalement absents de son travail autobiographique. On retrouve ce « chiasme stylistique » évoqué dans le chapitre précédent⁴⁷. Le trait de contour clos et courbe, lié à la tradition de la bande dessinée franco-belge ou à l'illustration de jeunesse, et donc largement à un corpus désérotisé, apparaît comme un choix peu congruent avec la pornographie, d'un point de vue historique comme d'un point de vue tonal. Mais ce chiasme signale ici une volonté d'adoucir le XVIII^e siècle et la mythologie libertine. Le caractère synthétique et régulier de sa ligne peut être rapproché de l'irréalisme de l'écriture libertine et pornographique. Néanmoins, dans le champ de la bande dessinée pornographique, le style qui se déploie dans *Comtesse* est relativement rare au début des années 2000 dans le corpus pornographique. Le dessin des corps notamment, peu anatomique, et très loin de toute forme d'exagération sexualisante, tend plutôt vers la banalité, dans un genre et à une époque où les corps extraordinaires habitent les fictions pornographiques dessinées. Ce choix rompt avec des codes graphiques reposant principalement sur l'usage des couleurs, du modelé des formes, ou de leur exagération, d'un graphisme anatomique et réaliste ou bien d'une démarche plastique mettant en avant la matière du dessin et de la peinture, comme c'est le cas dans *Lost Girls* (1995-2006) d'Alan Moore et de Melinda Gebbie.

En réalité, Aude Picault importe dans le dessin pornographique des traits plutôt associés au dessin autobiographique cumulant des qualités de lisibilité et de facilité d'expression qui rendent compte de la quotidienneté et de la banalité, veine largement héritière d'une dessinatrice du quotidien comme Claire Bretécher. Le dessin du corps n'y est pas artificialisé par des effets de déformation ou exagérément érotisé. Cette recherche de banalité dans le dessin des corps ainsi qu'une forme de légèreté dans le dessin au trait, de pur

⁴⁷ Cf. *supra*

contour, entretient une esthétique de la simplicité que recherche Aude Picault⁴⁸. Cette simplicité semble aménager l'imagination pornographique pour en délivrer un récit certes licencieux mais adouci par le refus de la débauche graphique qui lui est traditionnellement attachée. D'un point de vue thématique, ce libertinage se défait également de toute esthétique de la cruauté ou de l'obscénité. Cela tient au fait que les pratiques sexuelles évoquées, si elles pouvaient être sévèrement condamnées sous l'Ancien Régime et jusqu'au milieu du XX^e siècle⁴⁹, apparaissent comme des pratiques beaucoup plus répandues au début du XXI^e siècle, compte tenu des contenus pornographiques et des manuels de sexologie contemporains. L'imaginaire et les gestes sexuels contemporains, ainsi introduits dans cette fable pornographique sur les vertus de l'infidélité conjugale, ont cela de savoureux qu'ils sont translatés dans un cadre spatio-temporel saturé d'un imaginaire libertin. Désacralisés par le regard contemporain, ils se parent d'une légèreté que souligne l'aspect mignard de l'esthétique générale qui renvoie à la peinture du XVIII^e siècle. Des scènes de genre à la Boucher ou à la Fragonard ponctuent la bande dessinée, notamment dans la conclusion (voir illustration Comtesse 13). Celle-ci est une fin ouverte : alors que le mari est revenu, on y voit la comtesse et le domestique se cacher dans les fourrés feuillus tandis qu'un angelot en pierre les scrute d'un œil curieux.

Revenir sur l'imaginaire libertin et le relire à l'aune des considérations contemporaines sur la sexualité est un geste anachronique commun à Stéphane Audeguy et à Aude Picault. En jetant un autre regard sur ce moment clé de l'histoire de la représentation pornographique, et son entrée dans le canon littéraire et artistique, les deux auteurs ménagent un discours détourné sur le contemporain. Stéphane Audeguy confesse que *Fils Unique* « parlait aussi de mai 68 à sa façon⁵⁰ » et Aude Picault veut faire le portrait d'une fille « normale⁵¹ ». Ces deux œuvres se greffent sur un discours critique envers la pornographie.

⁴⁸ « Mais je crois que j'ai toujours cherché la simplicité » Aude Picault, Anne Douhaire « J'ai toujours cherché la simplicité » [en ligne], France Inter, 12 avril 2018, URL : [Bande dessinée, Aude Picault : "j'ai toujours cherché la simplicité" \(franceinter.fr\)](https://www.franceinter.fr/actualites/bande-dessinee-aude-picault-j-ai-toujours-cherche-la-simplicit%C3%A9-franceinter-fr) consulté le 6 décembre 2020.

⁴⁹ Les pratiques sexuelles non génitales étaient fermement condamnées et inscrites comme telles dès le XII^e siècle dans l'Occident Chrétien : la pollution hors du vagin, la masturbation et la sodomie, sans compter sur la fellation et le gamahuchage (cunninlingus). Ces interdits dans la sphère conjugale se perpétuent sous l'Ancien Régime et encore dans l'Europe du milieu du XX^e siècle. C'est pourquoi, dans la littérature libertine la notation de telles pratiques, en particulier la sodomie, constitue en soi une obscénité morale. « Esquisse d'une généalogie de la luxure », Alain Corbin, *L'harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie* [2008], Paris, Flammarion, « Champs », 2010, pages 307-315.

⁵⁰ Thierry Guichard, *op. cit.*, page 22.

⁵¹ Aude Picault, Anne Douhaire, *op. cit.*

Pour Stéphane Audeguy c'est l'absence de douceur, valeur centrale de son œuvre, qui est visée et son corollaire le plus sensible, l'absence de caresses :

Il faut sans doute rappeler, à propos du cinéma pornographique, quelques évidences. La bêtise du cinéma X dominant, je veux dire, de celui qui ne fait qu'exprimer la bêtise de l'idéologie dominante, se mesure au statut qu'il accorde aux caresses. Soit elles sont inexistantes ; soit elles servent de préliminaires fonctionnels à l'acte suprême de la Pénétration ; ce qui fait du cunnilingus, entre autres choses, une sorte de travail de garagiste (vérification des niveaux de lubrification). On peut inférer de là que notre société abhorre toute espèce de gratuité ; et particulièrement la gratuité du plaisir ; elle lui préfère la *dépense*. Le film X ridiculise le plaisir, il a d'ailleurs la rage de le réduire à un ensemble de trucs techniques, de pénétrations monstrueuses, etc.⁵²

L'auteur s'adonne à une critique de l'économie de la pornographie à travers l'observation des caresses : la caresse est du côté de la dépense, et donc de la gratuité. La caresse apparaît comme un plaisir des surfaces, contre celui de la « décharge » typique du vocabulaire libertin et qui se distingue de la « dépense ». Cette opposition rejoint l'analyse que l'historienne du cinéma Linda Williams fait des plans de la pornographie : le *meat shot* et le *money shot*⁵³ sont des gros plans sur le sexe féminin et le sexe masculin au moment de l'éjaculation. Cette recherche frénétique du visible, qui peut aller au plus près des organes, met en valeur la pénétration et sa visée, la jouissance rendue visible. Elle minore la proximité physique des personnages, la gestuelle d'appropriation du corps et les processus de plaisir. L'auteur reprend à dessein le vocabulaire de la « dépense » associé à Georges Bataille pour l'orienter vers un sens différent. La gratuité de la dépense chez Bataille est le contraire de la caresse, du processus du plaisir, de son étirement dans le temps et dans l'espace. Le plaisir et la douceur sont deux concepts abandonnés, voire méprisés par Bataille ; le seul plaisir qui pourrait être retenu par l'auteur de *L'Érotisme* serait celui de l'orgasme de la « décharge » apparenté à la jouissance plus qu'au plaisir sensible, dichotomie qu'on retrouve également chez Barthes dans *Le Plaisir du texte*⁵⁴. Audeguy rejoint Bataille en reprenant sa vision d'un érotisme qui serait marqué par la recherche de dépense et de dispersion, comme force de transgression d'un monde rationalisé, économique et rentable, mais lui substitue une érotique du processus, plutôt que de la jouissance, cette dernière tendue davantage vers la transgression que vers le plaisir. Si la recherche de gratuité dans l'érotique semble la même,

⁵² Stéphane Audeguy, *Petit éloge de la douceur*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2007, page 27.

⁵³ Le « money shot » renvoie à l'éjaculation et donc l'expression de la (seule) jouissance masculine, le « meat shot » renvoie aux gros plans sur la pénétration vaginale de l'homme par la femme dans la pornographie cinématographique des premiers temps. Linda Williams, *Hard core. Power, pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, [1989] Berkeley/Los Angeles, London, University of California Press, 1999, page 94 et 48. Voir également les développements sur « la frénésie du visible » du cinéma érotique dans Linda Williams, *Screening sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains* [2008], Paris, Capricci, 2014, traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Raphaël Nieuwjaer et Pauline Soulat.

⁵⁴ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1973.

elle passe pour lui dans la tension vers la transgression, évitant *in extremis* la description ou la suggestion du plaisir, mort de la littérature. Pour Barthes, contrairement au plaisir qui peut « être *dit* », le « texte de jouissance est absolument intransitif⁵⁵ ». Pour Audeguy, il apparaît que c'est le plaisir sensuel et sexuel, vu comme pure dépense, dans son rythme et ses oscillations propres qui nourrit l'écriture romanesque, dans une « consécution narrative⁵⁶ » et une transitivité jamais conclusive. On pourrait presque soutenir que ce qu'Audeguy rejette dans la pornographie, c'est une forme abâtardie et mécanisée de cette recherche de la *jouissance* érotique qui parcourt le corpus pornographique de Sade à Bataille. Le personnage de *Fils Unique* d'ailleurs s'amuse à mettre sur pied un automate, à la mode de Vaucanson, qui imite la vie organique et la jouissance sexuelle, mais se révèle être une supercherie, cachant derrière un homme. Derrière la mécanique imitant le vivant, il y a toujours du vivant caché.

Cette lecture de l'histoire des plaisirs et des jouissances signale un changement historique dans le rapport à l'écriture érotique. Dans une société encore lardée d'interdits moraux et religieux, où la foi chrétienne conforme un rapport au corps dont Bataille était tout imprégné, où la sexualité était considérée uniquement sous les aspects du génital et de la reproduction, il semble en effet que la recherche de gratuité en quoi consiste l'érotisme amène à penser la jouissance sous la forme d'une transgression. Alors que pour le contemporain Audeguy, davantage pétri d'une culture humaniste, séduit par la philosophie matérialiste (antique et moderne) et visiblement débarrassé d'un quelconque rapport à la transcendance, l'écriture érotique se fonde sur la gratuité du sensible et de la matière.

À cette recherche de douceur et à cette réhabilitation du plaisir, qui tendent parfois aussi à la restauration d'une forme de sentimentalisme, répond une pratique anachronique de relecture du passé. Si nous avons pu montrer que c'est dans une histoire passée récente que les écritures et figurations contemporaines de l'érotique viennent se ressourcer, contre le spectacle contemporain de la pornographie, ou en le contournant, nous pouvons prolonger cette lecture en remarquant que ce recours à l'histoire érotique et sexuelle s'approprie d'autres périodes clés.

⁵⁵ *Ibid.* pages 82-83.

⁵⁶ Thierry Guichard, *op. cit.* page 25.

2.1.1 Défaire les perversions du passé (Stéphane Audeguy, Melinda Gebbie, Alan Moore, Aude Picault, Sarah Waters)

La relecture de l'histoire sexuelle vise aussi à restaurer – à des fins critiques ou militantes – des érotiques condamnées, soit en les faisant exister, soit en leur donnant un lustre qu'elles n'avaient pas et dans tous les cas, en les mettant en perspective. Il s'agit pour la plupart d'adoucir, de normaliser, d'expliquer puis d'érotiser ce qui pouvait apparaître comme des perversions, avec une attention toute particulière donnée à la sexualité féminine. Qu'il s'agisse de Stéphane Audeguy avec *La Théorie des nuages* et son personnage de Virginie, visiblement atteinte de ce que Gaëtan Gatien de Clérambault a appelé, dans la plus pure tradition psychiatrique des nomenclatures de fétichismes sexuels, « la passion des étoffes⁵⁷ » ou bien qu'il s'agisse d'Aude Picault qui revisite le mythe de la sulfureuse Lilith dans, *Déesse*⁵⁸, il s'agit de montrer sous un autre jour ce qui a été perçu et historicisé comme des déviations voire des névroses sexuelles. Ces relectures donnent libre cours à une érotique hypersensible, presque hystérisée de la peau, du contact et des caresses, bien souvent liées à l'auto-érotisme.

Les larmes des nymphes : La Théorie des nuages (Stéphane Audeguy) et Déesse (Aude Picault)

Dans le cas de ces deux auteurs, il s'agit de reprendre d'un point de vue narratif le motif du plaisir sexuel féminin devenu un thème médiatique récurrent dans la période qui ouvre le XXI^e siècle. Cette offensive de « visibilisation » de l'orgasme féminin⁵⁹ est l'une des conséquences directes de certaines découvertes scientifiques contemporaines relatives à l'organe du clitoris⁶⁰ et des retombées tardives de la critique féministe de la libération sexuelle

⁵⁷ Ce fétichisme sexuel se caractérise selon le psychiatre par une excitation érotique provoquée par la vue et surtout le contact de certaines étoffes et en particulier les étoffes luxueuses que sont la soie et le satin. Associée à des pulsions de kleptomanie cette passion développée dans un court essai réédité à la fin du XX^e siècle est au cœur de la psychologie du personnage principal de *La Théorie des nuages* de Stéphane Audeguy. Gaëtan Gatien de Clérambault, *La Passion érotique des étoffes chez la femme* [1908], Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1991.

⁵⁸ Aude Picault, *Déesse*, Bordeaux, Les Requins Marteaux, Collection « BD cul », 2019.

⁵⁹ À ce sujet j'aimerais, dans l'espace francophone, noter la multiplication de publications aussi bien médiatiques que scientifiques portant sur le sujet dans les années 2010, que ce soit sous la forme de chroniques régulières ou d'essais comme le fait Maïa Mazaurette (Maïa Mazaurette, Damien Mascaret, *La Revanche du Clitoris*, Paris, La Musardine, collection « L'attrape-corps », 2008) ou encore Agnès Giard célèbre aussi bien pour ses ouvrages sur l'érotisme japonais que pour son blog *Les 400 culs* publié sur le site du journal *Libération*. Elle y aborde plutôt deux fois qu'une la sexualité et le plaisir féminin. En témoignent l'article « Pourquoi les femmes ont-elles des orgasmes ? » [en ligne], site : Les 400 culs, 12 avril 2012, URL de référence : [Les 400 culs – Pourquoi les femmes ont-elles des orgasmes ? – Libération.fr \(liberation.fr\)](#) consulté le 10 janvier 2021 ou « Si l'orgasme était une couleur, ce serait ? » [en ligne], site : Les 400 culs, 9 septembre 2013, URL de référence : [Les 400 culs – Si l'orgasme était une couleur, ce serait ? – Libération.fr \(liberation.fr\)](#) consulté le 10 janvier 2021. De nombreuses initiatives ont vu jour sur le web ainsi que dans la sphère anglophone, ce que Sarah Barmak dans son essai *Jouir. En quête de l'orgasme féminin*, résume efficacement. Sarah Barmak, *Jouir. En quête de l'orgasme féminin* [2016], Paris, La découverte/Zones, 2019, traduit de l'anglais canadien par Aude Sécheret.

⁶⁰ Notamment l'étude sonographique d'Odile Buisson et Pierre Foldès qui dévoile la complexité de l'innervation du plaisir dans l'organe sexuel féminin fait d'une tête (le clitoris) et de ramifications profondes dans le vagin et

que nous aborderons précisément plus tard. Depuis les critiques faites par Luce Irigaray à la vision du sexe féminin par l'école freudienne de psychanalyse⁶¹ et reprises par le médiatique et lyrique essai d'Alain Finkielkraut et Pascal Bruckner⁶² dans l'objectif de critiquer l'emprise de la sexologie sur la révolution sexuelle, le plaisir sexuel féminin est un serpent de mer qui sous-tend de nombreux essais aux tendances et visées pas toujours conciliables, notamment en remotivant le conflit intellectuel qui oppose dans la pensée féministe un naturalisme essentialisant et le constructivisme, qui tente de dépasser la catégorie du « féminin »⁶³.

Le féminisme différentialiste des années 1970 constate que le plaisir féminin dans la pornographie est interprété sur le modèle du plaisir masculin, comptable, localisé, la pornographie qui le représente permet « d'en surveiller l'émergence, d'en canaliser le déchaînement, d'en être non plus l'assassin mais le bénéficiaire⁶⁴ ». Pour Luce Irigaray, dans cette économie, le sexe de la femme n'existe pas : « négatif, envers, revers, du seul sexe visible et morphologiquement désignable [...] : le pénis⁶⁵ ». Le désir féminin prend la forme du manque, ou de l'appétit insatiable auquel répond la demande masculine. Dans cette économie mâle le corps féminin est toujours disponible et semble jouir du plaisir de l'homme. L'idée du corps féminin comme support du plaisir sexuel masculin, conduit malicieusement Finkielkraut et Bruckner à poser au début de leur ouvrage que l'individu-mâle est bien seul dans sa quête de jouissance, puisque croyant jouir du sexe féminin, il jouit de son propre organe, dans une inversion sexuelle finale. Il se trouve que dans le texte de Luce Irigaray, le sexe féminin ne semble pas moins jouir de son propre organe, par effet de tactilité : le sexe féminin se touchant lui-même, il n'a pas besoin d'être sollicité par un tiers autre que lui-même. Cette autonomie forclose du sujet sexuel féminin, nimbé de ses plaisirs tactiles, détrônant l'obsession du « voir » pornographique et de son obscénité est devenu un des grands lieux de la représentation du plaisir féminin et ne subit pas la même critique que le sujet sexuel masculin solitaire. Avec Luce Irigaray, le plaisir féminin devient essentiellement tactile et déjoue intégralement le voir même dans une sexualité partagée. Elle en vient à

aux alentours, battant en brèche – une fois de plus – la traditionnelle bi-partition du plaisir clitoridien ou vaginal, que l'on attribue à Sigmund Freud. Odile Buisson et Pierre Foldès « Reviews: The Clitoral Complex : a Dynamic Sonographic Study », *The Journal of Sexual Medicine*, vol. 6, n° 5, 27 avril 2009, page 1223–1231.

⁶¹ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de Minuit, collection « Critique », 1977.

⁶² Alain Finkielkraut, Pascal Bruckner, *Le Nouveau désordre amoureux*, Paris, Seuil, collection « Points », 1977.

⁶³ Dans son récent essai, Catherine Malabou, signale cette complexité de l'appropriation du clitoris selon les mouvements politiques et les consciences féministes, entre les féministes matérialistes et les féministes différentialistes. Cette question est par ailleurs remotivée par la pensée *trans* qui engage à penser le plaisir au-delà des catégories biologiques du féminin. Catherine Malabou, *Le Plaisir effacé : clitoris et pensée*, Paris, Payot/Rivages, 2020.

⁶⁴ Pascal Bruckner, Alain Finkielkraut, *op. cit.*, page 88.

⁶⁵ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de Minuit, collection « Critique », 1977, page 26.

penser que toute sexualité est une caresse, jusqu'à la pénétration qu'elle appelle « caresse vaginale⁶⁶ ». La féminisation caressante de la sexualité peut apparaître comme naturalisante, mais c'est à partir de cette pensée, que Catherine Malabou repense le plaisir comme une catégorie non-biologique du « féminin », comme une vulnérabilité, une passivité, un refus de la domination. Le clitoris ne serait pas strictement un organe, mais un élément mental et un concept philosophique⁶⁷.

Cette conception est largement acceptée dans les représentations contemporaines du plaisir féminin parce qu'elle permet de battre en brèche les stéréotypes d'une sexualité féminine insatiable, nymphomane ou érotomane, fondée sur le manque, le sentiment originel d'une castration sur laquelle repose en partie la théorie sexuelle de Freud⁶⁸. En effet, les représentations insistent alors sur le plaisir autoérotique que les femmes se donnent à elles-mêmes, dans la solitude ou même pendant le rapport sexuel. C'est pourquoi Aude Picault revisite le mythe de Lilith, antithèse d'Ève et première épouse d'Adam. Cette figure souvent reprise par les écrits féministes à partir de sa redécouverte à la fin du XIX^e siècle est l'ombre portée à partir de laquelle se construit le mythe d'Ève⁶⁹. Aude Picault en reprend les grandes lignes⁷⁰ : une femme à la sexualité débridée, auto-suffisante dans son plaisir, menaçante car dominatrice mais aussi à la sensualité « cosmique », entraînant son partenaire masculin dans une transe littéralement divine. En effet Lilith est une figure mythique, aux ailes d'anges, devenu l'égale de Satan dans la mythologie racontée par Aude Picault. Démon au féminin, elle apparaît donc dans la bande dessinée à la fois comme créatrice (elle façonne le sexe du diable qui devient son double) et comme un principe sexuel incarné et universel qui parcourt l'univers.

Elle incarne le plaisir sexuel féminin, activé notamment par l'auto-érotisme et la sollicitation tactile du clitoris, organe par excellence du plaisir féminin. Dans le mythe et ses variantes, la querelle éclate sur la question de la position sexuelle : la femme doit-elle être

⁶⁶ *Ibid.*, page 2.

⁶⁷ Catherine Malabou, *op. cit.*

⁶⁸ Selon Luce Irigaray, « [la] sexualité féminine a toujours été pensée à partir de paramètres masculins. Ainsi l'opposition activité clitoridienne « virile »/passivité vaginale « féminine » dont parle Freud – et bien d'autres... – comme étapes, ou alternatives du devenir femme sexuellement « normale », semble un peu trop requise par la pratique par la pratique de la sexualité masculine. », Luce Irigaray, *op. cit.*, page 23.

⁶⁹ Michèle Bitton, « Lilith et Adam. Une légende sans dessus dessous », *Pardès*, vol. 43, n° 2, 2007, pages 37-51

⁷⁰ Aude Picault reprend le mythe hébraïque de Lilith en grande partie telle qu'il est attribué au Pseudo-Ben-Sira et dont la légende remonterait d'après Michèle Bitton aux débuts de l'Islam vers le VII^e siècle, en Perse. Le mythe a été retranscrit par J.D. Eisenstein et reproduit par Michèle Bitton dans son article. Comme elle le montre, le mythe médiéval part d'une querelle de position sexuelle, qui se transforme en querelle sur la question du désir ou non du rapport sexuel de la part de Lilith, la femme du premier homme. *Ibid.*

dessous ou dessus ? Lilith argumente que par leur égalité dans la création, elle ne doit pas rester en-dessous⁷¹. Ces deux éléments de départ, s'ils ont contribué à construire l'image négative de la femme dans la tradition juive, sont repris par Aude Picault et détournés. La double postulation de Lilith consiste donc à réclamer l'égalité dans le rapport sexuel, comme gage de l'égalité au sens universel entre l'homme et elle. Cette querelle des sexes, hautement contemporaine, résonne si bien avec les luttes féministes actuelles qu'Aude Picault en matérialise les corollaires pour son récit érotique. En effet, qui dit position « au-dessus » pour Lilith, dit accès et exposition de son sexe que le dessin exploite et autour duquel le récit tourne. Lilith, ainsi que toutes les femmes qui lui sont rattachées dans le récit, en train de jouir, se retrouvent majoritairement dans des postures ouvertes, les jambes écartées formant un triangle – qui rappelle par un effet de rime graphique le triangle de la couverture et le triangle du sexe féminin – et au centre le clitoris mis en évidence et exposé aux caresses. Le graphisme géométrique et abstrait synthétisé par le motif du rayonnement (de la ligne et de la courbe) apparaît lorsque Lilith jouit du corps du démon, puis lorsque des femmes également jouissent (voir illustrations Déesse 1, 3, 4, 6, 7 et 8). Ce rayonnement renvoie aux cheveux de Lilith étalés, et façonne une image du plaisir féminin en gloire, en reprenant à la peinture renaissance et aux icônes le motif des rayons entourant les personnages saints ou divins. Cette érotique, particulièrement demandeuse en caresses, se propose, dans la tradition de Lilith comme l'érotique d'une anti-vierge. À la fin du récit de Lilith, qui s'avère être un récit encadré, la narratrice apparaît sous les allures d'une conférencière, probablement spécialiste de l'histoire des religions. Elle allume une bougie chez elle devant un autel et entre solitairement dans une transe sexuelle alors que deux mains anonymes, peut-être imaginaires, comme dans *Comtesse*, lui caressent les seins. Sa transe est contagieuse et motive l'apparition de multiples femmes se laissant aller à des jouissances variées, en extase et dans des poses similaires, comme un appel solennel et collectif à jouir comme Lilith (en particulier dans l'illustration Déesse 8).

Cette vision presque *new age*, qu'on pourrait croire un peu dépassée, de la sexualité féminine, lyrique, multiple et extatique est réactualisée par le récit et par le discours de l'autrice. La recherche de publicisation des découvertes sur le plaisir féminin et sur son organe, le clitoris en particulier, rejoignent souvent cette conception lyrique voire mystique. Dans son essai sur la jouissance féminine, la canadienne Sarah Barmak⁷² montre à quel point la quête de l'orgasme féminin depuis les expériences féministes des années 1970 jusqu'aux

⁷¹ *Ibid.* page 42.

⁷² Sarah Barmak, *op. cit.*

massages tantriques dédiés aux clitoris d'aujourd'hui sont parcourus d'une mystique. Elle montre également la manière dont ce mode de jouissance apparaît de plus en plus fétichisé par les partenaires masculins. Dédiées au bien-être et à la réconciliation des femmes avec leur sexe, dont le savoir médical est assez pauvre en informations, ces pratiques (tantrisme, massages, yoga sexuel) comblent le vide de la médecine traditionnelle et positiviste. Elles entretiennent une savante complémentarité entre une connexion cosmique lors des sollicitations sexuelles et l'image d'une réalisation intérieure et individualiste. Sarah Barmak, suit, entre autres, le parcours de Dee Dussault, adepte du yoga tantrique, officiant dans un Vulvatron (un char en forme de vulve construit pour une célébration), pour qui l'apprentissage de l'orgasme sous la férule de l'artiste Annie Sprinkle fut une révélation : « le sexe est devenu son portail vers le sacré⁷³. »

Cette réactualisation héroïsante et mythologique du plaisir sexuel féminin sous les auspices d'une sensualité autonomisée mais aussi solitaire – la représentation de la femme se caressant seule ou accompagnée est omniprésente – rejoint et contribue aussi à réhabiliter les portraits pathologiques de femmes hystériques et érotomanes fournis par la psychanalyse. Si paradoxalement l'hystérisation des corps féminins par la psychiatrie semble être la version noire et pathologique de ce lyrisme érotique, il a pour conséquence de célébrer la multiplicité érogène d'un corps dont toute la surface, en ses plis et replis, apparaît comme hypersensible. Les massages tantriques et méditations orgasmiques que Sarah Barmak décrit laissent en effet libre cours à une large palette descriptive des modes de toucher de ces corps et de leurs réactions sonores. Mais l'objet est bien réparateur et l'autrice retrace en effet des quêtes érotiques brisées par un corps médical ignorant, comme celui de Vanessa, souffrant d'une prostatite féminine⁷⁴ due à une infection des voies qui lui permettent d'éjaculer lorsqu'elle jouit, ou comme d'innombrables sujets qui souffrent de vaginisme, de blocage, d'absence de plaisir, souvent liées à des violences sexuelles.

Stéphane Audeguy dans *La Théorie des Nuages* reprend très évidemment cette ligne, non pas dans une stricte perspective féministe, mais dans l'idée d'une démultiplication vitaliste de l'univers sensible du roman. Le roman s'organise autour de multiples personnages dont on suit le parcours et dans les affects desquels l'auteur nous invite à entrer. Pour Audeguy les personnages sont abstraits sans profondeur psychologique mais sont des

⁷³ *Ibid.*, page 144.

⁷⁴ *Ibid.* « Une histoire de l'oubli », page 39-80.

« capture[s] de force ou d'un affect⁷⁵ ». L'écriture de ses personnages comme « affects » rejoint une écriture qui tente de capter les « intensités de perception⁷⁶ » des personnages. Qui sont-ils ? Virginie est l'assistante d'un couturier japonais célèbre ; Akira Kumo, enfant, survit à l'explosion d'Hiroshima ; Luke Howard, donne le premier une classification des nuages ; le scientifique Abercrombie poursuit son travail ; et le peintre anglais James Carmichael, également amoureux des nuages. Tous ces personnages présentent cette même hypersensibilité pour les plis organiques de la matière que ce soit sous la forme de tissus et de robes, de nuages, aussi divers que les nuages célestes et les nuages atomiques, ou les plis du sexe féminin. Virginie, qui demeure le personnage autour duquel s'organise la fiction est missionnée par Akira Kumo de retrouver le protocole Abercrombie, compilation du spécialiste des nuages, dont on ignore le mystérieux contenu. Or Virginie, porteuse de ce penchant érotique pour les étoffes décrit par Clérambault, contamine ici l'intégralité de l'univers romanesque de son affection pour les tissus, et en devient la clé de voûte. Mais Virginie semble avoir honte de cette pratique :

Virginie se lève et se rend dans la cuisine dont elle ramène un sac plastique de supermarché ; avec de petits ciseaux de couture elle l'ouvre en deux. Puis elle l'étale sur un canapé-lit, elle s'allonge, après avoir ôté sa culotte et son soutien-gorge, en plaçant son bassin bien au centre du sac éventré ; le premier contact du plastique est tout à fait désagréable, mais elle n'a jamais trouvé mieux. Ensuite elle prend dans le tiroir de sa table de nuit une pochette de soie ourlée un peu plus large que sa main. À partir de là, et bien qu'elle ait déjà effectué ces gestes des centaines de fois, c'est toujours la même magie qui opère, et elle s'irriterait presque à l'idée d'être l'esclave d'un procédé aussi étrange et aussi simple, à constater que l'équation de son plaisir possède des inconnues aussi baroques, aussi vexantes. De sa main droite elle écarte les poils de son bas-ventre, de la gauche applique la pochette de soie sur son sexe, et se met lentement à frotter. L'effet est immédiat, et sûr, et toujours le même. Virginie tremble. Elle ressent des picotements dans les doigts, une chaleur douce irradie sa gorge et descend vers ses cuisses. Parfois la jouissance vient très vite, mais c'est agaçant, et elle se relève alors aussi excédée que honteuse de l'être. Parfois la jouissance monte lentement, et c'est aussi délicieux qu'épuisant, et quand le plaisir finit par arquer son corps, elle retombe, suffoquée, et demeure immobile, dans les limbes très doux, hors du temps⁷⁷.

À l'orée de ce roman, Virginie nous est présentée dans la grise monotonie de sa vie, et en son cœur intime ce court moment de plaisir, dévoilé comme une particularité, un accident qui fait la singularité du personnage.

Être tactile, ses contacts sont hypersensibles et dessinent une géographie intime : le contact désagréable du plastique, indispensable accessoire du chemin vers le plaisir puis le contact immédiatement magique de la soie sur son sexe. Le plaisir est caractérisé par une formule mathématique, une « équation » à « inconnues » dont le secret est « baroque ».

⁷⁵ Thierry Guichard, *op. cit.* page 23.

⁷⁶ *Ibid.* page 25.

⁷⁷ Stéphane Audeguy, *La Théorie des nuages* [2005], Paris, Gallimard, Folio, 2007, page 32.

Comme certaines fonctions se matérialisent en une courbe de Gauss en mathématiques, dans le domaine érotique, son plaisir transforme son corps en un « arc » que la syntaxe épouse, en prenant aussi la forme d'une courbe équilibrée en son centre (« arquer son corps ») entre la protase et l'apodose, au moyen de propositions rythmées en cascade par des conjonctions de coordination (« et »). Tout d'abord invisible, mais sinueusement présente dans le texte, cette courbe, circonvolution mystérieuse de son plaisir, résonne avec tout le roman traversé par les thèmes du dessin, de la courbe et de la ligne. Audeguy lui-même confesse avoir composé son livre comme « une espèce de gros nuage avec des structures isomorphes⁷⁸ ». Cette hypersensibilité toute singulière des plis du sexe au contact de plis d'une autre texture, est précisément ce qui fait accroc dans la surface lisse du réel et renvoie plus largement à ce que l'auteur a défini par touches comme l'idée de « douceur » dans son *Petit éloge de la douceur*. La douceur serait « l'ensemble des puissances d'une existence libre⁷⁹ » et plus loin, ce qui échappe aux concepts, aux idées générales, ce « je-ne-sais-quoi » qui excède la pensée, ce reliquat qui « dans le monde des personnes sérieuses n'a pas de place, les nuages, les fleurs, l'amour, la mer, tous ces petits riens qui nous sont tout⁸⁰ ».

Ce talent mineur de la douceur dessine l'érotique propre à Audeguy qui infuse tous ses romans : une obsession pour la surface grenue et diverse des corps et du réel. Dans un petit texte en mémoire de Clérambault, il prête au psychiatre cette même passion pour les reliefs, qu'il aurait nourri de son observation du drapé et des étoffes passionnément aimées des femmes⁸¹. L'irrégularité de Virginie dans l'économie libidinale l'a tenue à l'écart des relations amoureuses classiques, désespérant un jour de trouver un répondant à son penchant, et c'est précisément ce qui intéresse Audeguy, comme source de création romanesque. Il ajoute à cela un autre trait, une complexion atmosphérique et météorologique de l'orgasme, qui embarrasse également notre protagoniste, puisqu'elle jouit en libérant une grande quantité de liquide produit par les glandes de Skène⁸². Cette association de la puissance organique du féminin aux puissances de la nature se retrouve également dans le récit

⁷⁸ Thierry Guichard, *op. cit.* page 25.

⁷⁹ Stéphane Audeguy, *Petit éloge de la douceur*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2007, page 10.

⁸⁰ *Ibid.*, pages 41-42.

⁸¹ « Privés de cristallins, ses yeux désormais ne pourront jamais plus lui donner la sensation du relief. Dans sa chambre à coucher, Gaëtan Gatian de Clérambault s'assoit devant son armoire à glace pour ne pas rater son coup, et se tire une balle dans la bouche. » Stéphane Audeguy, *In Memoriam*, Paris, Gallimard/ Le promeneur, collection « Le cabinet des lettrés », 2009, page 65.

⁸² Voir pages 300-301. Nahema Hanafi, Caroline Polle, « Fluides corporels » in Juliette Rennes éd., *Encyclopédie critique du genre*. La Découverte, 2021, pages 298-308.

élémentaire de *Déesse* (« Toutes s'accordent à dire qu'elle se jeta dans les vagues⁸³ »), car Lilith gouverne aussi les éléments marins, force destructrice primordiale et crainte dans la Bible⁸⁴.

L'association de la jouissance féminine dérégulée avec l'image de l'inondation est ancienne et ambivalente. Comme le rappelle Catherine Malabou, le clitoris confondu avec les nymphes (les lèvres) est associé dans cette zone de l'anatomie avec la fonction urinaire. Ainsi les femmes-nymphes dans la poésie et la mythologie, dépourvues de sexualité, ne « pissent » pas, et sont exonérées d'« humeurs⁸⁵ ». La femme qui éjacule, qui pisse ou qui jouit a pu être ramenée à une tonalité burlesque, notamment dans la gravure érotique, où l'on peut voir des femmes qui urinent. Cependant dans l'histoire de la sexualité, les sécrétions produites par le plaisir féminin ont longtemps été décrites comme dans une éjaculation de type féminine tout d'abord sous l'empire du modèle du « sexe unique » étudié par Thomas Laqueur, puis sur le modèle masculin avec la découverte de l'ovulation spontanée des femmes⁸⁶. Elle devient une obsession pornographique dans les textes libertins – la fameuse « décharge » sadienne des femmes qui étonne tant Finkielkraut et Bruckner⁸⁷ – puis reprise à l'envi dans les textes pornographiques des XIX^e et XX^e siècles⁸⁸. Il semblerait que ce que les mentalités organisatrices du corps médical moderne aient classées comme étant une déviance physiologique d'une petite catégorie de femmes (ce qui a autorisé la nomenclature exubérante de l'hyperbolique « femme-fontaine »), soit bien un mécanisme propre largement répandu dans le fonctionnement des organes sexuels féminins. Stéphane Audeguy, dans son roman, reprend ce trait sur une base de connaissances qui semble plutôt faire écho à la classification médicale et pornographique de la « femme fontaine ». Évidemment, il en fait une singularité précieuse de l'héroïne, qui rattache son désir et son corps au régime céleste des nuages : sinueux, plissé et chargé de pluie. Il l'articule en même temps à un discours de tendance post-psychiatrique, lointainement héritier de Foucault et de son analyse de la nomenclature des « perversions sexuelles » et autres observations des irrégularités du corps⁸⁹ :

⁸³ Aude Picault, *op. cit.*, non paginé.

⁸⁴ Michèle Bitton, *op. cit.* page 40.

⁸⁵ Catherine Malabou, *op. cit.* page 29.

⁸⁶ Thomas Laqueur, *L'Invention du sexe [Making sex. Body and Gender from the Greeks to Freud]*, Paris Gallimard, NRF « essais », 1992, traduit de l'anglais par Michel Gautier.

⁸⁷ Alain Finkielkraut et Pascal Bruckner, *op. cit.*, page 72.

⁸⁸ Pour une analyse de la figuration du plaisir féminin, sous l'empire de l'éjaculation féminine fantasmée par les textes pornographiques depuis le XVII^e siècle, se reporter à l'article suivant : Chloé Cruchaudet, Irène Le Roy Ladurie, « L'orgasme féminin : un paroxysme de mauvaise foi littéraire ? », *Sensibilités. Histoire, critique et sciences sociales*, n°3, 2017, pages 91-101.

⁸⁹ Cf. *supra* (premier chapitre).

Lorsque Virginie revient à une conscience plus nette de sa situation, à cause d'un téléphone qui sonne ou d'un chien qui aboie, une sensation d'humidité poisseuse, et de plus en plus froide, se fait insistante, à la hauteur de son bassin. C'est le moment qu'elle déteste ; le sac plastique colle à ses cuisses et à ses fesses. Elle baigne dans une véritable petite flaque de liquide. Ce n'est pas de l'urine. Elle le sait pour y avoir un jour goûté, sans excitation ni répugnance. Ce liquide est trop abondant pour être le résultat normal d'une excitation normale pour autant qu'elle peut en juger. Virginie ignore que les normes, lors même qu'elles se présentent comme le bien commun, ou peut-être surtout dans ce cas-là, sont précisément conçues pour exclure le plus grand nombre. Elle se croit seule à jouir ainsi, et cette solitude l'inquiète vaguement ; elle trouve heureux qu'aucun homme n'ait jamais déclenché chez elle cette réaction. En se cambrant lentement, Virginie décolle le sac de sa peau et, selon sa technique éprouvée, elle quitte son lit en maintenant d'un doigt une dépression au centre de la poche de plastique, où clapote le liquide incolore [...] ⁹⁰.

Il y a dans l'écriture de ce passage un usage de la description physique et sensible qui relève de la factuelité procédurale. Cela répond au caractère du plaisir de Virginie, cette espèce de ritualisation aseptisée de son plaisir secret. Les adjectifs sensibles « poisseuse », « froide » et « incolore » décrivent les résultats de ce petit rite. Mais parallèlement l'écriture brosse presque un paysage d'après l'averse, au centre duquel se trouve la « dépression », terme géographique, où est recueillie le liquide. La procédure est alors colorée par l'hypersensibilité de Virginie : les instruments de l'opération disposés autour de l'héroïne se parent des qualités humides de l'événement qui vient de la submerger. Les verbes évoquent avant tout des forces matérielles relevant du régime liquide : le plastique « colle » et se « décolle », son bassin « baigne », le liquide « clapote » comme le ferait une petite mare. L'animation de la description par les verbes, la narrativise et transmettent avant tout par cette syntaxe sensible, la perspective de Virginie ⁹¹. Cette recreation imaginaire du tempérament sexuel de Virginie, comme les procédés stylistiques de syntaxe sensible, sont des gestes littéraires qui participent de la dédramatisation des perversions physiologiques, tout en les intégrant à une création romanesque. Le tempérament de Virginie fait écho à la quête du secret des nuages qui animent les autres personnages. Cette érotique « perverse » devient créatrice d'univers, les caresses et les suggestions tactiles y sont alors centrales, parce qu'elles participent d'une autre économie libidinale, celle de la douceur, en tant qu'expansion « des puissances d'une existence libre ».

Les caresses sont alors des marqueurs d'une sexualité régressive, non-génitale, au sein d'une vision de la sexualité résolument anti-freudienne et détachée de l'obsession du fantasme et des frustrations du désir. La recherche du plaisir ou de la jouissance apparaît

⁹⁰ Stéphane Audeguy, *La Théorie des nuages*, op. cit., pages 32-33.

⁹¹ Cette syntaxe sensible repose sur une construction du sens par des effets de résistance et de reliefs propre au sens du toucher. Jacques Fontanille dans ses textes sur la sémiotique du sensible montre que le substrat corporel et matériel permet l'inscription et du geste d'énonciation : « il n'y a de signification observable que si des corps gardent les traces d'interactions avec d'autres corps. » (page 178). En ce sens, une syntaxe de l'empreinte sensorielle (tactile, lumineuse, vibratoire) permet de rendre compte d'une expérience sensible dans le texte. Jacques Fontanille, *Corps et sens*, Paris, PUF, Formes sémiotiques, 2011.

comme l'érotique fondamentale de l'univers d'Audeguy, privilégiant les seuils, les surfaces intermédiaires, les muqueuses, « [ces] zones incertaines qui ne sont ni dehors ni dedans, dont la finesse est le garant de nos jouissances⁹² ! » Cette vision n'est pas étrangère à celle développée par Gilles Deleuze, également pourfendeur de la fabrique à frustrations et à perversions que fut le discours psychanalytique⁹³ et par ailleurs concepteur d'une pensée esthétique des surfaces, à travers la notion d'haptique⁹⁴ et qui rejoignent la passion d'Audeguy pour ces figures amoureuses des plissés, ces surfaces qui, vues, font se lever chez le regardeur une sensation tactile. Ces références récurrentes au « mineur », aux « puissances de l'existence », à la critique du désir comme manque, s'articulent à cette recherche de douceur tactile et d'intensité haptique convergent dans un sens commun, une autre conception minorisée et féminisée du plaisir et de la représentation qui s'y attelle : tactile, non-figurale qui se dresse contre les systèmes.

Le point de convergence entre Picault et Audeguy dans leur évocation du plaisir féminin, au travers de ses anciennes perversités, apparaît tout d'abord comme ce caractère atmosphérique, élémentaire, qui invite le sexe féminin à trouver sa place dans le cosmos, et plus largement s'inscrire au cœur des activités désirantes de la création et de la connaissance. Et en termes de conséquences esthétiques cela donne naissance à la prédominance de la figure du pli et du plissé qui s'invite dans les lignes de Picault, les drapés moelleux des robes de *Comtesse* et les lignes hiératiques et élémentaires de *Déesse* et qui se matérialise dans la syntaxe sensible et tactile de *La Théorie des nuages*. Ces démarches concernent le champ francophone, or dans la sphère britannique, marquée par un autre rapport à l'histoire de la sexualité et du sensible, il semblerait que les enjeux soient un peu différents.

Au cours de la décennie 1990, des auteurs et autrices britanniques de romans comme de romans graphiques s'emparent de la question des perversités sexuelles dans une optique voisine, mais selon des modalités fort différentes, *Lost Girls* [*Filles perdues*] (1991-2006) de Melinda Gebbie (qui est américaine) et Alan Moore et les romans de Sarah Waters *Tipping the Velvet* [*Caresser le velours*] (1998) et *Fingersmith* [*Du bout des doigts*] (2002). Le traitement réservé

⁹² Stéphane Audeguy, *Petit éloge de la douceur*, op. cit., page 82.

⁹³ À ce sujet, et notamment autour des activités sexuelles perçues comme des régressions infantiles et perverses, voir le traitement que le philosophe accorde à la *fellatio* perçue par Freud dans ses échanges avec Claire Parnet : « la *fellatio* n'est pas un « vrai » désir, mais veut dire autre chose, cache autre chose. Il faut toujours que quelque chose rappelle quelque chose d'autre, métaphore ou métonymie. [...] Dès que le désir agence quelque chose, en rapport avec un Dehors, en rapport avec un devenir, on casse l'agencement. Ainsi la *fellatio* : pulsion orale de suçotement du sein + accident structural œdipien. De même pour le reste. Avant la psychanalyse, on parlait souvent de manies dégoûtantes de vieillard ; avec elle, on parle d'activité perverse infantile. » Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, collection « Champs », pages 95-96.

⁹⁴ Cf. *supra*

par les auteurs francophones s'explique aussi par un changement générationnel. Les Britanniques dont il est question se situent dans la continuité de certains écrivains du nouveau roman des années 1970 (outre Ian McEwan, Julian Barnes, Martin Amis ou encore Salman Rushdie) qui traitent de questions relatives à l'intimité, aux perversions⁹⁵ ou bien encore des ambiguïtés morales de personnages par l'adoption ou l'éclatement de leur conscience⁹⁶. La singularité de nos deux œuvres tient d'une part à l'insistance avec laquelle elles traitent la question de la place de la femme dans la société et dans l'économie sexuelle, et d'autre part à la manière dont elles s'emparent des traits du genre narratif pornographique pour en renouveler à la fois les contenus, mais aussi les usages. En effet, ce sont des récits où l'érotisme fait d'une part une grande place aux romances lesbiennes et à une érotique où les caresses sont très présentes.

Les caresses de la pornographie lesbienne : Lost Girls (Melinda Gebbie, Alan Moore) et Caresser le velours (Sarah Waters)

Melinda Gebbie et Alan Moore avec *Lost Girls* livrent une œuvre qui affiche l'ambition féministe de remettre la sexualité féminine et le point de vue féminin au centre de la narration pornographique. Mais l'ambition est également de représenter la diversité des identités sexuelles, comme l'homosexualité féminine et masculine, le travestissement et des plaisirs alternatifs comme le fétichisme. L'ouvrage, riche et complexe, peut être superficiellement décrit comme une réécriture de la vie de trois héroïnes emblématiques de la littérature de jeunesse : Alice de *Alice au Pays des Merveilles*, Dorothy du *Magicien d'Oz* et Wendy de *Peter Pan*. Les trois enfants, devenues des femmes, se rencontrent de manière fortuite dans un hôtel autrichien tandis que la Première Guerre mondiale est sur le point d'éclater. Dans une ambiance Art Nouveau, les trois femmes nouent une relation charnelle, fument de l'opium et offrent à chacune le récit de leur enfance, respectivement marquée par des traumatismes sexuels et une érotique inquiétante.

L'œuvre compte de nombreuses représentations de crimes et violences sexuelles auxquels sont confrontées nos héroïnes : pédophilie, inceste, viols, attouchements. Comme bien d'autres œuvres de notre corpus, la production de Moore et Gebbie se propose comme

⁹⁵ Linda Hutcheon souligne que l'un des motifs structurants de la post-modernité romanesque est l'intérêt pour le décentrement et « l'ex-centricité » en particulier en ce qui concerne l'orientation sexuelle. On peut entendre ici l'intérêt pour « l'ex-centricité » sexuelle comme un intérêt pour des perversités au sens d'une diversion des normes sexuelles établies par la société bourgeoise (page 12). Linda Hutcheon, *op. cit.* page 12, ma traduction.

⁹⁶ Ce sont ces dispositifs narratifs comme ceux de Rushdie ou de Martin Amis, qui comptent parmi les études de Linda Hutcheon, qui mettent l'accent sur des perspectives énonciatives perverses, car manipulatrices ou éclatées.

alternative à la pornographie contemporaine et en particulier la pornographie de masse. Le discours du scénariste pointe l'hypocrisie de la société mercantile qui bannit les tabous sexuels et pourvoit en pornographie une offre pléthorique, jusqu'à empoisonner insidieusement les représentations, notamment des femmes, par une sexualisation abusive de leurs corps, notamment les corps juvéniles de la publicité et du cinéma⁹⁷. Lecteur d'Andrea Dworkin, il conspue avec elle la pornographie *mainstream* comme moyen brutal de représenter et de perpétuer la soumission des femmes dans la sexualité et au-delà de seules représentations. Mais également inspiré par l'autrice Angela Carter et son essai sur la femme sadienne⁹⁸, il considère que la pornographie prise dans une démarche artistique peut malgré tout procurer à la lectrice des figures-modèles qui participeraient à son émancipation plus qu'à sa soumission. Selon Moore la création contemporaine de « mauvaise pornographie » et son expression prétendument libératoire serviraient un dessein aussi néfaste que l'hypocrisie sociale qui réprime les désirs. Dans son article « Bog Venus versus Nazi Cock Ring. Some Thoughts concerning pornography⁹⁹ » l'auteur déplore notamment que la pornographie soit surtout devenue l'objet du mercantilisme et ait délaissé les rives de l'art.

L'entreprise qu'il forme avec Melinda Gebbie est de produire une œuvre artistique de pornographie, répondant en partie aux codes de la pornographie tant littéraire que picturale, tout en proposant un acte de résistance à la mauvaise pornographie, qui, elle, serait un moyen de désarmer le lecteur et de le rendre impuissant. Cette pornographie serait humiliante et renverrait à l'acte sexuel de manière frontale, impudique et dégradée, sous le signe d'une mauvaise conscience peccamineuse, flétrissant par là l'un des aspects profondément innocents de la nature humaine. Pour Alan Moore, la « bonne » pornographie est intéressante en tant qu'expression artistique parce qu'elle participe de l'enrichissement et de la libération des pouvoirs de l'imagination. Le volume *Lost Girls* en serait pour Annalisa Di Liddo une espèce de manifeste, explicitement formulé par l'un des héros, M. Rougeur :

La pornographie est le parc enchanté où le plus secret et le plus vulnérable de tous nos êtres peut jouer en toute sécurité. Ils...oh, ta chatte. Si chaleureuse... Ce sont les palais du luxe que toutes les politiques et armées du monde extérieur ne peuvent jamais gâcher, ne peuvent jamais réduire en ruines. Ils sont... oh. *Mademoiselle Gale* ? C'est votre doigt à l'intérieur de *Madame Potter* à côté de moi ? Non... non, ne vous arrêtez pas... Ce sont nos jardins secrets, où des chemins séduisants de mots et d'images nous mènent à la porte humide et aveuglante de notre plaisir... au-delà de

⁹⁷ Sur cette question voir la synthèse d'Annalisa Di Liddo dans sa monographie sur l'auteur au cours du chapitre 4 « Finding a Way into *Lost Girls* ». Annalisa Di Liddo, *Alan Moore. Comics as performance, fiction as scalpel*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, pages 134-161.

⁹⁸ Angela Carter, *The Sadeian Woman. And The Ideology of Pornography* [1979], Londres, Penguin Books, 2001

⁹⁹ Alan Moore « Bog Venus vs. Nazi Cock Ring. Some Thoughts concerning pornography », *Arthur Magazine*, n°25, novembre 2006, pages 32-39.

laquelle, les choses ne peuvent s'exprimer que dans un langage qui dépasse la littérature... au-delà de tous les mots¹⁰⁰.

Melinda Gebbie n'est pas en reste et son parcours de féministe dans le domaine des fanzines et des comics depuis les années 1970 témoigne d'une part de son souci de déconstruire les stéréotypes féminins¹⁰¹ et d'autre part de son ambition d'affronter sans restriction aucune la représentation de la sexualité, du désir et de l'érotisme. En effet, dans une conférence récente donnée à l'occasion du festival du livre d'Edimbourg, Melinda Gebbie maintient la vertu de l'imagination et la liberté de représentation avant tout, même si celle-ci suppose la représentation de crimes sexuels comme le viol :

Donc, non, encore une fois, je ne crois pas que l'imagination ne doive jamais être surveillée, parce que c'est dans le paysage imaginaire que nous trouvons une solution à certains de ces problèmes cruciaux avant de les jouer sur la scène du monde¹⁰².

Ce type de position aujourd'hui largement discutée, se pare chez la dessinatrice d'une réflexion autour de l'imaginaire et d'une conception quasi baroque du monde, qu'elle décrit comme une « scène » et nos actes comme des performances artistiques à « jouer ». L'imaginaire contamine le monde qui en deviendrait la caisse de résonance. La réalité serait alors lavée des pulsions qui ont été exorcisées au préalable dans les fictions de l'imaginaire. Cette conception repose sur une vision de l'imaginaire résolument enfantine. Le jeu de l'imagination, naïf et innocent, sans conséquences, est le « jardin secret » où les désirs, même les plus noirs, peuvent être affrontés sans peur. C'est aussi le lieu où s'épanouit la richesse

¹⁰⁰ « Pornographies are the enchanted parklands where the most secret and vulnerable of all our many selves can safely play. They...oh, your cunt. So warm... They are the palaces of luxury that all the policies and armies of the outer world can never spoil, can never bring to rubble. They are... oh. Mademoiselle Gale? Is that your finger inside Madame Potter next to me? No... no, don't stop... They are our secret gardens, where seductive paths of words and imagery lead us to the wet, blinding gateway of our pleasure... beyond which, things may only be expressed in language that is beyond literature... beyond all words. » Melinda Gebbie, Alan Moore, *Lost Girls* [2006], Marietta/Londres, Top Shelf Productions/Knockabout Comics, 2016, chapitre 22, page 8, ma traduction.

¹⁰¹ Sur ce point Camille Baurin met en lumière son travail épisodique mais significatif sur la série *Supreme* et notamment dans le volume #54 publié en novembre 1997. Camille Baurin, « Bande dessinée et pornographie : la vérité de Melinda Gebbie » [en ligne], *Le Super héros et ses doubles*, 8 avril 2013, URL de référence : [Bande dessinée et pornographie : la vérité de Melinda Gebbie | Le super-héros et ses doubles \(wordpress.com\)](http://Bande dessinée et pornographie : la vérité de Melinda Gebbie | Le super-héros et ses doubles (wordpress.com)) consulté le 20 janvier 2021.

¹⁰² « Oui, c'est un propos parfaitement raisonnable » répondit Gebbie, et elle mentionne Amy Homes, l'autrice qui avait mis en scène le problème du point de vue d'un homme pédocriminel. « Donc, non, encore une fois, je ne crois pas que l'imagination ne doive jamais être surveillée, parce que c'est dans le paysage imaginaire que nous trouvons une solution à certains de ces problèmes cruciaux avant de les jouer sur la scène du monde » [« Ye-es, that sounds like a perfectly sensible thing to say » Gebbie began, and mentioned AM Homes as a female author who had targeted the issue from a male perpetrator's perspective. « So no, again, I don't think the imagination should ever be policed, because it's in the imagination landscape that we work out some of these crucial issues before we have to act them out on the world stage. »] Compte-rendu de Laura Sneddon, « Stripped: Melinda Gebbie – *Lost Girls*, Pornography & Censorship » [en ligne], *Comics Beat*, 9 septembre 2013, URL de référence : [Stripped: Melinda Gebbie – Lost Girls, Pornography & Censorship – The Beat \(comicsbeat.com\)](http://Stripped: Melinda Gebbie – Lost Girls, Pornography & Censorship – The Beat (comicsbeat.com)) consulté le 20 janvier 2021, ma traduction.

d'un monde intérieur, comme lieu de résistance à des normes construites par un monde adulte, utilitariste et normatif. Cette position qu'on pourrait qualifier de libertaire, héritée d'une représentation du monde *hippie* qu'elle partage avec compagnon de route Alan Moore, ne doit pas étonner de la part d'une créatrice qui a d'abord fait ses armes dans la bande dessinée *underground* et dont la figure tutélaire est Robert Crumb, notamment dans son rapport à la sexualité.

Si cette position peut être critiquée et ouvre la voie dans *Lost Girls* à la narration pornographique d'épisodes incestueux et pédophiles, il faut cependant porter au crédit des auteur·e·s, la volonté de déconstruire ces expériences qu'ont vécues les héroïnes petites filles. Cela passe par la mise en récit, par elles-mêmes, de ces épisodes traumatiques. En s'appuyant sur leur imagination, elles semblent exorciser alors le passé avant de trouver l'harmonie érotique dans le trio amoureux qu'elles forment à l'hôtel. Leur relation érotique se noue donc autour de la mise en récit respective de leur enfance, chacune d'entre elle étant marquée par des crimes sexuels (le viol, l'inceste et la pédophilie dont chacune d'entre elle fait la douloureuse expérience). Chacun de ces crimes fait l'objet d'un récit qui constitue comme un exutoire par l'imagination. Les acteurs de ces crimes sont en définitive punis par l'imaginaire dans les histoires qu'elles se racontent. L'emboîtement des récits leur donne une valeur méta-narrative et confère à la mise en récit de ces bribes de vies imaginaires – après tout ce sont des êtres de fiction – un potentiel réflexif qui met à distance des traumatismes. Cela concourt à faire de ces histoires d'enfance problématiques, des récits d'apprentissage réparateurs par leur mise en récit même.

La mise en abyme est un motif récurrent de l'univers narratif d'Alan Moore mais il se met ici au service d'une narration féministe : faire triompher un regard de femmes, leur donner la parole dans une optique politique de prise de pouvoir, si ce n'est sur le monde, du moins sur leur propre corps. Cet *empowerment* féminin, ici purement fictionnel, passe par la mise en récit du texte et des images, rejoignant le mot d'ordre de Mr Rougeur. La manière dont l'œuvre parvient à mettre la lectrice aux prises avec la question des traumatismes dus aux violences sexuelles survenues dans l'enfance, et à montrer la manière dont les héroïnes, par la prise en charge de leur récit d'enfance, se libèrent de cette première blessure initiatique a été explorée par Anna Kérchy dans son article « Picturebooks Challenging Sexual Politics. Pro-Porn Feminist Comics and the Case of Melinda Gebbie and Alan Moore's "Lost

Girls»¹⁰³ ». Elle montre la manière dont les abus sexuels de l'enfance, longtemps narrativisés par le récit freudien du complexe d'Œdipe, ont été allégués à des fantaisies imaginaires de l'enfant, et parfois à des traits névrotiques (hystérie, érotomanie). Le récit de *Lost Girls* défait ce mythe dans un plaidoyer féministe pro-sexe qui remet au centre d'une narration pornographique classiquement excitatrice l'expérience des abus sexuels sur enfant et la manière dont chacune des héroïnes la met en récit, s'y affronte et s'en défait. C'est pourquoi le récit prend en charge cette période si particulière de la Belle Époque, cette transition entre le XIX^e et le XX^e siècle, dans un espace centre-européen. Si le récit s'empare du passé historique, il s'agit moins d'en dépeindre l'époque, la vie matérielle et sociale de façon réaliste, que de se confronter à un certain nombre d'idées et de lieux communs sur la féminité et la sexualité qui se cristallisent à cette époque avec la circulation des textes de Freud. Aussi cet étonnant dispositif narratif pour une œuvre pornographique se rapproche-t-il de la pratique psychanalytique, que les héroïnes se plaisent à évoquer, car c'est dans l'air de leur temps, puisqu'elles vivent dans cette *Mitteleuropa* du début du XX^e siècle tout récemment secouée par les théories freudiennes sur l'inconscient. Dans un même geste, leur mise en récit est un désaveu des dogmes freudiens critiqués par le corpus féministe. Moore et Gebbie s'attachent ici à une relecture double de l'histoire des sexualités : l'émergence de la thérapie sexuelle par la parole du début du XX^e et la relecture féministe de la sexualité féminine selon la psychanalyse.

Si l'on prend le temps de considérer, même rapidement, les récits de chacune des héroïnes on peut s'apercevoir qu'un schéma similaire s'impose à chacune : à l'orée de l'adolescence en pleine découverte de leur sexualité, chacune fait l'expérience taboue d'un crime sexuel, qu'elle les subisse ou qu'elle les reproduise. En fonction de chacune, cela constitue un trauma dont il faut guérir ou alors une emprise morale et imaginaire dont il faut se débarrasser. L'exemple singulier de Dorothy est particulièrement éloquent. Tout commence avec un viol représenté de manière purement symbolique : une tornade entre dans sa chambre, et entre dans son sexe. Littéralement possédée par la tornade¹⁰⁴, elle fait néanmoins l'expérience troublante d'une excitation sexuelle intense qui l'initie à la masturbation. Cette tornade la fait passer définitivement, sous forme d'une rupture, dans un autre monde. Mais les indices ne trompent pas : au sortir de sa transe la pancarte « no

¹⁰³ Anna Kérchy, « Picturebooks Challenging Sexual Politics. Pro-Porn Feminist Comics and the Case of Melinda Gebbie and Alan Moore's "Lost Girls" », *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, Vol. 20, n° 2, Automne 2014, pages 121-142.

¹⁰⁴ Melinda Gebbie, Alan Moore, *op. cit.*, chapitre 7 page 4.

trespassing » [ne pas pénétrer] a été brisée par la tornade, et le « no » [non] « tourné à l'envers¹⁰⁵ ». Aliénée par une force extérieure dont elle semble nier l'existence, Dorothy se réfugie dès lors dans un pays imaginaire. Dans sa quête sexuelle, elle couche avec un certain nombre de jeunes hommes qui travaillent dans la ferme de ses parents, puis son père l'emmène en voyage à la ville et noue avec elle une relation incestueuse. Chaque garçon se métamorphose au moment de l'acte en un personnage du conte de Frank Lee Baum (le lion, le bonhomme en fer et l'épouvantail) et apparaît comme un jalon de son itinéraire de conte de fées à la quête du « magicien », celui qui lui donnerait accès à une autre dimension à sa vie et qui serait le magicien d'Oz dans le récit originel. Ce magicien se trouve finalement être son (beau) père et il a le pouvoir de l'emmener ailleurs, de susciter chez elle de l'amour et de l'admiration ; mais cette magie n'est qu'un subterfuge temporaire et une fois Dorothy et son père rentrés, la magie se transforme en un vaudeville grinçant, le magicien en un père faible et libidineux. Dorothy n'a d'autre choix que de partir du foyer et de s'épanouir très loin de cette maison : « J'me sentais nulle part **chez moi**, vous voyez¹⁰⁶ ? » dit Dorothy. Enfin dessillée, Dorothy a compris qu'elle ne s'appartenait pas, depuis cette tempête qui avait marqué son entrée dans la puberté.

De manière similaire aux livres évoqués précédemment, *Lost Girls* est un ouvrage qui revisite le patrimoine de la littérature de jeunesse d'une part et, d'autre part, une époque de l'histoire de la sexualité, contemporaine de la date de publication des ouvrages revisités. Il s'agit de la période emblématique de la répression sexuelle à savoir la période victorienne en Angleterre dont Alice et Wendy sont des représentantes, même si *Peter Pan* a été publié quelques années après la fin du règne de Victoria. La seule Américaine, Dorothy, fait d'ailleurs preuve d'une plus grande liberté de mœurs que les deux autres protagonistes, notamment Wendy. Ces deux dernières évoluent dans le décor reconstitué de cette période traversée par un fort tabou sexuel, une emprise de la cellule familiale, la maltraitance des enfants et le développement subséquent de perversités sexuelles dans le secret des alcôves. Certaines perversions – considérées comme telles à l'époque – sont représentées dans leur plein épanouissement et semblent participer d'une libération pulsionnelle, qui annulerait la violence et la colère, comme si la surcharge du désir une fois refoulée se sublimait en un esprit de vengeance sur les corps de manière indifférenciée. Parmi celles-ci il y a

¹⁰⁵ *Ibid.*, page 7, ma traduction.

¹⁰⁶ « There was no place that was like **home**, y'know ? » *Ibid.*, chapitre 28, page 7, je reprends ici la traduction de l'édition de française d'Anne Capuron. Melinda Gebbie, Alan Moore, *Filles Perdues*, Paris, Delcourt, 2008, traduction d'Anne Capuron.

l'homosexualité du mari de Wendy, le fétichisme du compagnon de Dorothy (qui aime les pieds). Au contact d'Alice les héroïnes libèrent aussi leur bisexualité.

D'autres perversions, celles qui conduisent à des crimes sexuels, sont représentées et incarnées, sur le mode du conte par des personnages maléfiques (la reine de cœur, le capitaine Crochet) et semblent trouver leur origine dans les errements d'une pulsion sexuelle mal dirigée ou réprimée. Alan Moore et Melinda Gebbie semblent ici reproduire à des fins fictionnelles le « partage des perversions » qui s'opère dès la fin du XIX^e siècle. Sous le coup de la démocratisation de la pornographie, puis de l'acceptation progressive de l'homosexualité les discours puis les instances psychiatriques vont distinguer les « paraphilies bénignes » et les troubles paraphiliques¹⁰⁷. Cette évolution s'inscrit dans le modèle du gouvernement libéral qui tolère à la marge des variations mineures tout en conservant un arsenal central de gestion des corps et des désirs. Ce partage entre paraphilie et trouble repose sur la condamnation profondément libérale de condamnation du déni de la liberté de l'autre dans le cas de « trouble paraphilique » : cas de sadisme avéré, pédophilie (où la minorité vaut non-consentement) etc. Pour Moore et Gebbie la peinture des troubles paraphiliques et des violences sexuelles va s'accompagner d'une explication sur leurs origines qui se trouvent dans le puritanisme, l'hygiénisme et la sur-valorisation du corps enfantin, associé à l'innocence. La libéralisation de la sexualité et surtout des sexualités multiples comme l'homosexualité, féminine comme masculine, apparaît comme un progrès moral et humain.

En effet, le capitaine Crochet, pédophile et meurtrier (il tue la fée Clochette après avoir abusé d'elle) est un homme qui craint le corps des femmes et il semblerait que son penchant trouve son origine dans la crainte suscitée par le corps adulte marqué par l'âge¹⁰⁸. Par la suite, Wendy comme effrayée de la nature du désir pédophile qui s'était réveillée en elle pendant son enfance, sous l'influence de Peter Pan, lui-même enfant prostitué par les adultes, finit par enclorre cette source de désordre dans le mariage et le corset d'une robe de mère au foyer :

Dans ce bosquet ombragé, j'avais joué avec le sexe, j'en avais presque été dévoré, comme Annabel. Comme Peter. Mon propre désir m'avait tellement effrayée que j'avais tout enfermé dans l'obscurité au-delà de ces grilles. J'ai épousé Harold vingt ans plus tôt parce que le désir... eh bien, franchement, ce ne serait pas un problème¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Julie Mazaleigue-Labaste, « Les limites de la démocratie sexuelle », *Esprit*, n° 7-8, 2017, pages 66-77.

¹⁰⁸ Melinda Gebbie, Alan Moore, *op. cit.*, chapitre 27, page 5.

¹⁰⁹ « In that shadowy spinney I'd played with sex, had almost been devoured by it, like Annabel. Like Peter. My own desire had scared me so badly that I locked it all away in the darkness beyond those railings. I married

Le jardin public, où se déroulaient ses aventures, devient dans son discours une métaphore de sa *libido* débridée. Alice, de son côté, lorsqu'elle se révolte contre la mascarade à laquelle elle est sommée de participer (des femmes de la bonne société anglaise s'adonnent à des relations saphiques dans le dos de leurs époux et corrompent les adolescentes de la pension où elles enseignent), finit enfermée dans un asile psychiatrique. Des infirmières abusent d'elle et la violent. Toutes deux passent d'une adolescence sexuellement transgressive à un enfermement médical pour l'une et social pour l'autre, deux points qui semblent être l'aboutissement logique de cette économie libidinale. Dans des sociétés patriarcales marquées par la discipline des corps, par l'éducation, la médecine et les mœurs, la sexualité apparaît comme un monde souterrain, transgressif, jouissif mais nocif. La professeure d'Alice (la reine de cœur) organise un contre-monde où ses amours lesbiennes (mais aussi pédophiles) peuvent s'épanouir ; Peter Pan emmène Wendy dans un parc où s'essayer, loin des regards, à l'amour juvénile, qui tombe irrémédiablement dans la prostitution infantile. En somme, l'itinéraire sexuel des jeunes filles se fait sur la base d'un mélange explosif : d'un côté la découverte de sensations à la fois fascinantes et réprimées par le regard social et de l'autre l'expérience de crimes dont elles sont les victimes. Le caractère secret, caché et honteux de la sexualité des adultes qui les initient semble secréter la perversion de leur crime. Or la trame narrative de la bande dessinée nous entraîne vers l'émancipation de ces femmes qui, sous la houlette de la lesbienne Alice, s'initient aux plaisirs autonomes que leur vie d'adulte et de femmes libres leur permet. Le trio ainsi formé n'a pas besoin d'enfants à violer, à séduire. Au contraire, il goûte aux plaisirs de la maturité avec Alice qui porte de longs cheveux blancs, dévoilant ainsi la possibilité que le désir et la séduction ne soient pas restreints à la beauté de corps juvéniles. Ainsi l'innocence du désir souillée par l'hypocrisie sociale et la pornographie de masse selon Moore, ne se confond pas avec celle des enfants, bien au contraire. Cette micro-société lesbienne ne reconstruit pas une cellule familiale où la pulsion incestueuse ferait déborder les appétits, mais au contraire se libère des attaches formelles du foyer : Wendy abandonne son mari aux bras de son amant. Enfin sur un mode tout à fait *hippie* l'innocence des plaisirs physiques est révélée et magnifiée par un rapport harmonieux à la nature et aux sensations physiques et esthétiques par l'usage de drogue ou par le spectacle artistique. Wendy, Alice et Dorothy vont au ballet ensemble assister à la première du *Sacre du printemps* de Stravinsky¹¹⁰. Les héroïnes instaurent un rapport à la fois narratif et

Harold twenty years my senior because desire... w-well, frankly, it wouldn't be an issue. » *Ibid.*, chapitre 27, page 7, ma traduction.

¹¹⁰ *Ibid.*, chapitre 10.

hyperesthésique à l'érotisme, contre l'esprit corseté de l'époque victorienne qui s'achève dans le bain de sang de la Première Guerre Mondiale.

Plus encore elles instaurent dans ce trio un véritable séparatisme lesbien, utopie fantasmée des théoriciennes lesbiennes au cours des années 1980¹¹¹, en offrant le spectacle d'une autonomie sexuelle garantie par la fluidité des rôles, le travestissement et l'augmentation du corps par des prothèses phalliques. La figure de l'*ouroboros* que les héroïnes forment lorsqu'elles se retrouvent solitairement sur une île dans le chapitre 20¹¹², renvoie à l'utopie sexuelle qui est la leur, et en particulier celle d'Alice (voir illustration *Lost Girls* 7b). L'*ouroboros* est un serpent qui se mord la queue, il symbolise le retour du même et le refus de la différence, et ainsi de la différence sexuelle. Ce motif animalier traduit également l'harmonie qu'elles trouvent avec l'environnement et avec la matière physique (aussi bien de la nature que de leur corps). Il s'agit d'une harmonie autarcique, féminine, débarrassée du patriarcat et des valeurs viriles que sont l'intellectualisation, l'utilitarisme et la violence (en grande partie incarnée par le mari de Dorothy) et que la fin de l'album fait éclater avec l'image d'un corps du soldat éventré à la dernière page. Dans ce cadre la destruction finale du miroir est symbolique. En effet, le miroir est le motif qui révèle à Alice son homosexualité. Sa première rencontre avec ce miroir intervient lorsqu'elle est violée par l'ami de son père dans le chapitre 9. Lors de cet épisode traumatique, l'insistance graphique sur le motif du reflet suggère un phénomène que l'histoire de la psychanalyse et de la psychiatrie appelle le trouble de dissociation et qui intervient après un épisode traumatique. Le trouble dissociatif fait partie des grands thèmes de la psychiatrie de la fin du XIX^e siècle et, découvert par Pierre Janet, il participe à la production des discours sur l'hystérie. Incarné principalement par les phénomènes d'hallucination, de hantise ou de double personnalité, le trouble de la dissociation a souvent été décrit comme marqué par l'amnésie et le dédoublement. C'est sur ce fondement que sont mises en place les thérapies dissociatives qui recourent à l'hypnose ou à la suggestion pour faire advenir les souvenirs traumatiques de l'enfance¹¹³. D'un point de vue intertextuel, le motif du trouble dissociatif fait signe ici vers l'entrée d'Alice dans le *wonderland* comme amnésie temporaire d'un épisode vécu sur le mode de l'hallucination, il

¹¹¹ Le séparatisme lesbien ou lesbianisme politique est une théorie politique féministe qui a consisté à penser la possibilité, voire la nécessité, de faire monde sans les hommes et de nier le caractère structurel de l'hétérosexualité en remettant en cause l'opposition structurale du masculin et du féminin. On associe ces positions à Adrienne Rich à travers son essai sur l'hétérosexualité obligatoire (*Compulsory Heterosexuality and lesbian existence*, 1980) et surtout avec la féministe matérialiste Monique Wittig qui dans *La pensée straight* (1992) souhaite débarrasser l'identité de l'assignation de genre.

¹¹² Melinda Gebbie, Alan Moore, *op. cit.*, chapitre 20, page 6.

¹¹³ Sur l'histoire du trouble dissociatif, voir Isabelle Saillot, « Petit historique de la dissociation », in Kédia Marianne, et al. (dir.) *Dissociation et mémoire traumatique*, Paris, Dunod, 2019, pages 1-28.

fait également signe vers la suite de ses aventures écrites par Lewis Carroll (*Au-delà du miroir*). Dans le passage du viol de la bande dessinée, l'apparition du double d'Alice dans le reflet du miroir tient alors lieu de souvenir-écran à la mémoire traumatique. Dès lors cet écran devient le compagnon de hantise d'Alice, il renferme une partie de son moi, puisqu'elle est passée de l'autre côté. Ce miroir l'accompagne partout et, Alice lui conte ses récits. D'un point de vue esthétique donc, le trouble dissociatif est également moteur de narration. Cette dissociation traumatique devient alors le premier pas d'Alice vers l'homosexualité, lui révélant un amour qu'elle aurait pour une autre fille, semblable à elle-même et en même temps différente. Plus tard, dans son asile, elle se demande : « Toute ma vie, je pensais rechercher des femmes, mais... peut-être étais-je simplement en train de fuir les hommes¹¹⁴ ? » Le miroir est un écran qui oblitère le traumatisme tout en révélant le désir. En tant qu'écran il fait aussi se lever l'image érotique comme une surface à caresser ?

Le récit synthétise des morceaux de l'histoire de la psychiatrie et de la sexualité, des névroses sexuelles (hystérie), des troubles liés aux traumatismes sexuels (dissociation), sous la forme de motifs narratifs et graphiques en vue de formuler une autre pornographie et d'en faire un objet de réflexion politique. Il s'agit aussi de montrer la manière dont elles sont exorcisées dans ce moment utopique que constitue pour les héroïnes le temps de la narration du livre. Mais ce moment utopique n'est pas seulement l'exutoire des traumas et des perversions, ni seulement la revalorisation de préférences considérées comme perverses dans une économie sexuelle bourgeoise et utilitariste (celle de la Belle Époque, en l'occurrence ici), mais c'est aussi une utopie féministe. Cette utopie sexuelle repose érotiquement et esthétiquement sur une hyperesthésie des héroïnes. Le dessin naïf met en avant essentiellement les surfaces, et met ainsi exergue avant tout les textures et la couleur. Cela contribue à faire primer une esthétique haptique plus que visuelle et partant, une logique sensible sur une logique rationnelle. Ce parti pris esthétique résonne avec le discours sur l'harmonie entre l'esprit et le corps, l'univers et le sujet que professe notamment Alice par l'usage (abusif) qu'elle fait de l'opium. Cette recherche d'hyperesthésie relève d'une culture *hippie* dont se revendiquent les deux auteur·e·s. Cette hyperesthésie privilégie un rapport aux sens « bas », aux sens qui contredisent la toute-puissance de l'esprit rationnel.

En effet, cette bande dessinée pornographique accorde une grande place aux sollicitations tactiles, pour deux raisons. D'une part car elle représente de manière plutôt

¹¹⁴ « All my life, I've assumed I pursued women, but... perhaps I was just running away from **men** ? », *ibid.* chapitre 29, page 7, ma traduction.

stéréotypée une sexualité féminine – et lesbienne en particulier – dont la caresse constitue un trope central, et d'autre part parce qu'elle met en scène la temporalité lente et progressive de l'acte sexuel. Si la convention pornographique de la « scène » demeure présente (notamment dans des *splash pages* où le temps semble s'être arrêté sur le climax), la narration ménage autant de moments de séduction, d'approches et de préliminaires où la transgression progressive de la zone « proxémique¹¹⁵ » de l'intimité est mise en scène. Cette intimité est d'autant plus présente que nous suivons les personnages principaux dans la découverte respective du corps de l'autre, que ce soit au cours de leur initiation adolescente et plus tard, dans leur maturité, lors de la rencontre dans l'hôtel autrichien.

Pour la première catégorie de caresses, en tant que trope d'une sexualité supposément féminine, il semble que les choix graphiques de Melinda Gebbie privilégient une mise en scène de la sexualité bien plus tactile que visuelle. Le choix d'une esthétique naïve donne naissance à des formes sans profondeur et fonctionne avec une forme de négligence de la perspective qui aurait tendance à modifier la perception des corps. En effet, le travail sur les couleurs, et en particulier avec un médium comme le crayon de couleur et le pastel, a tendance à dégager des formes, moins par le travail du contour que par le jeu des surfaces. Ainsi les corps nus, des femmes en particulier, apparaissent moins dans leurs ébats (et surtout dans les ébats entre femmes) comme des formes à pénétrer que comme des surfaces à explorer, au grain irrégulier, à la matière dense et riche en plis variés. Cette esthétique s'accorde assez bien avec la chorégraphie érotique qui anime la première rencontre d'Alice et de Dorothy¹¹⁶ (voir illustrations *Lost Girls* 0, 1). La prise d'opium participe en outre à l'exacerbation des surfaces et de la tactilité des héroïnes. La prise de drogue dans l'exacerbation des sensations tactiles et sexuelles est un lieu commun de l'érotique lesbienne « fin de siècle » que l'on va retrouver dans la romance lesbienne de Sarah Waters, *Caresser le velours*. Les surfaces se transforment et deviennent désirables à caresser : « that feels so

¹¹⁵ Je reprends ici les termes de l'anthropologue Edward Twitchell Hall dans son ouvrage sur la perception de l'espace dans les sociétés humaines. Pour l'anthropologue, l'humain n'est pas à considérer seul dans ses interactions mais muni de prolongements que sont ces fameuses « zones » qui l'entourent et qui engagent des interactions de type intime, privé ou public. Ces zones sont en rapport avec tous les prolongements de son corps : la maison, la rue, les transports, la ville. Il accorde dans le chapitre 10 sur les « distances chez l'homme » une analyse de la variation des perceptions du corps propre et du corps de l'autre lorsque l'on entre dans la zone la plus proximale (15 centimètres) du corps. Cette zone, l'espace « informel », dédiée au toucher et aux odeurs, à ces sens « bas » est aussi la plus intime, et la plus sujette aux crises « méconnaître leur configuration peut conduire au désastre » (page 142). La zone de proxémie où le toucher intervient est celle de l'intimité, souvent corrélée à la séduction et à l'acte sexuel. Voir « Les distances chez l'homme », Edward T. Hall, *La Dimension cachée* [1966], Paris, Seuil, 1971, traduit de l'américain par Amélie Petita, pages 143-160.

¹¹⁶ Melinda Gebbie, Alan Moore, *op. cit.*, pages 6-7 chapitre 4.

silky¹¹⁷ » s'étonne Dorothy en caressant le sexe d'Alice, et toute la scène de déployer la longue caresse mutuelle de cette première rencontre. La phrase traduite en français ne contient plus la mention insistante en anglais de la sensation dans l'expression « that feels ». La sensation active de la chair se transformant en matière soyeuse sous la main dessine en creux une caresse érotique et son effet propre : ressentir du plaisir à toucher et sentir que ce plaisir transforme la peau en une douce matière dans un geste si ce n'est créateur, du moins révélateur. La main des protagonistes se trouve au centre d'un certain nombre de cases, placée sur le sexe de l'autre ou le sien. De manière significative, la texture graphique de la main se confond avec la texture graphique du sexe caressé. Ainsi, jamais le sexe de ces femmes n'apparaît comme une béance, un trou, cerné de noir par un contour, qui en ferait un organe à pénétrer.

La surface du monde se métamorphose également à la faveur de l'opium. La perspective s'évanouit et les corps, comme la nature, se confondent comme autant d'espaces à parcourir. Le rythme érotique de cette première séquence d'approche est d'abord marqué par le choix d'un plan d'ensemble qui laisse apprécier l'intégralité des corps des héroïnes, ce qui rompt avec le traditionnel *meat shot* de l'esthétique pornographique¹¹⁸. Les mains, les sexes et les visages sont reliés dans une danse érotique dont l'intensité croît avec la métamorphose du paysage en champ de fleurs. Mais dans la page suivante, le choix d'un plan rapproché qui coupe la tête de Dorothy pourrait laisser croire à un retour de la rhétorique pornographique traditionnelle. Le cadre s'attarde sur la surface de son sexe caressé par Alice, en effet, mais il n'en montre pas la béance, il apparaît comme une surface mystérieuse et kaléidoscopique à explorer et considérer. Dans la case suivante un très gros plan le révèle métamorphosé par le regard drogué d'Alice sous la forme d'un petit génie, la chenille du pays des merveilles (voir illustrations *Lost Girls* 0 et 1).

Tout au long du récit, de nombreuses expériences amoureuses ou érotiques des héroïnes sont essentiellement sous forme de caresses au sens restreint comme au sens large de friction et d'autoérotisme : la première masturbation de Dorothy (chapitre 7 page 5), la première relation de Wendy avec Peter Pan pour Wendy (« il commença à me caresser, un de ses doigts était... [...] Je sais que cela était mal mais... la sensation, et après il commença à bouger dans ma main¹¹⁹ »). Plus tard, le point culminant des premières amours du trio lors

¹¹⁷ « C'est si soyeux », *Ibid.*, page 6 ma traduction.

¹¹⁸ Cf. *supra*

¹¹⁹ « He started stroking me, one of his fingers was... [...] I know it was wrong but ... the way it **felt**, and then he started moving, in my hand. » *ibid.* page 5 chapitre 8, ma traduction.

de la représentation houleuse du *Sacre du printemps*, laisse toute sa place à des approches caressantes dans l'ombre de la salle de théâtre, jusqu'à ce que l'échange rythmé par la musique du ballet culmine en un orgasme collectif et exutoire contaminant toute la salle (« évoluant lentement comme dans un miel de son pur, ma main atteint Ms Sale pour se refermer sur la chair fraîche de son bras¹²⁰ » ; « Ma main droite dressait des orages d'électricité statique sur la soie du genou de Miss Sale. La gauche était étreinte par Mrs Potter, curieuse de ses seins¹²¹. » ; « Je pense que j'ai pressé ma main sur leur humidité, là, derrière les feux de la rampe¹²² »). Ce dernier épisode évoqué doit être lu de manière double : le scandale ressenti par le public bourgeois devant le ballet primitiviste et intense de Stravinsky est programmatique de l'éclatement de cette *libido* nomade, libérée, féminine et multiforme dont l'exploration – tant narrative que visuelle, aussi bien au présent qu'au passé – est le sujet du livre. En effet, les trois femmes, sans doute éveillées par le caractère profondément pulsionnel de cette danse nouvelle, laissent libre cours, dans l'ombre de la salle de spectacle, à leur penchant sexuel fondamental sous sa forme féminisée. Les compagnon et mari, pourtant bien présents, sont évincés et participent à la huée générale. Si, dans un second temps du livre, la sexualité des héroïnes est plus cavalière et scandaleuse, mimant l'hétérosexualité ou jouant le travestissement des genres, l'omniprésence d'une érotique tactile participe dans ce livre à l'entreprise féministe de la mise en valeur d'une érotique nouvelle, féminine. Réprimée par des valeurs viriles dans ce modèle européen bourgeois et puritain qui craque de toutes parts, cette érotique reprend les motifs scandaleux de cette époque : la fascination pour l'homosexualité féminine valorisée dans une optique féministe, comme une oubliée de l'histoire des sexualités.

Ainsi cette réécriture de la Belle Époque, par le prisme littéraire d'œuvres enfantines, réhabilite paradoxalement une vision hédoniste et libérée de la sexualité comme pulsion fondamentale de l'être humain, et comme siège d'une innocence bafouée par la société bourgeoise, puritaine et utilitariste. Cette réhabilitation est politique et dresse un parallèle avec la situation contemporaine et la diffusion d'une pornographie considérée par les auteurs comme de mauvaise qualité, misogyne et hostile aux représentations de la diversité sexuelle. C'est pourquoi cet érotisme se veut féministe et lesbien. Il n'est pas en reste quand il s'agit

¹²⁰ « moving slowly as if through a honey of pure sound, my free hand reached across miss Sale to close about the cool flesh of her arm » *Ibid.* page 3 chapitre 10, ma traduction.

¹²¹ « my right hand mapped thunderstorms of static on the silk of Miss Sale's knee. My left was clasped by Mrs Potter, wondering, to her breast » *Ibid.* page 5, chapitre 10. Ma traduction.

¹²² « I think I pressed my hand against their wetness, there beyond the footlights. » *Ibid.* page 6, chapitre 10, ma traduction.

de s'affronter aux perversions. Il semblerait que dans ce régime, la perversion, bourgeoise, consiste justement à ne pas voir le désir comme une pulsion simplement innocente. Cette perversion a pour conséquence de considérer ainsi l'innocence comme un territoire à dérober, violer et malmenier, d'où l'omniprésence des figures de croque-mitaines et pédocriminel·le·s qui marquent du sceau de la honte et de la violence l'entrée dans la sexualité. Dans cet opus en forme de louange de l'érotisme innocent, pur et naturel, les caresses tiennent une large part d'abord parce qu'elles seraient le signe d'une représentation plus érotique et recherchée de la sexualité, et ensuite parce qu'elles engagent un rapport au corps de l'autre plus doux, plus soucieux de son plaisir et plus respectueux de sa nature, et enfin parce qu'elles seraient aussi le signe d'une entente et d'une réconciliation entre le moi et le monde. Dans cette optique Gebbie confère une tactilité plastique à son œuvre, qualité qu'elle qualifie de « broderie¹²³ » et qui s'inscrit dans une hiérarchie sensorielle féministe, car elle mettrait en avant par la métaphore du travail manuel de la broderie, le sens du toucher dévalorisé depuis le XIX^e siècle par son association aux qualités féminines¹²⁴. Cela confirme l'hypothèse d'Anna Kérchy que cette particularité esthétique invite au *female gaze*¹²⁵ (voir illustrations *Lost Girls* 2, 3, 4, 5 et 6).

Toutefois, le toucher et les caresses apparaissent dans toute leur ambivalence dans un chapitre qui en cristallise les effets. Le toucher-attouchement se dévoile dans ses ambiguïtés entre agression et caresse consentie. Il redouble l'effort des héroïnes de mettre en récit les violences qu'elles ont subies dans l'enfance, d'en affronter le traumatisme et d'en triompher, érotiquement. Le chapitre 9 « La maison au miroir¹²⁶ » est l'un des épisodes qui met en scène le plus dramatiquement cette tragédie des caresses. Alice Fairchild relate le viol qu'elle a vécu enfant de la part d'un vieil ami de son père, surnommé Bunny. Le récit reprend la trame de l'*incipit* du conte de Lewis Carroll : Alice par une chaude journée d'été, suit un « bunny » inquiet (le lapin blanc) par lequel elle entre dans un monde à la logique inverse de celui qu'elle avait connu précédemment. Cette entrée dans un univers inversé est la résultante dans le récit d'Alice Fairchild (de la bande dessinée) du viol que Bunny, le vieil ami de son père, lui inflige. Dans un monde où la réalité semble inversée, la protagoniste est sans cesse amenée à toucher les surfaces comme pour en attester la réalité. Elle touche notamment celles qui réfléchissent son image, figure symbolique de son moi, comme pour en éprouver

¹²³ Laura Sneddon, *op. cit.*

¹²⁴ Constance Classen « Art and the Senses, 1800-1920 : From the Romantics to the Futurists », in David Howes (ed.), *Senses and sensation : Critical and primary sources 4. Art and Design*, Londres, Bloomsbury, 2018, pages 335-356.

¹²⁵ Laura Kérchy, *op. cit.*, page 129.

¹²⁶ [Looking Glass House], Melinda Gebbie, Alan Moore, *op. cit.*, chapitre 9, ma traduction.

la réalité. Les surfaces miroitantes révèlent aussi leur contraire, par exemple la surface plane et réfléchissante de l'eau ouvre à des profondeurs obscures. Cette insistance sur le motif du toucher et de son caractère double renvoie dans un imaginaire victorien (contemporain de l'écriture du conte de Lewis Carroll) à l'identité « invertie » d'Alice, donc de lesbienne selon le vocabulaire de l'époque. Cette inversion sexuelle se prépare progressivement lors de cette scène traumatique fondatrice. Alice touche d'abord l'eau de l'étang au bord duquel elle est allongée, puis voit émerger des profondeurs, à la surface de son reflet, un poisson louche en même temps que son violeur, Bunny, fait son apparition et s'y reflète, lui aussi. Toute la scène est perçue du point de vue d'Alice, c'est-à-dire dans le reflet des surfaces miroitantes qui s'offrent à son regard : les flaques d'eau, le bouton de porte en cuivre, la vitre d'une horloge, le verre de vin que Bunny lui sert, la carafe, et enfin le miroir où toute la scène va sombrer, comme elle-même. En somme, l'événement est regardé par la lectrice presque comme si – à part une case – elle était à la place d'Alice. La lectrice est amenée à épouser le regard de l'héroïne. Le viol n'est ainsi pas traité de manière érotisée. En revanche, dans un deuxième temps, par l'effet d'écran du miroir, une scène profondément érotique se déploie : celle de la rencontre sexuelle entre Alice et son double. L'inversion des surfaces systématiquement doubles, dont l'omniprésence a été révélée par des doigts tour à tour curieux, interrogateurs et envahissants, préparait en sous-main la scène de la révélation du penchant d'Alice pour le genre féminin. Occasionnée par ce traumatisme, tel qu'Alice semble le confesser à la fin du récit de son enfance, le désir lesbien d'Alice serait né du même mouvement de refus de l'homme et de l'amour de soi dans le reflet. Dans le moment de dissociation, suscité par le viol, où le corps d'Alice quitte terre pour être irrémédiablement attiré par le miroir, le viol se transforme en une troublante scène saphique totalement écrite et représentée sur le mode tactile. La surface du dessin est mise en valeur par le collage de morceaux de dentelle sur la gouache, incitant la lectrice à éprouver aussi bien par les yeux, que fantasmatiquement par les doigts, la surface du vêtement de la seconde Alice.

Le texte est lesté d'une érotique tactile particulièrement lascive. Tandis qu'elle décrit la pénétration qu'elle subit de la part de Bunny, Alice plie la sensation à sa pensée : « j'ai prétendu que sa main à lui était la sienne [hers]¹²⁷. » Il faut noter ici que la traduction d'Anne Capuron sous-détermine l'écriture du viol, pourtant palpable (elle traduit la description du reflet d'Alice ainsi écrite « half bare, hair like wild rape » par « à moitié nue, les cheveux en bataille¹²⁸ », alors que le mot « rape » par la polysémie renvoie tant au « colza », couleur des

¹²⁷ « I made pretence that it was hers », *Ibid.*, chapitre 9, page 5, ma traduction.

¹²⁸ Melinda Gebbie, Alan Moore, *Filles perdues*, Paris, Delcourt, 2008, page 93, traduction d'Anne Capuron.

cheveux d'Alice, qu'au mot viol, et Alan Moore est un habitué des polysémies). D'autre part il y a une ambiguïté dans la formule qui suit dans l'attribution des pronoms personnels : « His hand was hot between my thighs. I made pretence that it was hers. » a été traduit par « Sa main était chaude entre mes cuisses. J'ai fait comme si c'était ses cuisses à elle », alors que « thighs » est au pluriel et que « it » est au singulier, il pourrait aussi bien s'agir de la main de Bunny puisque c'est « his hand ». Dans tous les cas que ce soit « sa main à elle » ou « ses cuisses à elle », il apparaît que Bunny s'affaire ou sur Alice ou sur son double. Nous avons fait le choix de traduire par « sa main » pour mieux mettre en avant le caractère agressif de la scène. Car la sous-détermination du viol autorise une lecture qui minimise le sens de la scène, ce qui autorise peut-être le critique Bernard Joubert à décrire le passage comme d'une scène où Alice se fait « tripoter par un vieux monsieur¹²⁹ ». Il semble pourtant évident que le pouvoir de l'imagination d'Alice travaille, par l'image mentale, à conjurer l'image du viol, par une autre scène érotique qui lui fasse écran, « pretence » renvoie au simulacre, au fauxsemblant, au cinéma. Le mot suppose l'entrée d'Alice dans la fiction.

Le miroir forme une surface liquide et métallique qui dévoile une nouvelle Vénus lesbienne sortie des eaux : Alice « senti[t] les jeunes muscles de son épaule, de son cou » et « sa nuque à l'enfantine peau soyeuse¹³⁰ ». Elles se « frott[aient] les lèvres de baisers », les jambes « enlacées en un brûlant caducée », elles étaient « accrochées l'une à l'autre, pressées dans un frisson contre la chaleur qui se reflétait¹³¹ ». Dans la description de cet acte d'amour, les verbes de sensation et d'action jouent le rôle central de l'émergence de la sensation tactile : « senti[t] », « frott[aient] » conduisent le procès vers les surfaces de caresses : la peau, les muscles, les lèvres, les jambes enlacées. Enfin le texte finit sur la notation pure d'une sensation proxémique, et donc tactile : la chaleur « reflétée ». Articulé à la case qui montre la glace du miroir métamorphosée en une étendue liquide et les mains de chacune en pénétrant la surface aquatique, le texte prend en charge la dimension érotique la plus évidente quand l'image demeure dans l'effleurement et la suggestion. Toutefois, la page suivante, une *splash page*, dévoile, en un climax orgasmique, un « soixante-neuf » où les deux Alice, identiques, se répondent dans une vision charnelle et symboliste. Cette symbolique n'en est pas moins tactile du fait des effets haptiques, reflets dans l'eau où nagent nos amantes et jeu des courbes

¹²⁹ Bernard Joubert entretien avec François Angelier, « La vie sexuelle d'Alice, Wendy et Dorothy ou les filles perdues d'Alan Moore et Melinda Gebbie », *Mauvais genre*, 7 juin 2008, URL de référence : <https://www.franceculture.fr/emissions/mauvais-genres/la-vie-sexuelle-dalice-wendy-et-dorothy-ou-les-filles-perdues-dalan-moore>

¹³⁰ « reached out and felt young muscles in her shoulder, in her neck, the child-silk at her nape » Melinda Gebbie, *Lost Girls* [2006], *op. cit.* ma traduction.

¹³¹ « Legs twined into a warm cadeucus we clung, pressed shivering against reflected heat », *Ibid.*, ma traduction

du cadre qui enserrent ce tableau. Ces dernières parent les formes de bois sculpté et renvoient à des images subliminales tantôt celle du viol de Lédä par le cygne-Jupiter, rappelant sans aucun doute cet être mi-homme mi-animal qui rusa pour subvertir Alice, et tantôt à l'amour lesbien de deux couples féminins, l'un de jeunes femmes et l'autre de deux enfants. Enfin au cœur du tableau, les corps des deux Alice émergent de l'eau et ce jeu de surfaces met en valeur leur corps sous l'aspect de leur tactilité : la peau luisante et tendue, par contraste avec le reste du corps immergé, le sexe esquissé entre les deux cuisses, les mains de chacune mises en valeur par la lumière. L'érotique qui s'y déploie semble gouverné par l'attention à un *female gaze*¹³² qu'il s'agisse de l'inversion traditionnelle du regard induit par le jeu de miroir du regard d'Alice que la lectrice (ou le lecteur) est amené·e à emprunter ou qu'il s'agisse d'une modalité sensorielle qui donne à sentir l'incarnation des corps et d'un sujet. En effet, reprenant l'identité lesbienne sous la forme symbolique du double, Gebbie semble revisiter la culture lesbienne notamment sur le motif de l'inversion. Ce faisant, elle reprend l'analyse du début du siècle, contemporaine du récit des *Filles perdues*, selon laquelle les homosexuel·le·s avaient des psychés « inverties ». Sans y voir une marque d'homophobie, elle s'en empare pour proposer un autre regard érotique sur les figures de lesbiennes.

Cette exploration rétrospective de la culture lesbienne rencontre celle de la littérature romanesque à succès de la scène britannique des années 1990. Exactement contemporaine de la publication de *Lost Girls*, la carrière de romancière de Sarah Waters s'est également faite par cette réécriture des tropes pornographiques associés aux perversions sexuelles du passé, à savoir, dans son cas particulier, de la sexualité lesbienne. Militante, son entreprise romanesque reprend et renverse le regard tantôt fasciné, effrayé ou condescendant sur ces figures de l'inversion de la fin de l'ère victorienne. Le roman étudié, *Caresser le velours*¹³³, se déroule un peu plus tôt que le récit de Melinda Gebbie et Alan Moore. Dans les années 1880, la protagoniste Nancy King évolue dans les différents cercles sociaux de Londres où se rencontrent des lesbiennes : le music-hall, des cercles lesbiens de la grande bourgeoisie, et les cercles de militant·e·s socialistes (qui annoncent le mouvement des suffragettes). Elle fait un passage par la prostitution en se travestissant en homme, elle sera « persilleuse » pour une clientèle exclusivement masculine, soulageant les désirs refoulés des dandys qui traînent leurs guêtres dans le *West End* londonien. Le roman est nettement plus une fiction historique que

¹³² J'emprunte ici la notion à Iris Brey, telle qu'elle la définit dans son récent ouvrage *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020.

¹³³ Sarah Waters, *Caresser le velours* [*Tipping the Velvet*, 1998], Paris, Denoël 10/18, collection « Domaine étranger », 2003, traduction de l'anglais d'Erika Abrams ; Sarah Water, *Tipping the velvet* [1998], London, Virago Press, 2005.

Lost Girls, la bande dessinée reprenant davantage l’imaginaire littéraire et artistique d’une période. Comme le rappelle Claire O’Callaghan, la différence entre Sarah Waters et les autres écrivaines lesbiennes qui traitent de la question *queer*, est que ces dernières « privilégient l’époque contemporaine pour la représentation des identités et sexualités *queer*, quand Sarah Waters s’appuie sur l’histoire comme moyen d’analyse des mêmes sujets d’enquête¹³⁴. » Cette particularité fait sa situation exceptionnelle dans le champ des écritures *queer* de la scène britannique. La critique démontre comment son roman néo-victorien *Caresser le velours* recoupe les analyses du féminisme post-structuraliste de Butler et Laetitia et tente de réconcilier l’approche féministe et la question *queer* sur le sujet précis des lesbiennes et de leur sexualité – souvent minorée par la vision essentiellement *gay* des études *queer*. Le roman met en scène le concept butlerien de la « performativité¹³⁵ » du genre, tout en lui faisant des clins d’œil explicites en donnant son patronyme à une starlette du music-hall, travestie sur scène et première amante de l’héroïne, Kitty Butler. L’héroïne en passe par toutes les performances de genre possibles : du travestissement masculin sur scène qui signale son artifice, au *passing* masculin qu’elle adopte dans les rues de Londres pour s’adonner à la prostitution. Le *passing* consiste ici à imiter le genre masculin le plus parfaitement possible, voire de l’intégrer. Nancy s’y livre ici pour ne pas être reconnue et éviter le harcèlement des hommes, c’est donc bien une pratique de survie dans le monde de la rue¹³⁶. Mais elle passe aussi de l’expression d’une féminité de coquette au temps de ses succès au théâtre à l’androgynie exigée par la riche

¹³⁴ Claire O’Callaghan, *Sarah Waters. Gender and Sexual Politics*, Londres, Bloomsbury, 2017, page 11, ma traduction.

¹³⁵ Je m’appuie sur la notion telle que la philosophe la définit en particulier dans le dernier chapitre de la troisième partie de son essai *Trouble dans le genre* qui s’intitule « De l’intériorité au genre performatif » (pages 256-266). L’idée que le genre est une performativité, c’est-à-dire une chaîne de gestes, de mouvements et d’actes qui construisent *a posteriori* et de manière continue, repose sur l’idée que le genre est l’imitation de l’imitation d’un modèle original qui n’existe pas : « [...] la parodie du genre révèle que l’identité originale à partir de laquelle le genre se construit est une imitation sans original » (page 261). Il est toujours quelque part traversé de parodie. L’auteur avance cette idée qui deviendra centrale dans la théorie féministe et *queer* des années 1990 à partir de son étude des pratiques *drag* où la performance d’un genre différent du sien (et parfois la performance de son propre genre) signale un rapport imitatif à ces identités qui ne seraient en rien stables, unifiées et lisses. Judith Butler, *Trouble dans le genre* [*Gender Trouble*, 1990], Paris, La Découverte/Poche, 2006, traduction de l’américain par Cynthia Kraus.

¹³⁶ Le *passing* est un concept popularisé par la question *trans* qui consiste à mettre en place une incarnation du genre conforme à une norme de genre socialement acceptée, et ainsi de se conformer à une identité de sorte à rendre invisible la transition. Cette expression vient de l’étude sociologique de Harold Garfinkel sur des personnes intersexuées dans les années 1950. Elle apparaît dans son étude du cas d’Agnès. Le *passing* consiste chez Agnès, qui demande une opération de transition dans la clinique où le sociologue enquête, à tout faire pour incarner une femme à « 120 % ». Toutefois, comme le note Don H. Zimmerman, le *passing* a été compris dans un premier temps comme un comportement conforme au genre chez toute personne même les personnes non *trans*. Or, comme le souligne le sociologue dans le *passing* est sous-tendue la crainte de voir l’identité de genre adoptée niée. Le *passing* est acté dans la conscience d’un risque. Don H. Zimmerman, « They Were All Doing Gender, but They Weren’t All Passing: Comment on Rogers. » *Gender and Society*, vol. 6, n° 2, Sage Publications, Inc., 1992, pages 192–198 ; Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1967.

Diana, sa deuxième maîtresse (et bourrelle) et enfin à l'imitation d'une jeune femme pauvre attirée par les douceurs du foyer avec sa troisième maîtresse, la militante Florence. Dans tous les cas ces variations, qui sont autant de jeux – au sens théâtral – que d'expériences de genre vitales participent à l'entreprise de l'autrice. Celle-ci consiste à mettre à mal les différences strictes entre les genres et entre les sexualités, différences imposées par l'hétéronormativité, par une vision restrictive de la femme un temps véhiculé par le féminisme de la deuxième vague, ou une vision misandre de l'expression sexuelle des lesbiennes (l'identification au masculin passant pour une trahison).

Pour Claire O'Callaghan, Sarah Waters propose une narrativisation de l'approche post-structuraliste du genre et de la sexualité lesbienne. Cela lui permet d'étayer et d'explorer la fluidité des identités, et de retranscrire la liberté avec laquelle sa protagoniste joue de multiples postures et de masques. Cette approche se distingue de la compréhension du lesbianisme chez Melinda Gebbie et Alan Moore. Dans *Lost Girls* l'entreprise semble être de restituer un vécu féminin, une expérience corporelle et psychique particulière dont le dessin, la couleur et le récit pourraient rendre compte. Cette conception qui se rapproche d'une vision différentialiste du féminisme est complétée ici par une nette préférence saphique. En effet, les héroïnes cherchent à faire sécession avec la société des hommes. Cela rappelle les combats du féminisme lesbien des années 1970-1980 aux États-Unis : la recherche d'une rupture avec la société des hommes et avec l'hétérosexualité et enfin la recherche d'une puissance créatrice dans l'érotisme féminin et plus spécifiquement lesbien¹³⁷.

Mais sur bien des points, le roman aborde des questions communes à *Lost Girls* : tout d'abord la reprise et le détournement d'une pornographie « fin de siècle », puis l'influence d'une veine érotique lesbienne qui sert une émancipation – sur fond de discours pro-sexe – et enfin, leur conséquence, le déploiement d'une érotique tactile. En effet, le roman reprend un certain nombre de tropes de la pornographie « fin de siècle », aussi bien dans la pornographie libertine hétérosexuelle que dans les littératures *gay* et lesbienne que l'autrice a étudiées dans sa thèse. Comme O'Callaghan l'a montré, ces reprises sont à la fois le fruit d'une revendication politique et d'une revanche sur une certaine pornographie, notamment la pornographie libertine, hétérosexuelle et misogyne, ce qui lui permet de « [s'approprier] le langage de la pornographie hétéro-patriarcale afin d'exprimer le désir lesbien¹³⁸. » Parmi les références relevées par la critique dans le roman *Caresser le velours* il y a l'allégeance à *Ma vie*

¹³⁷ Cf. *supra*

¹³⁸ « Waters appropriates the language of heteropatriarchal pornography to articulate lesbian desire ». Claire O'Callaghan, *op. cit.*, page 88, ma traduction.

*secrète*¹³⁹ (1888), œuvre anonyme dont le narrateur principal se prénomme Walter. Or le premier opposant de la narratrice s'appelle Walter Bliss, impresario, amant et futur époux de Kitty. C'est lui qui dérobe à l'héroïne son premier amour, la fameuse Kitty. On retrouve également la figure d'Antinoüs l'amant supposé de l'empereur Hadrien et qu'elle emprunte à la littérature *gay* des années 1900¹⁴⁰. Reprenant l'argot victorien, dont elle a étudié la richesse dans sa thèse, elle nourrit son style d'allusions sexuelles voilées propres à cette écriture. D'un point de vue narratif, le roman apparaît également organisé selon un certain nombre de codes du récit pornographique : le motif de la confession, la forme du récit de vie organisé en différents épisodes tournant chacun autour d'un·e amant·e ou un penchant particulier. À cela s'ajoute la trame *queer* remarquée par O'Callaghan : Nancy King performe des identités différentes selon les circonstances, ses métiers et ses aventures amoureuses et sexuelles. Cet aspect *drag* (*dragqueen* ou *dragking*) de sa personnalité est souligné par son patronyme *-king* et permet à l'autrice d'explorer plus largement les possibles des interactions entre genre et sexualité (hormis l'hétéronormativité) et d'offrir à la lectrice dans sa fiction pornographique le plaisir des variations infinies et des combinatoires érotique, deux autres traits que l'on retrouve dans ce genre¹⁴¹.

La seconde partie du roman en particulier est proprement pornographique, et répond à un certain nombre de codes de la pornographie libertine hétérosexuelle. Toutefois, ce second chapitre en présente le pur renversement de sa logique habituelle. Nancy, déguisée en homme et au *passing* parfait, se prostitue pour les hommes *gays* qui cherchent secrètement à assouvir leur désir interdit. L'organisation du passage est pornographique au sens où elle reprend la structure de l'accumulation et de la variation. Claire O'Callaghan en souligne d'ailleurs la proximité avec le mode de narration de ma *Ma vie secrète* : le narrateur au fil de ses conquêtes constate la variation de leur anatomie intime, et le récit est globalement structuré selon les fonctions de chacune de ses conquêtes (« Servantes et filles de ferme » ; « Prostituées, dames du monde et demi-mondaines » etc.). Mais pour Nancy cette observation relève de l'amusement, parfois de la moquerie, plus que de la fascination. Dans

¹³⁹ Anonyme, *Ma vie secrète I-III* [1888], Paris, Éditions de la Musardine, collection Lectures amoureuses, 1996-2001.

¹⁴⁰ Sur ce point, on peut consulter la thèse de doctorat de l'autrice et notamment le chapitre « "The Most Famous Fairy in History" : Antinous and Homosexual Fantasy ». Sarah Waters *Wolfskins and Togas : Lesbian and Gay Historical Fictions, 1870 to the Present*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Londres, 1995, pages 73-107.

¹⁴¹ Si l'on s'accorde à prendre la production littéraire libertine comme modèle de Casanova à *Ma vie Secrète* en passant par Sade. Sur ce dernier, les analyses de Barthes déjà citées soulignent en effet cette tendance du récit pornographique à s'étendre en dénombrement de variations et de combinatoires répétées et renouvelées de rencontres, d'expériences et de goûts. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola, op. cit.*

la partie suivante, c'est toujours en tant que prostituée que Nancy poursuit sa carrière dans le Londres des années 1880 mais cette fois-ci dans le giron d'une protectrice qui lui demande de satisfaire ses plaisirs et notamment d'endosser le rôle de *butch*, de porter un gode-ceinture, ou encore de se travestir parfaitement en homme : en gentleman ou en Antinoüs, à plusieurs reprises. La variation des rôles, des situations, l'accumulation des scènes sexuelles, l'utilisation d'accessoires dédiés à l'érotisme et le caractère particulièrement luxueux de cet épisode – Nancy ne semble tenir qu'un rôle érotique et sexuel dans l'univers de Diana – tendent à donner au roman un cœur pornographique. C'est un moment de la diégèse alors dédié à l'exploration enfiévrée des identités de genre et des identités sexuelles. Mais cela débouche aussi sur l'une des lois de la pornographie : la chosification du corps de l'autre et la transformation de la relation sexuelle en une relation sujet/objet. En effet Diana asservit Nancy à son bon plaisir, en échange d'un style de vie tout à fait luxueux. Pendant cet épisode, Nancy est souvent sous l'emprise du haschich contenu dans des petites cigarettes roses, sa consommation correspondant à l'entrée dans la soumission matérielle à Diana. L'emprise de la drogue matérialise cette soumission prostitutive :

J'aimais ses baisers, j'aimais encore plus ses cadeaux, et si, pour les garder, je devais lui obéir – eh bien, qu'il en aille ainsi. À moi qui avait (sic) l'habitude à Soho de satisfaire ces messieurs avec une pipe à une livre, la soumission – à une si grande dame, dans un tel cadre – me semblait une tâche bien légère¹⁴².

C'est aussi le premier moment où la sexualité des femmes du roman se saisit du gode-ceinture et de la pénétration phallique, rappelant alors le débat féministe sur la dualité *butch-fem* au sein des représentations du lesbianisme. Le gode-ceinture permet la fluidité des rôles de genre et a été revalorisé dans la critique cinématographique des films lesbiens dans le contexte post-structuraliste qui voit naître la pensée du genre selon Judith Butler¹⁴³.

Le roman reprend donc des topiques politiques et pornographiques propres à l'époque de la diégèse et à l'époque de l'écriture du roman. Outre les éléments exposés, l'usage de l'argot victorien ajoute une résonance pornographique au roman. Son titre, *Caresser*

¹⁴² « I liked her kisses, I liked her gifts still more ; and if, to keep them, I must obey her – well, so be it. I was used to servicing gents in Soho at a pound a suck ; obedience – to such a lady, and in such a setting – seemed at that moment a very trifling labour. » Sarah Waters, *Tipping the Velvet* [1998], Londres, Virago Press, 2012, page 262, ma traduction.

¹⁴³ Sur ce point, Heather Butler développe une analyse de l'usage du gode-ceinture dans la pornographie lesbienne émergente des années 1970. Ces œuvres extraient cet accessoire du purgatoire dans lequel il est longtemps resté. Dans le contexte des « Sex Wars » son usage était associé par un certain nombre de lesbiennes féministes à une duplication de l'hétérosexisme au sein des relations érotiques lesbiennes. Les films qu'Heather Butler commente en font un objet propice à l'exploration des rôles de genre, dans une perspective féministe post-structuraliste rendant obsolète le rejet de l'objet. Heather Butler, « What Do You Call A Lesbian With Long Fingers ? The Development of Lesbian and Dyke Pornography » dans Linda Williams (dir.), *Porn Studies*, Londres, Duke University Press, 2004, pp. 167–97.

le velours, est une référence voilée en anglais à l'organe génital féminin. Le mot « *velvet* » par la texture du tissu fait signe vers la pilosité, et par son reflet lumineux vers la chair des muqueuses, enfin le caractère opulent de cette étoffe en nourrit l'image d'un lieu secret et précieux, ici positivement connoté, ce qui est assez rare pour être remarqué, en ce qui concerne la nomination des parties génitales féminines dans l'argot.

Le geste de la reprise d'un univers pornographique victorien chez Sarah Waters répond par bien des points à la réécriture pornographique, exactement contemporaine, de Gebbie et Moore. La différence tient aux références légèrement plus tardives pour *Lost Girls*, puisqu'elles font signe vers la génération de l'Art Nouveau. Toutefois, parmi leurs références explicites on trouve certains illustrateurs pornographiques de la Belle Époque anglaise et européenne comme Aubrey Beardsley (1872-1898) et Franz von Bayros (1866-1924). Quelques noms plus tardifs comme la danoise Gerda Wegener (1886-1940) et l'autrichien Egon Schiele (1890-1918). Semblablement, la composition de la bande dessinée s'apparente aux mécanismes de la narration pornographique, comme ceux de la répétition et de l'accumulation (en particulier dans le cas de Dorothy). L'esthétique de la pornographie visuelle est également remotivée avec l'usage de *splash pages* qui rappellent les modèles de l'illustration érotique, mais qui renvoient également à l'obsession du visible, propre à la pornographie visuelle photographique ou cinématographique. L'effet de morcellement de la planche, qui traduit généralement une progression temporelle, est dépassé par la planche de pleine page qui retranscrit de manière ambiguë aussi bien l'arrêt du temps que la durée. Mais surtout elle offre aux yeux du lecteur, par l'échelle de l'image ainsi présentée à ses plus grandes dimensions, un spectacle très attractif : fourmillant de détails, ou dévoilant une pose particulièrement intéressante et originale. En effet, ces *splash pages* dans la bande dessinée portent le motif d'une pénétration ou d'une jouissance et se rattachent par là à la tradition du *meat shot* ou du *money shot*¹⁴⁴. Par comparaison, il n'est pas dans le roman de moments similaires ; peut-être y a-t-il des scènes particulièrement marquantes mais elles ne sont jamais isolées, car elles annoncent une répétition empruntée à la logique du récit libertin. La première rencontre entre Nancy et Diana, par exemple, qui marque la première utilisation de l'*olisbos* (le godemiché) est amenée à se répéter plusieurs fois dans la deuxième partie, et est essentiellement narrée du point de vue interne de la narratrice. Le caractère visuel de la scène est avant tout inaugural, au moment où elle découvre l'objet et se voit dans le miroir :

Il y avait là une psyché, aussi grande qu'une porte, et je m'y suis vue reflétée : pâle et large, essoufflée et curieuse, mais improbable Pandore, avec ma veste écarlate et mon insolente

¹⁴⁴ Cf. *supra*

casquette, ma coupe à la garçonne et cul nu. Dans la chambre voisine, tout était silencieux et immobile. Je me tournai de nouveau vers le coffre et soulevai son couvercle [...]. [S]ur le dessus de [l'enchevêtrement de rubans], sur un carré de velours, se trouvait la chose la plus bizarre et la plus lubrique que j'aie jamais vue. [...] C'était un cylindre de cuir, un peu plus long que ma main et à peu près d'une largeur que ma main pouvait saisir. Une extrémité était arrondie et légèrement élargie, l'autre fixée fermement à une base aplatie ; et à celle-ci, la ceinture et des bandes plus étroites étaient également fixées par des cerceaux de laiton/ Pour la faire courte, c'était un godemiché¹⁴⁵.

L'entrée dans la demeure de Diana, Felicity Place, et son entrée à son service se fait sous les auspices d'une initiation érotique à la pénétration par *l'olisbos* et harnachement tant moral que physique de Nancy à sa fonction érotique. Cette scène inaugurale qui ouvre l'épisode de l'emprise de Diana sur Nancy est particulièrement visuelle et provoque un « effet de scène¹⁴⁶ » à la fois d'inspiration théâtrale et de facture romanesque, construite autour de l'interdit du voir. Construite sur un regard scrutateur, la scène ménage un détachement de Nancy vis-à-vis d'elle-même à travers le reflet que lui impose le miroir d'elle-même. Elle devient alors consciemment personnage et actrice de la scène par la médiation de l'image. Ses accessoires sont détaillés (casquette, veste, cheveux) par son regard voyeur. La scène prend alors un tournant visuel et entre dans une logique iconique, grâce à ce dédoublement de la narratrice en personnage. Alors la scène est animée par le plaisir du voir, la scopophilie, au cœur de l'érotique de la scène et de la pornographie hétérosexuelle. La découverte du godemiché se fait par cadrages successifs : les phrases décrivent la découverte du godemiché en passant d'un plan large à un plan rapproché, puis l'objet est mesuré par des comparants intuitifs qui remettent le corps de la narratrice au cœur de l'action (elle le compare à la taille de sa main). Cela concourt à une rhétorique visuelle reposant sur l'exagération, également très nettement empruntée au pornographique. En effet, dans ce genre, le plaisir du regard repose sur différents mécanismes, outre le voyeurisme qui organise l'effet scénique, les corps sont souvent dotés de formes et de tailles paroxystiques ou à tout le moins est-il récurrent de montrer la mesure (et sa contrepartie, la démesure) des corps. La forme phallique en elle-même est autant que le corps féminin attaché à cette rhétorique visuelle de l'exagération.

La description du godemiché fait entrer Nancy dans une autre dimension de son parcours érotique. Après avoir été « persilleuse », travestie en homme, mais dans une posture

¹⁴⁵ « There was a cheval-glass there, big as a door, and I saw myself reflected in it : pale and wide-eyed, breathless and curious, but for all that an unlikely Pandora, with my scarlet jacket and my saucy cap, my crop and my bare bare bum. In the room next door all was hushed and still. I turned to the trunk again, and lifted its lid [...]. For on the top of the jumble, on a square of velvet, lay the queerest, lewdest thing I ever saw. [...] It was a cylinder of leather, rather longer than the length of my hand and about as fat, in width, as I could grip. One end was rounded and slightly enlarged, the other fixed firm to a flattened base; to this, by hoops of brass, the belt and the narrower bands were all also fastened. » Sarah Waters, *op. cit.*, page 241, ma traduction.

¹⁴⁶ Voir « Représenter Julie : le rideau, le voile, l'écran », Stéphane Lojkine (dir.), *TIGRE, L'écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, Collection « Champs visuels », 2001, pages 7-38.

féminisée, (l'irrumateur reçoit le sexe de l'autre) elle doit à présent, en femme, investir le rôle viril de la pénétration. Ce rôle dans l'univers lesbien est celui de la *butch*. La vision qu'elle découvre d'elle-même dans le reflet du miroir est celle d'un nouveau rôle avec son costume, sa veste, ses cheveux courts et ses fesses nues. La réappropriation phallique prend les atours de la pornographie classique mais il provoque la transformation *queer* du personnage principal, processus qui parcourt tout le roman. Ce moment inaugural de la découverte du godemiché et du rôle qu'elle va devoir endosser, est éminemment visuel et pornographique ; il sera répété de nombreuses fois tant qu'elle sera sous l'emprise de Diana. Toutefois, dans un second temps, la focalisation interne offre à la lectrice une expérience de ce que le godemiché fait à celle qui le porte, ouvrant le texte à un ensemble de notations sensibles en acte. C'est ici que le texte devient *queer* en mettant à nu le processus de transformation interne par les suggestions sensorielles. Le godemiché n'est plus alors le seul accessoire visuel de la redistribution – sur un mode hétéronormé – des rôles du pénétrant et de la pénétrée, mais le texte prend en charge de manière originale la description érotisée du plaisir bizarre auquel Nancy accède. La description de ce plaisir est alors, contrairement à ce à quoi l'on peut s'attendre, largement fait d'effets tactiles, jusqu'à une parfaite dissolution de la conscience dans l'effet sensible :

Je jetai à nouveau un coup d'œil vers le miroir. La base du phallus faisait un coin sombre sur le couvercle triangulaire de mes poils, et sa pointe la plus basse me frottait en s'immisçant [...]. Bientôt ses respirations devinrent des gémissements, puis des cris ; bientôt ma propre voix se joignit à la sienne, car le gode qui la saillait me donnait aussi du plaisir – ses mouvements la pressant de manière toujours plus rapide, toujours plus dure, contre la partie de moi qui se souciait le plus de la pression. J'ai eu un bref moment de conscience de moi-même, quand je me suis vue de loin, chevauchée par une étrangère dans une maison inconnue, harnachée à l'intérieur de ce monstrueux instrument, haletant de plaisir et transpirant de luxure. Puis, dans un autre moment, je ne pouvais rien penser, seulement frissonner ; et la jouissance – la mienne et la sienne – trouva son paroxysme, déchirant et cambré et fut consommée¹⁴⁷.

Le plaisir procuré par le gode-ceinture n'en revient pas à une appropriation virilisée d'un plaisir dominateur ou conquérant, ou pénétrant. C'est un plaisir qui la présente dans une position de dominée et, malgré l'artificialité de l'accessoire, se fond dans la peau de la narratrice pour lui procurer une jouissance tactile.

¹⁴⁷ « I glanced again towards the looking-glass. The base of the phallus was a darker wedge upon my own triangular shield of hair, and its lowest tip nudged me in a most insinuating way. [...] Soon her breaths became moans, then cries; soon my own voice joined hers, for the dildo that serviced her also pleased me – her motions bring it with an ever faster, ever harder pressure against just that part of me that cared for pressure best. I had one brief moment of self-consciousness, when I saw myself as from a distance, straddled by a stranger in an unknown house, buckled inside that monstrous instrument, panting with pleasure and sweating with lust. Then in another moment I could think nothing, only shudder; and the pleasure – mine and hers – found its aching, arching crisis, and was spent. » *Ibid.* page 242, ma traduction.

Comme dans *Lost Girls* la représentation de l'amour lesbien en passe par l'expérience du jeu de rôles et l'utilisation d'accessoires, mais contrairement à *Lost Girls* ce moment pornographique de la vie de Nancy est un moment qui renoue avec l'étymologie du mot *porné*, c'est-à-dire prostituée. En effet cet épisode, bien que riche d'expériences érotiques et sensibles pour Nancy, est le cœur noir du roman, où la relation érotique est intégralement faite de dépendance, et où Nancy devient l'objet de plaisir de Diana. Bien que l'héroïne soit celle qui porte les atours de la domination – ce phallus viril – elle ne sert que le plaisir de sa maîtresse. Lorsqu'au terme d'une dispute, Nancy se retrouve à la rue, elle n'a plus rien, pas même de quoi subsister. Son métier de prostituée particulière l'a privée de toute capacité d'action. En effet, Diana l'a mise nue à la rue et Nancy n'a même plus de quoi s'offrir un costume d'homme, subterfuge qui lui permettait auparavant de vivre libre dans les rues de Londres. La troisième partie du roman offre alors le récit, comme dans *Lost Girls*, de l'émancipation de Nancy hors de ce rôle de pur objet érotique. Car, si dans un premier temps la relation prostitutionnelle a pu lui offrir l'indépendance, dans un second temps, le dévouement à une seule protectrice la condamne. Cette relation sur le mode truqué d'une relation amoureuse, faux-semblant dont Nancy fut la dupe, n'était que la version raffinée de la brutale relation de classe entre une dominante et une dominée. Le « truc » du godemiché en était d'ailleurs l'une des illusions, car c'était bien Diana qui tirait les rênes de ce jeu érotique.

Le dernier tiers du roman plonge alors Nancy dans la lutte sociale auprès d'une autre figure lesbienne, Florence, syndicaliste et suffragette. Nancy prend alors conscience du caractère collectif de ses affinités, aussi bien d'un point de vue féministe que lesbien. L'apprentissage auprès de Florence est aussi bien politique qu'amoureux. Jusqu'à présent Nancy vivait pour elle seule, son plaisir et ses amours. Avec Florence, elle apprend le syndicalisme, l'assistance, le regroupement des forces pour constituer un collectif. Totalement dénuée de conscience politique et de formation intellectuelle, Nancy doit tout réapprendre. Toutefois, un élément de sa biographie lui est d'un grand secours. À la différence des amies lesbiennes de Florence ou à ses fréquentations politiques, Nancy a fait l'expérience de la scène dans sa première vie. Même au-delà, dans sa seconde vie de persilleuse et de prostituée personnelle, elle a su endosser des rôles, jouer, et brillamment séduire un auditoire. Elle répond donc au désir de ces groupes de militantes de savoir prendre la parole, de monter sur scène, d'exposer son corps et d'exister. La vie de spectacle et de prostitution bien que vie de soumission offre les armes corporelles rhétoriques et spectaculaire pour la lutte. Ce qui lui vaut d'être appréciée et considérée dans le cénacle des suffragettes de Florence.

D'un autre côté Nancy fait l'expérience d'une relation amoureuse plus équitable. Bien que sans domicile, hébergée par Florence et son frère, elle devient l'âme domestique de la maison, en échange du gîte et du couvert, s'occupe de l'enfant de Florence et du ménage pendant que cette dernière travaille. Or, Florence et Nancy entament une relation amoureuse et érotique, toutes deux souhaitant guérir de leurs blessures intimes passées. Nancy souhaite oublier son premier amour Kitty Butler, qui l'a trompée avec un homme et Florence faire son deuil d'une jeune intellectuelle marxiste dont elle était éprise et qui est morte en couches. Florence s'occupe de son enfant et nourrit un culte à sa mémoire. Toutes deux affrontent ainsi les fantômes de leur vie amoureuse passée. Nancy, contrairement à Florence, a consommé cette relation avec Kitty, tandis que Florence est toujours demeurée sur le seuil. Mais dans les deux cas, les deux amoureuses ont échappé à la cause lesbienne : l'une trahissant son amante part avec un homme qui assure sa carrière tandis que l'autre reste jusqu'à sa mort même (causée par l'accouchement) hétérosexuelle, et ce, malgré la grande amitié qui la lie à Florence. Dans les deux cas, la relation amoureuse et érotique qui lie Nancy et Florence de nouveau dans l'amour lesbien, hors de l'hétérosexualité, dans la stricte équité de leur sexualité, leur permettront d'apaiser le regret du passé.

Partant, la relation érotique qui se noue entre elles convoque à la fois l'expertise de Nancy et en même temps la conscience égalitaire de la militante Florence. L'érotique qui s'en dégage reprend des éléments d'une érotique de la culture lesbienne, tout en en dépassant les stéréotypes. Placé sous l'empire de la caresse et d'une sexualité tactile, la sexualité saphique est associée dans l'histoire de la sexualité à une perversion du « frottage » des sexes des femmes entre elles appelé tribadisme ou fricatisme¹⁴⁸. Cette culture érotique tactile, le roman en valide l'horizon d'attente tout en dépeignant la diversité des sexualités lesbiennes. Comme le rappelle Heather Butler dans son article sur la pornographie lesbienne, l'un des traits

¹⁴⁸ Le tribadisme est un mot que l'on retrouve dans les dictionnaires de médecine ou les ouvrages de pornographie. Il définit la sexualité des femmes entre elles. Le mot vient de la racine grecque latinisée *tribas* qui signifie « frotter ». Il caractérise donc la sexualité particulière des femmes entre elles sous la forme du frottement, et l'évitement de la pénétration. L'invention et l'existence de ce terme sont corrélés à une connaissance empirique et en partie fantasmée d'un clitoris surdéveloppé, virilisé et pathologique. « cette excroissance de chair qui sort du vagin, et s'avance quelque fois en dehors [...] quelques auteurs prétendent que ce n'est que le clitoris allongé, un tribadisme. » Nicolas Bonaventure Duchesne, *Nouveau dictionnaire universel et raisonné de médecine, de chirurgie, et de l'art vétérinaire*, Paris, Chez la Veuve Duchesne, 1772, page 629 L'expression est utilisée alternativement avec le mot « fricatrice » qui trouve la même racine dans le latin signifiant « frotteuse ». Elsa Dorlin révèle que dans les textes de Léon l'Africain cette tendance frotteuse des femmes entre elles est associées tout particulièrement aux femmes africaines. La perversion de ce rapport frotteur et homoérotique au sexe s'inscrit par ce mot s'inscrit également dans une pensée de la race : « les commentateurs des siècles suivants pour dénoncer l'extrême lubricité des femmes africaines et les relations contre nature qu'elles entretiennent, connues sous le nom de tribadisme. » Elsa Dorlin, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte, 2009, page 72.

majeurs associé à la sexualité lesbienne est l'érotique des mains, parce que motif tactile y est par excellence associé d'une part mais d'autre part parce qu'elles peuvent être envisagées sur un mode phallique¹⁴⁹. Et en effet dans le roman, l'érotique tactile et manuelle des personnages féminins est très majoritaire, mais elle passe par un certain nombre d'étapes et d'expériences qui la mettent en scène tout en en dépassant le caractère stéréotypé. En effet les « caresses » tribades, sont également fortement liées à une imagerie hétérosexuelle, qu'elles dévoilent une fureur érotique pathologique dans les traités de médecine¹⁵⁰ ou une sexualité féminine douce et mièvre, symbole de faiblesse, souvent motif préliminaire à une pénétration hétérosexuelle dans les scénarios pornographiques¹⁵¹. Le récit se fait ainsi progression et exploration des représentations invisibles de la sexualité lesbienne.

L'historique de la vie érotique de Nancy suit un certain nombre d'étapes bien définies. Tout d'abord la première expérience sexuelle de Nancy se passe dans le cadre d'une relation amoureuse de jeunesse, très enflammée et passionnelle et marquée par le sceau du secret. Nancy et Kitty sont deux actrices de music-hall, dont les carrières sont surveillées par le producteur Walter Bliss. La passion entre les deux jeunes filles, de manière très stéréotypée, est d'autant plus enflammée qu'elle doit composer avec le secret et la peur du regard public. La première partie durant laquelle se déroule cette idylle est marquée par une sexualité douce féminine et tactile. Mais Kitty n'y reconnaît pas là la marque d'une sexualité proprement lesbienne, car elle ne souhaite pas être confondue avec les « gougnottes¹⁵² ». Pour elle, cette relation est exceptionnelle, elle ne se reconnaît pas dans une communauté qui pourtant fréquente les music-halls où elles travaillent : « Kitty avait agréé mon amour, mais le monde, disait-elle, ne me permettrait jamais d'être autre chose pour elle qu'une amie¹⁵³. » Pour Nancy, au contraire, la conscience est déjà fermement acquise, au seuil de sa vie, qu'elle appartient à une autre espèce de femmes, en qui elle pourrait se reconnaître. Pour Nancy le duo amical qu'elles forment sur scène est un spectacle à double entente :

[...] [En] même temps que nos chansons [...] il se déroulait à l'insu de la foule, un dialogue discret de tous les instants, dans un langage privé. Langage qui n'engageait pas la voix. Langage du corps, fait de gestes codés qui disaient par la pression d'un doigt ou le frôlement d'une paume, un petit coup de hanche, un regard donné ou rendu : « Tu es en retard – tu vas trop vite – pas

¹⁴⁹ Heather Butler, *op. cit.*

¹⁵⁰ Cf. *supra*

¹⁵¹ Heather Butler, *op. cit.*

¹⁵² Sarah Waters, *op. cit.*, page 168, traduction d'Erika Abrams (2002). Dans la version originale le terme employé est issu de l'argot victorien « *toms* », *op. cit.* page 131.

¹⁵³ *Ibid.*, page 164, traduction d'Erika Abrams (2002); « Kitty had given me leave to love her ; the world, she said, would never let me be anything to her except her friend. », Sarah Waters, *op. cit.* page 127.

là – par ici – bien – mieux ! » C'était presque comme si nous couchions sur les planches en avant du rideau pour nous embrasser et nous faire des câlins¹⁵⁴.

On perçoit dans le sentiment de Nancy l'importance d'une logique corporelle particulière, faite de sollicitations manuelles et tactiles : « la pression d'un doigt » et le « frôlement d'une main ». La tactilité ici dénote un imaginaire érotique sous surveillance, ne se montrant que par signes discrets. Le texte est d'ailleurs lui-même à double portée et à connotation érotique : la restitution au discours direct de la pantomime amoureuse des deux actrices, imite en filigrane le cheminement et la montée en puissance du plaisir sexuel de « tu vas trop vite » à « bien » puis « mieux ! » en modalité exclamative.

La tactilité n'est pas seulement une érotique de biais c'est aussi, par le motif de la peau une érotique de la passion fusionnelle. L'amour de Nancy entraîne une projection sur Kitty, portée aussi bien par l'amour, le désir et l'admiration. On décèle une recherche de proximité et de confusion qui passe d'abord par un fétichisme haptique et non pas par une pulsion scopique. Nancy, d'abord au service de Kitty comme habilleuse, follement attirée par elle, ressent son empreinte partout : « tout arrivait entre mes mains imprégné de la chaleur de Kitty, de l'odeur exquise qui n'appartenait qu'à elle ; le moindre bout de tissu était chargé d'une force insolite dont je croyais percevoir les vibrations et le rayonnement¹⁵⁵. » Le corps de Kitty devient palpable même dans son absence, à travers les formes qu'elle habite (ses vêtements, ses accessoires). Cette fétichisation du corps désiré de l'absente déclenche une passion des caresses : « J'aurais voulu la toucher, l'enlacer, la caresser¹⁵⁶ » dit-elle, puis cette sensation haptique devient un rituel, « des actes d'amour », plus loin « un plaisir solitaire, un peu louche, qui [la] laissait toute chaude et toute chose », la poussant à « tournicot[er] dans la loge en contemplant et en caressant les petits objets qui lui appartenaient, ou plutôt en les caressant presque, d'un geste qui s'arrêtait à deux centimètres, comme à la limite d'une aura¹⁵⁷ ». Cette attitude proche de la dévotion s'exprime dans une posture admirative qui met

¹⁵⁴ *Ibid.*, page 164, traduction d'Erika Abrams (2002); « beyond our songs [...] there was a private language, in which we held an endless, delicate exchange of which the crowd knew nothing. This was a language not of the tongue but of the body, its vocabulary the pressure of a finger or a palm, the nudging of a hip, the holding or breaking of a gaze, that said, You are too slow – you go too fast – not there, but here – that's good – that's better! It was as if we walked before the crimson curtain, lay down upon the boards, and kissed and fondled [...] », *ibid.* page 128.

¹⁵⁵ *Ibid.*, page 49, traduction d'Erika Abrams (2002); « I would brush and fold her suit with trembling fingers, and secretly press its various materials – the starched linen of the shirt, the silk of the waistcoat and the stockings, the wool of the jacket and trousers – to my cheek. Each item came to me warm from her body, and with its own particular scent; each seemed charged with a strange kind of power and tingled or glowed (or so I imagined) beneath my hand. », *ibid.* page 36.

¹⁵⁶ *Ibid.*: « a desire to touch, to embrace and caress, so strong », *ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, page 51, traduction d'Erika Abrams (2002) ; « They were acts of love, these humble little ministrations, and of pleasure – even, perhaps, of a kind of self-pleasure, for it made me feel strange and hot and almost

en exergue le désir de toucher, même retenu. Cette « aura » que Nancy perçoit autour des objets de Kitty est la trace fantasmée de son corps. L'extase érotique trahit l'innocence de l'héroïne et sa crédulité : elle convoite Kitty comme une divinité. Dans cette première partie la romancière met en scène un amour-passion. L'amour passionnel lesbien prend alors littéralement la forme de la fusion lorsqu'il s'accomplit. Le fait que cet amour repose sur une similarité des deux corps entretient la confusion. La gestuelle de leur relation amoureuse est essentiellement caressante, les gestes opérant à la fois comme une découverte et une reconnaissance de l'autre comme une autre soi-même :

Je lui caressai la joue, me glissai plus près et permis à ma main d'errer, le long de sa chemise de nuit, sur ses seins, son ventre. Elle s'écarta. Je ralentis la progression de mes doigts, mais ne les retirai pas. Bientôt, je sentis son corps se détendre comme malgré lui, consentant. Je plongeai plus bas, attrapai l'ourlet de sa chemise et la relevai jusqu'aux aisselles, puis me dénudai à mon tour et posai doucement mes hanches sur les siennes. Nos corps s'ajustaient l'un à l'autre comme les deux valves l'une coquille d'huître, on n'aurait pas pu passer une lame entre nous. Je m'exclamai :

— Oh ! quel mal y a-t-il à cela, Kitty ?

Elle ne répondit pas. Ses lèvres vinrent enfin chercher les miennes. Je poussai un soupir et, me laissant aspirer par le baiser, tombai sur elle de tout mon poids.

J'aurais pu être Narcisse, en train d'embrasser l'eau où j'allais bientôt me noyer¹⁵⁸.

L'autrice égrène ici les notations tactiles, d'abord partielles, avec la main qui procure des caresses puis totales lorsque les corps des deux amantes se trouvent accolés. Le couple ainsi fondu en un seul corps est métaphorisé dans la figure de l'huître par le sème commun de la muqueuse : la « valve », cette muqueuse rigide qui renferme la bête et les lèvres du baiser avec le double de soi-même, le reflet de « Narcisse ». Le contact et la pression de la peau sont au cœur de cette érotique passionnelle. L'univers sensible est connoté par des motifs associés au féminin comme l'huître qui rappelle la vulve et qui constitue l'univers premier de référence de Nancy, fille de marchands d'huîtres de Whistable. Narcisse, lui-même est un personnage féminisé, ou du moins relativement *queer* aimant un autre que lui-même qui est en même temps son reflet. Cet univers sensible et symbolique semble saturer le sens du sexe féminin.

shameful to perform them. While she was being ravished by the admiration of the crowd, I would pace her dressing-room and gaze at her possessions, or caress them, or almost caress them – holding my fingers an inch away from them, as if they had an aura, as well as a surface, that might be stroked. », *ibid.*, page 38.

¹⁵⁸ *Ibid.*, page 169, traduction d'Erika Abrams (2002) ; « then I took my hand from her face and passed it, hesitantly, down her night-dress, over her breasts and belly. She moved away, and I slowed – but did not stop – my searching fingers; and soon, as if despite itself, I felt her body slacken in assent. I moved lower, and seized the hem of her shift and drew it high – then did the same with my own, and gently slid my hips over hers. We fitted together like the two halves of an oyster-shell – you couldn't have passed so much as the blade of a knife between us. I said, 'Oh Kitty, how can this be wrong?' But she did not answer, only moved her lips to mine at last, and when I felt the tug of her kiss I let my weight fall heavily upon her, and gave a sigh. I might have been Narcissus, embracing the pond in which I was about to drown. », *ibid.*, page 132.

On y retrouve ici l'imaginaire mis en exergue par Luce Irigaray, d'un sexe perçu non pas sur le mode du trou mais du contact : le sexe féminin est le « toucher d'*au moins deux* (lèvres) qui maintient la femme en contact avec elle-même, mais sans discrimination possible de ce qui se touche¹⁵⁹ » La théorie féministe des années 1970 marquée par la notion de différence a nourri la pensée du féminisme lesbien, notamment chez Audre Lorde et Adrienne Rich¹⁶⁰. Elle confine à l'érotisation du corps féminin en gloire dans ses singularités organiques. Mais tout comme le parcours de Nancy semble organisé vers son émancipation personnelle et politique, il semblerait que se dessine un parcours érotique qui dénote également une évolution de la politique de la sexualité : tout d'abord il y a l'innocence d'une première pensée lesbienne de la sexualité, essentiellement féminisée, puis le passage à la performativité des rôles de genre dans les jeux sexuels, incarnée par l'usage du godemiché, et enfin le dépassement de la controverse des « sex wars » au terme d'une critique de la pornographie comme relation d'aliénation sans rejet radical.

En effet l'idylle amoureuse entre Kitty et Nancy, essentiellement présentée comme une « alternative » secrète, dénuée de toute conscience collective (Kitty rejette les *gougnottes*) vole en éclats rapidement. Nancy surprend Kitty au lit avec son amant Walter. Ce passage joue avec le scénario pornographique hétéronormé, où un homme surprend deux femmes s'adonnant à des relations saphiques afin de mieux s'y mêler. Ici l'amante surprend la faute, toutefois, ce renversement révèle surtout que la relation saphique entre Nancy et Kitty ne faisait que préparer le départ de Kitty et son envolée vers le succès et la vie bourgeoise. Kitty et Walter vont se marier, alors que Kitty a toujours refusé à Nancy de reconnaître la vérité de leur amour. Ainsi toute l'érotique féminisée, sensible et passionnelle par son caractère éthéré, presque sacré, était condamné d'avance par la faiblesse de son caractère secret et abstrait. Il n'était qu'un préliminaire. Ainsi les amours ultérieures de notre héroïne sont dénués de toute naïveté, certes séduisante, mais signe de l'incapacité de ces amours particulières à prendre la mesure des rapports de force qui traversent la société patriarcale de l'Angleterre victorienne. Au milieu du chapitre 5, consacré à l'idylle avec Kitty, la voix de la narratrice confesse rétrospectivement : « J'avais dix-huit ans, j'étais tout à fait

¹⁵⁹ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de Minuit, collection « Critique », 1977, page 26.

¹⁶⁰ Voir la poésie et les essais d'Audre Lorde et Adrienne Rich. « De l'usage de l'érotisme : l'érotisme comme puissance », Audre Lorde, *Sister Outsider. Essais et propos d'Audre Lorde*, Paris, Mamamelis, 2018, pages 51-60 ; Adrienne Rich, « (The Floating poem, Unnumbered) » in Collectif, *Je transporte des explosifs on les appelle des mots. Poésie et féminisme aux États-Unis*, Paris, Cambourakis, 2019, traduction de l'américain par Oliv Zuretti, Meghan McNealy, Charlotte Blanchard, Gerty Dambury et le collectif Cases Rebelles, pages 102-103.

naïve. En cet instant, je crus qu'elle allait me faire mourir d'amour¹⁶¹. » L'amour-passion qui signe ce passage renoue avec la lyrique amoureuse traditionnelle, pour mieux voler en éclats.

C'est pourquoi, après le moment pornographique où Nancy s'essaye à la performativité des rôles, le roman défait l'expérience stéréotypée d'une sexualité lesbienne fondée sur une naturalisation du sexe féminin. En ce sens, l'exploration pornographique de l'époque victorienne par le romanesque et le récit d'apprentissage permet à l'autrice à la fois de réécrire l'histoire d'une communauté invisible (les lesbiennes parmi les actrices travesties de music-hall, les grandes mondaines du Londres chic ou les militantes socialistes et les suffragettes), mais aussi de relire l'histoire récente des controverses féministes sur la question de la sexualité. Claire O'Callaghan a déjà défriché le terrain en s'intéressant notamment à la question du débat politique qui fait s'affronter les tenants d'une approche féministe et les tenants d'une approche *queer*. Mais en outre, la trajectoire érotique de Nancy, elle-même, reconstitue l'histoire des représentations attachées à l'érotisme lesbienne. Comme Heather Butler le montre dans son article sur l'évolution de la pornographie lesbienne au tournant des années 1970 et 1980, les représentations oscillent entre le « lesbian porn » [porno lesbien], dessinant un monde clos, idyllique, loin de la société hétérosexuelle, et le « dyke porn¹⁶² » [porno de gouines], c'est-à-dire une pornographie qui ne craint pas de s'approprier les éléments de la pornographie hétérosexuelle ou *gay*. Ce basculement, contemporain du passage de la théorie féministe classique à la pensée post-structuraliste du genre, montre la manière dont les lesbiennes de l'époque ultérieure à celle des *sex wars* et de l'utopie séparatiste lesbienne se saisissent de la question à la fois éthique et politique de la manière dont les lesbiennes devraient faire l'amour. Devrait-il même y avoir un « devoir faire l'amour » interroge la critique ? La réponse apportée par les théoriciennes des années 1990 à cette pornographie est la possibilité de s'emparer des figures de la pénétration, du phallus, ou des propos obscènes, car elles n'appartiennent pas en propre à un genre en particulier, puisque le genre est une imitation sans original. Enfin, l'ambition du « dyke porn » et notamment celui des années 1990, est de représenter le plaisir et les orgasmes des actrices de manière authentique.

En effet, la vie érotique de Nancy suit ce parcours : de l'idylle d'un amour lesbien utopiquement séparé du monde hétérosexuel à la pornographie « gouine » de la deuxième partie. Enfin, le dernier temps, moment d'une prise de conscience collective aussi bien sociale

¹⁶¹ *Ibid.*, page 150, traduction d'Erika Abrams (2002); « I was eighteen, and knew nothing. I thought, at that moment, that I would die of love for her. », *ibid.* page 117.

¹⁶² Heather Butler, *op. cit.*, pages 181-182.

que sexuelle, voit s'épanouir une relation érotique avec Florence faite à la fois de la tendresse amoureuse et de vigueur érotique. Leurs scènes d'amour sont largement faites de caresses, l'« entrecuisse » des héroïnes tenant une place centrale dans la convergence du désir, mettant ainsi en lumière le plaisir clitoridien dans leurs jeux érotiques. La caresse manuelle prend une autre dimension en se faisant pénétrante, lors de la première scène d'amour entre Nancy et Florence. L'écriture érotique montre ici le dépassement d'une logique qui opposerait strictement un régime érotique des surfaces et un régime phallique de la profondeur et rappelle les « caresses vaginales » de Luce Irigaray¹⁶³. En effet l'écriture toute de notations tactiles, ne change pas de régime lorsque Florence fait passer ses mains de l'extérieur à l'intérieur :

Elle me troussa, mit la main entre mes cuisses et caressa, d'un mouvement si lent, si léger, si aguichant que j'aurais voulu au contraire ne jamais venir...

Enfin, sa main s'immobilisa sur mes parties les plus mouillées, et j'entendis un souffle à mon oreille :

— L'aimes-tu dedans ?

Question si tendre, si galante que je faillis pleurer. Ma réponse ne fut qu'un *oh* ! qu'elle but d'un nouveau baiser. L'instant d'après, je la sentis en moi, un doigt d'abord, puis deux, puis trois... Une pression d'une seconde, et elle me pénétra jusqu'au poignet. Sans doute que je poussai un cri... Sans doute que je tressaillis et haletai et hurlai, à sentir la torsion subtile de son poing, ses tendres doigts qui se lovaient et se déplaient aux portes de ma matrice¹⁶⁴...

Si Nancy incarne le rôle viril de la lesbienne dans le roman, jusqu'à voir ses traits se métamorphoser en ceux d'un garçon vers la fin du roman, elle apparaît ici peut-être pour la première fois dans le creux de la main de Florence. Cette dernière, contrairement à Kitty, a connu de nombreuses femmes, se pense comme une lesbienne et a une culture érotique épanouie. C'est le contraire de Nancy, qui n'a connu que l'amour-passion naïf et l'asservissement de la prostitution. Ainsi Florence fait figure d'ultime initiatrice mais sans autorité : Nancy lui sait gré de l'attention qu'elle accorde à son désir lorsqu'elle lui pose cette « question si tendre, si galante ». Par la suite, le récit décrit la jouissance de Nancy comme

¹⁶³ Cf. *supra*

¹⁶⁴ Sarah Waters, *op. cit.*, page 535 traduction d'Erika Abrams (2002); « but then she turned me, and raised my skirt, and put her hand between my legs, and stroked so slowly, so lightly, so teasingly, I hoped I might never come at all.../At last, I felt her hand settle at the very wettest part of me, and she breathed against my ear. « Do you care for it, » she murmured then, « inside? » The question was such a gentle, such a gallant one, I almost wept. « Oh! » I said, and again she kissed me; and after a moment I felt her move within me, first with one finger, then with two, I guessed, then three ... At last, after a second's pressure, she had her hand in me up to the wrist. I think I called out – I think I shivered and panted and called out, to feel the subtle twisting of her fist, the curling and uncurling of her sweet fingers, beneath my womb... », *ibid.*, page 428.

une décharge, reprenant le motif libertin de la jouissance féminine¹⁶⁵, tandis que Florence jouit « par sympathie », par mimétisme.

Dans le cas de *Lost Girls* comme dans celui de *Caresser le velours*, le parti pris politique féministe impose une relecture critique des lieux de la pornographie tout en en proposant d'autres. Dans *La Théorie des nuages* ou dans *Déesse* d'Aude Picault ce sont également les sexualités féminines qui sont explorées et mises en exergue en faisant lumière sur les interdits religieux et les discours médicaux qui ont pesé sur elles. Essentiellement centrée autour de figures féminines, l'érotique qui se déploie dans ces œuvres se réapproprie les lieux communs d'une érotique féminine pour mieux en montrer les problématiques et le dépassement. Fortes de ce parti pris, les œuvres réinvestissent le motif de la caresse, et de manière plus générale de la sensation tactile comme moteur principal du plaisir sensible. Or c'est par l'exploration des dites perversions sexuelles, leur réagencement et leur relecture critique que l'exploration de cette sensualité est rendue possible, car elle amorce un nouveau discours sur l'héritage pornographique en se confrontant à ses points critiques : l'obsession de la pénétration phallique, les rapports violents de domination constitués par l'héritage du sadisme, le déni du plaisir féminin et enfin son hétéronormativité. C'est par ce prisme que ces œuvres interrogent les catégories anciennes de la perversion, comme l'homosexualité et en particulier l'homosexualité féminine, de l'interdit religieux du plaisir sexuel féminin, de la rareté anatomique – comme l'éjaculation féminine – ou tout simplement de la névrose comme le syndrome de Clérambault. Car ces catégories de la perversion ou de la névrose sexuelle ont été longtemps dans l'orbe de la pornographie et traitées sous l'angle d'une exploitation esthétique comme politique que les auteur·e·s rejettent. Parmi les grandes questions qui traversent nos ouvrages l'une d'entre elles paraît centrale dans le développement d'une autre érotique, c'est la question du choix de l'orientation ou de la préférence sexuelle : le lesbianisme des personnages s'origine-t-il dans un trauma comme cela semble être le cas des personnages de *Lost Girls*, en en faisant un choix *contre* ? Ou est-ce un rapport sensible au monde, comme notre marchande d'huîtres devenue chanteuse de music-hall chez Waters, sensibilité sur laquelle il faut savoir mettre un nom pour lui donner une existence ? Semblablement la sensibilité inconnue et particulière de Virginie, n'est-elle pas à découvrir non dans les pathologies d'un individu mais dans les excentricités du monde ?

¹⁶⁵ Cf. *supra*

3.1.1 Relire la révolution sexuelle (*Coney Island Baby* et *Autel California 1 & 2* de Nine Antico et *Sur la plage de Chesil* d'Ian McEwan)

Dans le prolongement de cette interrogation sur l'histoire de la sexualité, prise dans les rets de la pornographie, le moment historique de la révolution sexuelle opère comme une focale à partir de laquelle se comprend la production et l'écriture des œuvres étudiées ici. Point de bascule de la libération concomitante des mœurs et des représentations, la « révolution sexuelle¹⁶⁶ » des années 1960 va avec la diffusion au grand public non seulement des discours politiques, scientifiques et médicaux sur la sexualité mais aussi des films et des images pornographiques, sans compter les best-sellers littéraires qui traitent très directement de l'érotisme dans la jeunesse et la conjugalité (*Bonjour Tristesse*, 1953) ou encore de livres véritablement pornographiques (*Histoire d'O*, 1954 ou *Emmanuelle*, 1959) des années 1950 aux années 1970. Les productions des auteur·e·s cité·e·s précédemment trouvent leur origine dans un *après* de la révolution sexuelle. Elle se signalent par le détour, et un geste d'interruption de la continuité historique depuis les années 1960. Audeguy écrit les « révolutions » de *Fils Unique* comme une lecture de biais des révolutions sexuelles et politique de l'après 68¹⁶⁷, Waters saute à pieds joints au-dessus des mouvements féministes et lesbiens des années 1970 pour aller chercher l'époque victorienne. Plus étonnant encore, Gebbie et Moore décident de passer sous silence la libération sexuelle et préfèrent remonter à son seuil, l'éclatement de la Première Guerre mondiale. L'esthétique Art Nouveau, réputée pour son érotisme, sert ici un cadre propice aux développements du désir. Toutefois, la parenthèse enchantée des trois héroïnes est symboliquement un épisode de résistance à la sexualité victorienne, toujours d'actualité d'après Moore et Gebbie. La libération sexuelle est ainsi indirectement remise en cause par ces silences. Certain·e·s auteur·e·s vont s'en saisir de manière à incarner les problématiques propres à ce que l'on a appelé la « révolution sexuelle ».

La « révolution sexuelle » est désormais envisagée avec ses aspects négatifs dans le domaine littéraire comme dans les discours politiques. La thèse pessimiste la plus connue sur

¹⁶⁶ La « révolution sexuelle » supposée des années 1960 (et qui dépend des aires géographiques) ne doit pas être considérée de manière monolithique. Certain·e·s historien·ne·s datent la révolution sexuelle de la diffusion publique de contraceptifs (préservatifs, puis accès à la pilule pour les femmes). Pour d'autres c'est la diffusion dans le discours public, scientifique et culturel de la question sexuelle, sans jugement moral. Les deux rapports Kinsey aux États-Unis en 1948 puis en 1953 par exemple ont pu être considérés comme des dates de démarrage. Pour Anne-Marie Sohn la progressive émancipation féminine dans la sexualité et la recherche d'accord entre l'amour, le sexe et le couple commence dans l'entre-deux-guerres. S'arrêter sur la « révolution sexuelle » impose justement de cerner non pas la lente émancipation, incomplètement aboutie au cours de cette décennie, mais l'irruption de phénomènes culturels liés à la vie sexuelle, l'apparition de nouveaux gestes mais aussi tout ce qui ne relève pas d'une libération politique au sens strict et que l'appellation « révolution sexuelle » peut masquer. Anne-Marie Sohn, *Du premier baiser à l'alcôve. La sexualité des Français au quotidien (1850-1950)*, Paris, Aubier, 1996.

¹⁶⁷ Cf. *supra*

l'après 68 dans la France contemporaine est sans doute celle de Michel Houellebecq, relayée et approfondie par la littérature sur la question, notamment celle de Jean-Jacques Pauvert dans son anthologie *historique* des lectures érotiques ainsi que les critiques et historiens de la post-modernité comme Franck Évrard ou encore Olivier Bessard-Banquy. Pour ces auteurs, la société post-révolution sexuelle a libéralisé le sexe jusqu'à le faire disparaître. Dans ce monde où tout est permis l'amour et le désir sont démonétisés. Jean-Jacques Pauvert vise notamment la disparition de l'érotique comme rapport à l'écriture et à la création ; l'exposition crue des discours sur la sexualité aurait fait progresser la connaissance du sexe en ne laissant plus rien à l'écriture érotique littéraire, dont les derniers feux auraient été la période surréaliste. En prenant appui sur Hans Bellmer, André Breton et Georges Bataille, Pauvert prête à l'écriture érotique, agonisant sous la déferlante de l'écriture « ostentatoire¹⁶⁸ » et réaliste de ses contemporains, la qualité de ne pas *désigner* le réel. Ce faisant, chargée par le désir qui la porte, elle sublimerait le réel qui atteindrait alors à un degré de réalité – intérieure, existentielle – supérieur à celui qui serait simplement montré du doigt par l'écriture¹⁶⁹. Mystère et obscurité sont deux qualificatifs propres à ce régime stylistique hérité du surréalisme et du libertinage noir d'un Sade. Pauvert n'en trouve presque plus trace dans les productions littéraires à partir des années 1980.

Suivant Pauvert, Olivier Bessard-Banquy embraye sur la fin d'une stylistique érotique dans l'ère contemporaine : « vidée de sa force transgressive » l'écriture littéraire érotique ou pour ainsi dire « sexuelle » aurait perdu « l'exubérance, l'emphase, le verbe enjoué¹⁷⁰ » de la littérature libertine, au profit d'une écriture de l'exposition crue, du dépit, défaite de toute pudeur :

L'affadissement sinon l'effondrement de l'écriture charnelle aujourd'hui est inséparable du nouveau dépit des corps ; la description méchante des coïts traduit, dans son épouvantable rusticité, le drame des amours manquées¹⁷¹.

Il s'appuie principalement sur la littérature française contemporaine et ses figures les plus visibles de l'écriture de la sexualité : Virginie Despentes, Catherine Millet et Michel Houellebecq. Par ce corpus le critique met ainsi en lumière la critique que l'on a pu faire de la libéralité de la « révolution sexuelle ». Les corps désormais disponibles et libérés des

¹⁶⁸ Jean-Jacques Pauvert, *De l'infini au zéro. Anthologie historique des lectures érotiques 1985-2000*, Paris, Stock, 2001, page 686.

¹⁶⁹ Je reproduis en substance l'analyse de Pauvert, telle qu'il la développe à grand renfort de citations dans la post-face au dernier tome de son anthologie. Jean-Jacques Pauvert, *op. cit.*, pages 684-690.

¹⁷⁰ Olivier Bessard-Banquy, *Sexe et littérature aujourd'hui*, La Musardine, Paris, 2010, pages 13 et 145.

¹⁷¹ *Ibid.*, page 145.

contraintes du sentiment transcendant de l'amour et ses corrélats (la retenue, la pudeur) constituent un vaste marché d'échanges polymorphe. Enfin, la vision postmoderne de Gilles Lipovetsky¹⁷² stipule que le régime libéral des corps aurait renforcé le narcissisme individuel. Par conséquent le besoin d'amour deviendrait un besoin de reconnaissance et de valorisation égoïste. C'est ce qui signerait la disparition de l'érotisme, qui, lui, tend vers la dissolution de soi dans l'autre (ou les autres). L'érotisme mettait ainsi en lumière les obscurités et les méandres d'un subconscient chargé de désirs, parfois inavouables. Le régime contemporain de la sexualité post-révolution semblerait révéler des individus au moi de plus en plus affirmé mais insensibles au trouble érotique, des monades, en somme, cherchant dans l'autre le reflet d'elle-même.

L'auteur tire ce constat de l'écriture sexuelle contemporaine et de son abandon de la visée excitatrice qui faisait la littérature érotique, désormais en voie de disparition. Il semble pourtant que ce nouveau rapport au corps dans l'écriture introduit de nouveaux troubles, mais en effet liés à ce que nous appellerions une « citadelle de chair » constituée par le corps et sa superposition avec le « moi », rapport plus étudié dans le troisième chapitre de cette thèse. Pauvert, par exemple, ne prend pas acte d'une littérature qui s'est directement penchée sur la « révolution sexuelle » en elle-même pour en tirer des observations morales et pas seulement désabusées. Le constat de Pauvert s'appuie surtout sur un corpus particulièrement mis en lumière par des « coups » éditoriaux et des assignations très précises aux codes du genre érotique. Le principe des libérations sexuelles consiste justement en une diffusion large des discours et dans leur contamination des pratiques culturelles et œuvres de l'esprit qui ne sont pas strictement associées à l'érotisme. Dès lors la déception de Pauvert tiendrait peut-être aussi au fait de ne pas avoir considéré la texture particulière de l'érotisme dans d'autres récits que les récits présentés comme sexuels ou érotiques. Il semble délaissé notamment la manière dont ces récits opèrent une mise en scène de la réflexion éthique et politique au sujet des « révolutions sexuelles ».

Pour Eva Illouz, dans *Pourquoi l'amour fait mal*, « La révolution sexuelle, pressée d'écarter les tabous et de parvenir à l'égalité, a dans l'ensemble laissé l'éthique à l'extérieur de la sexualité¹⁷³. » Or, cela a tout de suite été l'objet des critiques féministes¹⁷⁴, puis des critiques

¹⁷² Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.

¹⁷³ Eva Illouz, *Pourquoi l'amour fait mal* [*Why Love Hurts. A Sociological Explanation*, 2012], Paris, Seuil, 2012, traduction de l'anglais par Frédéric Joly, page 447.

¹⁷⁴ Cette contestation prend sa source au cœur de la révolution sexuelle. On peut en voir des témoignages avec la tribune signée en 1971 par des membres du MLF : « Votre libération sexuelle n'est pas la nôtre ! », *Tout !*, 30 juin 1971.

marxistes anti-capitalistes¹⁷⁵ dès le début de sa conscientisation. Si l'on peut s'accorder avec Olivier Bessard-Banquy, sur le fait que l'écriture contemporaine de la sexualité aurait digéré cette révolution sexuelle sous une forme littéraire frontale, mettant en avant le sexe plus que le désir comme chez Catherine Millet, il faut cependant remarquer que la production narrative européenne du tout jeune XXI^e siècle réinvestit la période de manière rétrospective en posant un regard critique sur les origines de ce changement de paradigme social, culturel et artistique. Ces œuvres mettent en avant les hésitations, les accélérations et décélérations de l'histoire des sexualités et mettent en scène une diversité de pratiques sexuelles et de représentations esthétiques du désir.

L'intérêt de ces œuvres réside dans la manière dont elles évitent de mettre en scène la sexualité de manière excitatrice ou platement *ostentatoire*, pour reprendre un terme de Pauvert, en en proposant une relecture à partir d'un regard différent, et notamment en se décentrant du « je » narratif des confessions sexuelles de la génération des années 1990 que vise particulièrement Olivier Bessard-Banquy dans son essai. Ce changement d'optique passe par le réinvestissement de figures historiques appartenant plus ou moins aux invisibles, aux oublié·e·s et aux victimes de la révolution sexuelle : les playmates de *Play Boy*, les actrices pornographiques des années 1970¹⁷⁶, les groupies ou les filles « coincées » et les victimes de violences sexuelles. L'acte sexuel n'est alors pas nécessairement présenté comme une étape enviable, libératoire ou de l'ordre de l'exploit mais comme un problème, ou du moins une interrogation. Dans ces œuvres les gestes tactiles qui sont des gestes liminaires, de l'approche ou de la mise à distance sont presque aussi importants que les baisers et les gestes de coït. L'écriture ou l'image érotique a en effet ici disparu dans les conditions où l'entend Pauvert, dans sa texture surréaliste, au profit de narrations du sensible adressant à la libération sexuelle un regard critique, ou du moins dubitatif. Loin de Houellebecq ou du moins médiatisé Pierre Bourgeade, les amours charnelles dans ces ouvrages du XXI^e siècle n'apparaissent pas comme une monnaie d'échange dans un vaste marché du sexe fluide et lisse.

¹⁷⁵ Michel Clouscard signe un essai fondateur de la critique du libertinage soixantuitard comme une nouvelle alinéation du libéralisme, un libéralisme libertaire, dès 1973. Michel Clouscard, *Néo-fascisme et idéologie du désir : Mai-68, la contre-révolution libérale-libertaire* [1973], Paris, Le Castor Astral, 1999.

¹⁷⁶ Outre le corpus étudié dans cette thèse on peut aussi penser au roman collectif du groupe Inculte, *Une chic fille* qui redonne à Anna Nicole Smith, icône et victime de la consommation des images du sexe et du corps sexuel dans la période contemporaine, toute sa présence bouffonne, tendre et grinçante. Collectif, *Une chic fille*, Paris, Naïve, 2008.

L'entrée dans le nouveau siècle semble amorcer un changement de perspective, avec par exemple le roman de Ian McEwan, *Sur la plage de Chesil*¹⁷⁷ et les deux bandes dessinées de Nine Antico *Coney Island Baby*¹⁷⁸ et *Autel California Face A et Face B*¹⁷⁹. Le prisme commun de ces deux auteur·e·s est la peinture d'une jeunesse au travers de témoins anonymes, imaginaires, aux prises avec les événements de l'histoire, sur le modèle aménagé du récit « istorique¹⁸⁰ ». Les personnages sont dépeints dans leur confrontation intime aux bouleversements anthropologiques et culturels des années 1960. Le roman de McEwan retrace la nuit de noces de deux jeunes gens à l'orée des années 1960 – ils commencent leurs études en 1958¹⁸¹ – mais restitue aussi par le biais de nombreuses analepses leur enfance, leur rencontre et leur relation avant cette nuit fatidique pour eux deux. En effet, la rencontre sexuelle et érotique est un fiasco. Leur inexpérience y est tout d'abord pour quelque chose, ce sont deux jeunes assez rangés, mais la surdité d'Edward – le garçon – à l'inconfort de sa jeune épouse n'y est pas étrangère, de même que l'obstination de Florence – la fille – à vouloir reproduire mécaniquement les conseils d'un manuel d'éveil à la sexualité y participe également. Le biais de genre dans le rapport à la sexualité et au désir provoque ici évidemment la catastrophe : volonté d'action d'un côté, souci de sollicitude de l'autre ne semblent pas faire bon ménage dans les affaires du lit. Chacun des personnages a des idées bien arrêtées sur ses devoirs respectifs ; être mâle et courageux dans l'approche de ce moment de vérité tant attendu pour Edward :

Depuis plus d'un an, Edward était obsédé par ce soir précis de juillet où la partie la plus sensible de son anatomie résiderait, même brièvement, à l'intérieur d'une cavité **naturelle** du corps de cette jolie femme rieuse et formidablement intelligente. Le moyen d'y parvenir sans se ridiculiser ni être déçu le préoccupait. Il redoutait tout particulièrement la précipitation, ce qu'il avait entendu décrire comme le risque d'» arriver trop tôt ». Cette appréhension le quittait rarement mais, si forte que fut sa peur du fiasco, son appétit – de jouissance, d'accomplissement – était plus fort encore¹⁸².

¹⁷⁷ Ian McEwan, *Sur la plage de Chesil* [*On Chesil beach*, 2007], Paris, Gallimard, Folio, 2008, traduction de France Camus-Pichon ; Ian McEwan, *On Chesil Beach*, London, Jonathan Cape, 2007.

¹⁷⁸ Nine Antico, *Coney Island Baby*, Paris, L'Association, Collection « Ciboulette », 2010.

¹⁷⁹ Nine Antico, *Autel California. Face A : Treat me nice*, Paris, L'Association, Collection « Ciboulette », 2014 ; Nine Antico, *Autel California. Face B : Blue Moon*, Paris, L'Association, Collection « Ciboulette », 2016.

¹⁸⁰ Cf. *supra*

¹⁸¹ Ian McEwan, *op. cit.*, page 46.

¹⁸² *Ibid.*, traduction de France Camus-Pichon, page 15, je souligne ; « For over a year, Edward had been mesmerized by the prospect that on the evening of a given date in July the most sensitive portion of himself would reside, however briefly, within a naturally formed cavity inside this cheerful, pretty, formidably intelligent woman. How this was to be achieved without absurdity, or disappointment, troubled him. His specific worry, based on one unfortunate experience, was of overexcitement, of what he had heard someone describe as "arriving too soon." The matter was rarely out of his thoughts, but though his fear of failure was great, his eagerness – for rapture, for resolution) – was far greater. » [2007], pages 6-7.

Pour ce qui est de Florence, il faut à tout prix aimer cela, être « normale », et taire son dégoût, de prime abord inexplicable :

[E]lle voulait avant tout s'enfuir de la pièce, traverser les jardins et dévaler le sentier pour aller s'asseoir seule sur la plage. Il lui aurait suffi d'une minute de solitude pour y voir plus clair. Mais elle avait un sens du devoir cruellement développé, auquel elle était incapable de déroger. Elle ne supportait pas l'idée d'abandonner Edward. Et elle avait la conviction que tous les torts étaient de son côté. Si l'assemblée d'invités et de proches présents au mariage avait mystérieusement pu s'entasser, invisible, dans la pièce pour assister à la scène, ces fantômes se seraient ligüés avec Edward, avec ses désirs aussi impérieux que **naturels**. Ils auraient conclu qu'elle était anormale, et ils auraient eu raison¹⁸³.

Le roman articule les points de vue de chacun·e sous la forme de monologues narrativisés croisés, dispositif qui transpose pour la lectrice la liste de doutes et d'inquiétudes qui submergent les deux personnages en cette soirée tant attendue. On note dans les deux cas l'usage répété du sème du « naturel¹⁸⁴ » dans « naturels » et « naturellement », qui traduisent à la fois une vision organique et biologiquement ancrée de ce désir : l'« impétueux » désir masculin et la passivité féminine résumée dans l'image de la « cavité naturellement formée ». Le « naturel » renvoie également à une évidence, conformément à la seconde occurrence dans la version anglaise « reasonable ». Chacun·e tente à sa manière de correspondre à ce qui leur est présenté comme telles, les évidences de leur désir et de leur sexualité : masculine et féminine. Si l'un s'inquiète de ses performances et de son endurance, l'autre se soucie de son dégoût incompréhensible pour une expérience que ni l'une ni l'autre n'ont jamais connue. Florence, par goût du devoir, applique le mode d'emploi qu'elle a lu dans sa chambre de jeune fille, mais trop experte, et sans doute pas assez amante, elle fait si bien qu'elle pousse Edward à jouir avant même la pénétration. Florence plus révoltée que jamais au contact du sperme, s'enfuit, tandis qu'Edward humilié, demande des comptes pour la pénétration qu'on lui refuse. Florence lui confesse alors, dans un élan courageux, son aversion pour le sexe et lui propose, dans un geste désespéré, un arrangement, qui ressemble à s'y méprendre à de l'amour libre : il aurait ainsi droit avec quiconque à la liberté sexuelle qu'elle lui refuse avec elle. Edward, plus trahi que jamais, rejette la proposition, car on lui vole la gratification sexuelle que le mariage traditionnel apporte : la possession exclusive du corps de l'épouse. Cet arrangement ni « naturel » et encore moins « évident » à l'initiative d'une femme est

¹⁸³ *Ibid.*, traduction de France Camus-Pichon, page 43, je souligne ; « she wanted to run from the room, across the gardens and down the lane, onto the beach to sit alone. Even one minute alone would have helped. But her sense of duty was painfully strong and she could not resist it. She could not bear to let Edward down. And she was convinced she was completely in the wrong. If the entire wedding ensemble of guests and close family had been somehow crammed invisibly into the room to watch, these ghosts would all side with Edward and his urgent, reasonable desires. They would assume there was something wrong with her, and they would be right. », [2007], page 32-33.

¹⁸⁴ Dans la version anglaise la première occurrence est « naturally » et la seconde est « reasonable ».

comparé aux unions honteuses des hommes homosexuels. Edward rompt définitivement avec Florence et le mariage est dissout pour non-consommation.

Ce récit cache un secret, Florence a été violée par son père pendant une nuit de promenade en bateau lorsqu'elle était adolescente. Cet épisode, écrit de manière terriblement indirecte, est davantage souligné dans l'adaptation en film du récit, dont le scénario et la mise en scène sont le fruit de l'auteur¹⁸⁵. Dans le roman la suggestion se limite à quelques notations sensorielles qui reviennent à la mémoire de Florence lorsqu'elle s'assoit sur le lit avant les premières tentatives d'Edward :

L'air frais caressait agréablement ses jambes nues. Elle écoutait les vagues au loin, le cri des mouettes à l'affût des harengs, le bruit fait par Edward en se déshabillant. Et voilà pourtant que le passé revenait, ce passé indistinct. C'était l'odeur de la mer qui le ressuscitait. Elle avait douze ans, et, allongée comme à présent, immobile, elle attendait, frissonnant dans l'étroite couchette aux bords en acajou bien ciré. La tête vide, elle se sentait en disgrâce. Après deux jours de traversée, ils avaient retrouvé le calme du port de Carteret, au sud de Cherbourg. Il était tard, son père allait et venait dans la pénombre de la cabine exiguë, se déshabillait comme Edward à présent. Elle entendait encore le bruissement des vêtements, le cliquetis d'un ceinturon qu'on défait, d'un trousseau de clés ou de quelques pièces de monnaie. Elle ne pouvait rien faire d'autre que garder les yeux fermés et penser à une musique qu'elle aimait. À n'importe quelle musique. Lui revenait l'odeur douceâtre d'aliments pourrissants dans l'air confiné d'un bateau après un voyage par gros temps. Comme elle avait souvent le mal de mer pendant la traversée, son père ne pouvait pas compter sur elle comme matelot, d'où, sûrement, la honte qu'elle éprouvait¹⁸⁶.

La scène qui émerge dans son esprit se construit à partir de menues sensations auditives et olfactives et les sentiments qu'elle éprouvait alors. Tous ces éléments font se confondre la scène qu'elle vient de vivre avec la scène de son enfance pour éclairer le présent d'un nouveau jour : la honte et le dégoût qui ressurgissent de cette scène de « disgrâce », une formule bien euphémistique pour penser à un viol, viennent teinter de leur noirceur ce qui est sur le point d'arriver. Dans le paragraphe suivant, Florence tente de se ressouvenir de la sensation de plaisir physique qui, si elle la retrouvait, la délivrerait de sa « disgrâce ». Sous ces termes pudiques, empruntés à la poésie galante et, par leur préciosité, assez typiques de la personnalité de la très classique Florence Ponting, se cache l'abus sexuel. Quelques indices

¹⁸⁵ Dominic Cooke (réalisateur) *On Chesil Beach*, 2017, Londres, Grande-Bretagne, BBC/Number 9 Films, 2018, DVD, 110 minutes.

¹⁸⁶ *Ibid.*, traduction de France Camus-Pichon, page 101 ; « Cool air traveled pleasantly over her bare legs. She listened to the distant waves, the call of herring gulls, and to the sound of Edward undressing. Here came the past anyway, the indistinct past. It was the smell of the sea that summoned it. She was twelve years old, lying still like this, waiting, shivering in the narrow bunk with polished mahogany sides. Her mind was a blank, she felt she was in disgrace. After a two-day crossing, they were once more in the calm of Carteret harbor, south of Cherbourg. It was late in the evening, and her father was moving about the dim cramped cabin, undressing, like Edward now. She remembered the rustle of clothes, the clink of a belt unfastened or of keys or loose change. Her only task was to keep her eyes closed and think of a tune she liked. Or any tune. She remembered the sweet scent of almost rotten food in the closed air of a boat after a rough trip. She was usually sick many times on the crossing, and of no use to her father as a sailor, and that surely was the source of her shame. », [2007], pages 99-100.

nous mettent sur la voie : l'insistance sur la promiscuité avec le père dans l'« exigu[ité] » de la cabine, la superposition de ce dernier avec Edward se déshabillant, les réminiscences auditives du déshabillage du père et enfin la sensation de vide qui l'habite. Cette sensation de vide se rapproche de la description de l'état d'Alice lors de son viol dans *Lost Girls*, une absence à soi-même qui tente de mettre en forme le phénomène de dissociation souvent attaché à l'expérience des violences sexuelles¹⁸⁷. Cet épisode, traumatique et en même temps de la plus grande discrétion, explique le dégoût de Florence pour la relation sexuelle et sa proposition étrange d'union libre et de mariage asexuel.

Le dégoût de Florence pour le sexe et son appréhension du contact s'oppose à la libido sourde qui agite Edward et qui se traduit par sa recherche de proximité tactile. Edward s'oppose culturellement par bien des aspects à Florence. Violoniste dans un quatuor promis à la célébrité, celle-ci ne jure que par la musique classique tandis qu'Edward est attiré, bien que secrètement, par les premières manifestations de la révolution musicale des années 1960 : il aime le « blues électrique et rythmé qui révélerait le précurseur et l'élément moteur du rock anglais¹⁸⁸ ». Le tout jeune Edward considère que cette musique « forge » ses goûts et « change » sa vie. Cette pratique culturelle s'immisce dans l'intimité et la vision du monde du jeune homme. C'est le fonctionnement particulier des cultures et *subcultures* étudiées par Dick Hebdige¹⁸⁹ qui se trouve ici incarné par le personnage d'Edward dont la vie est bouleversée par des créations de la *subculture* en révolutionnant ses pratiques et ses usages du monde (ainsi que plus souterrainement, sa sexualité). Plus encore, avec d'autres pratiques, elle semble opérer dans son corps comme une modification ; comme « le sport », son seul passe-temps, le blues et plus tard le rock apparaissent comme des opérateurs de modification du corps et des pulsions. Le blues, comme la pilule, sont alors des indices d'une petite révolution : « Le blues qu'Edward écoutait au Hundred Club suggérait que partout autour de lui, à l'abri des regards, des jeunes de son âge avaient une vie sexuelle explosive, débridée, riche en gratifications de toutes sortes¹⁹⁰. » Ian McEwan nourrit son roman de l'histoire et la

¹⁸⁷ Cf. *supra*

¹⁸⁸ *Ibid.*, traduction de France Camus-Pichon, page 46 ; « the kind of punchy electric blues that turned out to be the true precursor and vital engine of English rock and roll », [2007], page 38.

¹⁸⁹ Dick Hebdige dans son ouvrage *Sous-culture. Le sens du style*, insiste cependant sur le fait que ces cultures minoritaires sont dotées de caractéristiques « stylistiques » qui sont amenées à bouleverser le code génétique du champ culturel général. La sous-culture se fonde donc moins sur la révolte consciente, que sur l'appropriation oblique d'un ensemble de signes, de sèmes, « au niveau profondément superficiel des apparences » [at the profoundly superficial level of appearances]. Dick Hebdige, *Subcultures. The meaning of style*, Londres, Routledge/Taylor & Francis, 1979, page 17, ma traduction.

¹⁹⁰ Ian McEwan, *op. cit.*, traduction de France Camus-Pichon, page 48 ; « The blues he heard at the Hundred Club suggested to Edward that all around him, just out of sight, men of his age were leading explosive, untiring sex lives, rich with gratifications of every kind » [2007], page 39.

sociologie des sous-cultures et de la marginalité, qui sont nées dans les projets d'études des évolutions de la culture en Angleterre¹⁹¹. Cette narrativisation des micro-événements de la vie culturelle, fait de ce roman une mise en scène de l'histoire du XX^e siècle, dans ce qui fait sa particularité : les mutations de la culture de masse qui fait de l'histoire non plus une suite événementielle mais bien une histoire culturelle. Le personnage est d'ailleurs mis en scène dans les réseaux d'opposition culturelle qui parcourent les différentes appartenances aux classes sociales et aux sous-groupes d'appartenance qui commencent à étoiler le rapport à la culture, ce qu'expliquent les sociologues anglais de la culture par les ascendances sociales. En effet, Edward, issu d'une famille d'employés, est d'origine plus modeste que Florence et on peut penser qu'avant son père, ses ancêtres avaient pu être ouvriers. Lorsqu'il tente de faire écouter Chuck Berry à Florence, issue de la meilleure bourgeoisie et strictement passionnée de musique classique, elle ne comprend pas l'utilité de la batterie dans le blues. Outre la micro-rupture culturelle que cela traduit, cela renvoie à l'univers de sens du corps libéré. En effet, il y a quelque chose de l'excitation dans la pulsation de cette musique dont la nécessité échappe à Florence, alors que l'électrification du corps d'Edward ne fait quant à elle pas question. Les deux rapports à la musique disent quelque chose du rapport au corps et au désir de chacun. Edward, sur le point d'embrasser avec appétit et curiosité les *sixties* et leur tourbillon libérateur (aussi bien culturellement que sexuellement) ne trouve pas de répondant dans la prudence de Florence et sa culture classique.

Lorsque Florence avoue son incapacité sexuelle, sur la plage après l'éclat dans la chambre, ce qui tourmente le plus Edward c'est que Florence ait pu le tromper sur ses aptitudes charnelles : « quelle humiliation [...] il avait à peine vu ses seins, elle l'avait poussé au mariage, ne savait même pas embrasser [...] ça devait rester son secret honteux¹⁹²... ». Or pour Edward, c'est cela même qui sert de fondement à une « liberté » commune : « On pourrait être tellement libres ensemble¹⁹³ ». Le « plan sexuel¹⁹⁴ », pour paraphraser Florence, est devenu une grande affaire et on note ici les premiers éléments de ce qui fait la libération sexuelle : le désir charnel doit être épanoui au sein du couple romantique. Edward, et son

¹⁹¹ Avec Stuart Hall, Richard Hoggarth ou encore Dick Hebdige, notamment autour du *Centre For Contemporary Cultural Studies* de Birmingham.

¹⁹² *Ibid.*, traduction de France Camus-Pichon, page 170 ; « it was a humiliation, it was unbelievable, no one would believe it, said she loved him, he hardly ever saw her breasts, tricked him into marriage, didn't even know how to kiss, fooled him, conned him, no one must know, had to remain his shameful secret, that she married him then denied him, it was monstrous... » [2007], pages 158-159.

¹⁹³ *Ibid.*, traduction de France Camus-Pichon, page 161 ; « We could be so free with each other », [2007], page 150.

¹⁹⁴ *Ibid.*, traduction de France Camus-Pichon, page 164 ; « I'm pretty hopeless, absolutely hopeless at sex » [2007], page 153.

sentiment de trahison incarne parfaitement le tournant des années 1960 et l'officialisation du développement de la sexualité prénuptiale qui permet de consolider le pacte amoureux dans le mariage grâce à la confirmation que donne l'accord sexuel entre les deux partis. Comme le montre Anne-Marie Sohn la sexualité prénuptiale des jeunes gens est en fait un phénomène clandestin mais bien implanté dès le début du XX^e siècle en France tout du moins¹⁹⁵. Or, Florence a tout fait pour reculer le terme de ce *flirt* en un coït ou un acte sexuel. Ici c'est encore une barrière sociale qui se joue encore. Selon les études sociologiques, la prénuptialité, comme l'union libre sont l'apanage des cultures ouvrières avant les années 1960. On peut y voir ici peut-être la résurgence de la fracture sociale qui existe entre Florence et Edward et qui ne cesse de se rappeler dans le rapport à la culture comme au corps¹⁹⁶.

Qui plus est, Florence semble incarner une résistance aux idées qui s'épanouissent dans les années 1960 avec l'essor de la sexologie, l'exigence de la jouissance sexuelle et la diffusion d'une *doxa* héritée de la psychanalyse sur la sexualité féminine : les femmes qui ne prennent pas de plaisir dans la sexualité hétérosexuelle et notamment à la pénétration seraient « frigides¹⁹⁷ ». Ainsi Edward appelle-t-il Florence lors de leur ultime échange, l'accusant ici de ne pas souscrire à l'exigence du plaisir sexuel en passe de devenir une norme dans la société des années 1970. Cette *vulgate* psychanalytique est connue des deux jeunes gens qui ont fait des études et font partie pour l'un de la *middle class* plutôt cultivée et la seconde à la bourgeoisie intellectuelle (sa mère est professeure de philosophie). Quelques lignes plus haut, l'auteur met dans la bouche de Florence, sous la forme d'une boutade mi-consciente mi-sincère, le complexe de la jeune fille et le passage par le stade « phallique » de Freud qui cause de l'agressivité pour la mère et nourrit des fantasmes sexuels pour le père. Si Florence peut avoir l'air de prime abord totalement décalée d'un point de vue sexuel pour la période dont ils sont les témoins, dans un second temps il apparaît qu'elle était en avance sur son temps du point de vue des mœurs. Ainsi le destin d'Edward propose une autre lecture de la « révolution sexuelle ».

Pour Florence l'idée de la « liberté ensemble » est toute autre que celle d'Edward : elle lui propose une idée bien avant-gardiste, comme le remarquera quelques années plus tard

¹⁹⁵ Anne-Marie Sohn. « Discours des adultes et pratiques des jeunes. (1870-1960) », Patrice Huerre (dir.), *Les professionnels face à la sexualité des adolescents. Les institutions à l'épreuve*. Érès, 2001, pages 39-45.

¹⁹⁶ Henri Leridon et Catherine Villeneuve-Gokalp attestent dans leur étude sur la sexualité des jeunes gens en France de l'ancienneté de la pratique prénuptiale chez les jeunes gens et en particulier dans les milieux ouvriers, avant les années 1970, où elles se généralisent dans les milieux étudiants. Henri Leridon, Catherine Villeneuve-Gokalp, *Constances et inconstances de la famille*, Cahier n° 134, Paris, INED/PUF, Collection Cahier, 1994.

¹⁹⁷ Ian McEwan, *op. cit.*, traduction de France Camus-Pichon, page 168 ; « frigide » [2007], page 156.

Edward. Elle lui propose d'accepter que la sexualité ne soit pas une exigence fondamentale du couple, et qu'elle peut aussi être l'objet d'un refus. Le contrat qu'elle lui propose peut être considéré comme la marque d'une ouverture d'esprit à laquelle Edward repensera lors de sa traversée des années de liberté sexuelle. Loin de se présenter comme un pur libertinage des corps et des sentiments, la proposition de Florence valorise plus que jamais l'instance du sentiment amoureux, distincte de l'instance sexuelle et érotique, et plus encore des institutions du couple ou de la famille. Edward, bien des années après, au moment où le temps de la diégèse semble rejoindre le temps de la narration (probablement donc dans les années 2000), le personnage d'Edward est habité par le regret d'une famille qu'il aurait pu fonder avec Florence. Or, Edward est devenu disquaire pour une boutique de rock, a fait l'expérience des unions multiples et de la grande consommation sexuelle. Dans un passage marqué par la figure narratologique du sommaire, comme une révérence à Flaubert qu'admire l'auteur, Edward, tel Frédéric dans *L'éducation Sentimentale*, traverse comme « au présent » la période-clé de l'histoire de la sexualité :

Vers la fin de cette illustre décennie, alors que sa vie était bousculée par tous ces nouveaux engouements, ces nouvelles libertés et ces nouvelles modes, ainsi que par une succession chaotique d'aventures amoureuses – il acquit enfin une compétence raisonnable –, il pensait souvent à l'étrange proposition de Florence, qui lui paraissait un peu moins ridicule et, en tout cas, ni répugnante ni insultante. [...] Il participa à l'organisation de plusieurs festivals pop, contribua à l'ouverture d'un restaurant végétarien à Hampstead, travailla dans un magasin de disques situé près du canal à Camden Town, écrivit quelques critiques pour d'obscurs magazines de rock, survécut à une série de liaisons tumultueuses et parfois simultanées, voyagea à travers la France en compagnie d'une femme qu'il épousa, et avec qui il vécut pendant trois ans et demi à Paris. Il finit par devenir copropriétaire du magasin de disques. Il était trop occupé pour ouvrir le journal, et d'ailleurs il considéra longtemps qu'on ne pouvait pas faire confiance à la presse « bourgeoise », car tout le monde savait qu'elle était aux mains de l'État, ou d'intérêts militaires et financiers – opinion qu'il renia par la suite¹⁹⁸.

L'accumulation des faits dans une narration paratactique au temps passé traduit le caractère définitivement présentiste de son destin, sans événement, sans bouleversement, sans drame, car il a épousé les changements sociaux et culturels de l'Angleterre des années 1960. En laissant partir Florence, il semble rater deux fois son éducation sexuelle : il n'a pas su entrevoir la modernité futuriste de sa proposition d'une part et d'autre part, il n'a pas su

¹⁹⁸ *Ibid.*, traduction de France Camus-Pichon, pages 172-173 ; « Toward the end of that celebrated decade, when his life came under pressure from all the new excitements and freedoms and fashions, as well as from the chaos of numerous love affairs—he became at last reasonably competent – he often thought of her strange proposal, and it no longer seemed quite so ridiculous, and certainly not disgusting or insulting. [...] He became involved in the administration of various rock festivals, helped start a health-food canteen in Hampstead, worked in a record shop not far from the canal in Camden Town, wrote rock reviews for small magazines, lived through a chaotic, overlapping sequence of lovers, traveled through France with a woman who became his wife for three and a half years and lived with her in Paris. He eventually became a part-owner of the record shop. His life was too busy for newspapers, and besides, for a while his attitude was that no one could honestly trust the “straight” press because everyone knew it was controlled by state, military or financial interests—a view that Edward later disowned. » [2007], pages 160-162.

devancer les limites de cette idée reçue qu'est devenue la « révolution sexuelle », la libidinisation de la société à toute force, souvent dénuée de réflexion éthique. L'histoire n'existe plus elle est devenue accumulation de faits et elle façonne souterrainement sa vie d'individu libre : sur le même mode, il accumule les expériences et les partenaires. Cet épisode fondateur de la nuit de noces demeure cependant toujours une interrogation pour le personnage car il fait obstruction, comme un événement, un caillot d'obscurité dans la suite lisse du courant de l'histoire. Dans cette histoire des masses observée par le prisme d'Edward, l'épisode clos de la chambre d'hôtel sur la plage de Chesil ouvre cette « illustre décennie » de la libération sur un drôle d'obstacle, désuet et avant-gardiste.

L'obstacle ou la résistance est la modalité même d'écriture de la nuit de noces, ce qui se traduit par une grande attention de l'écriture aux contacts et aux caresses. Le récit composé par une alternance des points de vue traduit les tâtonnements hésitants de chacun des protagonistes. L'écriture et la composition romanesque permettent des aller et retour rétrospectifs qui construisent les personnages et la généalogie de la nuit de noces alors même que les fiancés sont au lit, au bord de l'abîme qui va les séparer. On retrouve en toile de fond de ces *flashes*, des souvenirs polarisés autour des premiers contacts et des premiers franchissements : quelques attouchements osés au cinéma devant *Un goût de miel*¹⁹⁹, la sensation à travers la toile de la chemise des capotes rangées dans la poche de poitrine. Introduisant habilement introduits dans la narration ces notations fortuites, l'auteur semble ici souligner la résistance ou le paradoxe du comportement de Florence. « Rien n'allait vite » livre la narration, d'abord quelques caresses sur les seins, puis une main posée sur l'entrejambe d'Edward, et tout ceci à des mois d'écart. Chaque caresse donnée ou reçue par la froide Florence, lui coûte. Florence et Edward apparaissent au sein de la narration, comme des êtres hypersensibles. Le contact se charge d'une investigation sensible sans précédent. En témoigne le moment où, pendant la nuit de noces, Edward masse au cours d'un long moment, aussi bien au niveau de la diégèse que de la narration, l'intérieur de la cuisse de Florence.

[II] ne pouvait savoir que, tandis que sa main lui palpa la jambe, le bout de son pouce frottait contre cet unique poil qui dépassait de la culotte, l'inclinait d'avant en arrière, jusqu'à la racine, le long du nerf du follicule, rien que l'ombre d'une sensation, un début presque abstrait, aussi

¹⁹⁹ La mention de ce film ne doit pas faire illusion, malgré le titre engageant, il s'agit d'un film social et réaliste qui brosse le portrait d'une jeune mère blanche célibataire enceinte de son amant, un marin noir parti au large, et qui vit en concubinage avec un jeune homme homosexuel. Comme de nombreux films de la Woodfall Films Production, cet opus est considéré comme un souffle nouveau dans le cinéma britannique. À l'image des *400 coups* de François Truffaut, le film mêle réalisme, refus du spectaculaire et intérêt pour la marginalité et la liberté des modes de vie qui s'y élabore. Tony Richardson, *Un goût de miel* [*A taste of Honey*], Grande-Bretagne, Londres : Woodfall Films, 1961, DVD.

infime qu'un point géométrique qui devenait un cercle minuscule et continuait de s'élargir. [...] Cette sensation ne lui était pas totalement inconnue – quelque chose à mi-chemin entre douleur et fourmillement, mais en plus doux, plus chaud et curieusement, plus vide, un vide agréable et lancinant à la fois qui émanait d'un follicule sollicité à intervalles réguliers, et irradiait dans tout son corps en ondes concentriques, de plus en plus profond. Pour la première fois, son amour pour Edward était associé à une sensation physique définissable, aussi irréfutable qu'un vertige²⁰⁰.

La caresse certes maladroite d'Edward est l'aube d'une sensation nouvelle pour Florence – le plaisir sexuel sans doute – qui repose essentiellement sur la perception et la sensation de soi, de son corps propre. L'image géométrique du point qui s'élargit en un cercle et que file le texte avec la référence aux ondes concentriques traduit la sensation du corps qui s'ouvre, à partir d'une infime sensation. Seule porte d'entrée au plaisir de Florence, minuscule, la sensation tactile à partir d'un poil, est évidemment particulièrement dure à trouver pour un jeune homme des années 1960 qui ignore tout, comme la plupart de ses contemporains, de l'anatomie féminine et de ses généralités²⁰¹. « Elle regrettait qu'il n'ait pas pris le temps de caresser sa toison pubienne pour déclencher cette étrange onde de plaisir²⁰² », note le narrateur, tandis qu'elle, nourrie des « explications du guide rouge²⁰³ » et mue par le sentiment du devoir, tente maladroitement de s'approprier le sexe d'Edward. Encore une fois, tout en notations tactiles, ces premiers attouchements sont de pures caresses : « Elle l'effleura de bas en haut », puis « Elle promena ses doigts sur toute sa longueur, notant avec intérêt sa texture soyeuse, et en caressa doucement l'extrémité²⁰⁴ » mais ce sont des caresses aveugles car elle en « ignorait tout de sa sensibilité ou de sa robustesse ». Ce récit restitue la fragilité des corps adolescents à l'aube de cette « fameuse décennie » sexuelle et pointe du doigt les pièges d'une éducation sexuelle insuffisante, et d'une inéquité des rapports de genre. Bien que libre, la jeune fille n'est pas débarrassée d'un traumatisme sexuel souterrain qui peut avoir une valeur métaphorique plus profonde, et renvoyer plus largement à l'emprise du corps des femmes par les hommes (après tout le père et Edward se confondent dans la chambre nuptiale),

²⁰⁰ Ian McEwan, *op. cit.*, traduction de France Camus-Pichon, pages 97-98 ; « he could not have known that as his hand palpated her leg, the tip of his thumb pushed against the lone hair that curled out free from under her panties, rocking it back and forth, stirring in the root, along the nerve of the follicle, a mere shadow of a sensation, an almost abstract beginning, as infinitely small as a geometric point that grew to a minuscule smooth-edged speck, and continued to swell. [...] The feeling was not entirely unfamiliar – something between an ache and an itch, but smoother, warmer and somehow emptier, a pleasurable aching emptiness emanating from one rhythmically disturbed follicle, extending in concentric waves across her body and now moving deeper into it. For the first time, her love for Edward was associated with a definable physical sensation, as irrefutable as vertigo. » [2007], page 87.

²⁰¹ Voir Catherine Malabou, *op. cit.*

²⁰² *Ibid.*, traduction de France Camus-Pichon, page 115 ; « She felt disappointment that he had not lingered to stroke her pubic area again and set off that strange and spreading thrill. » [2007], page 103.

²⁰³ *Ibid.*, traduction de France Camus-Pichon, page 116 ; « the red manual » [2007], page 104.

²⁰⁴ page 116 ; « She trailed her fingers along its length, noting with interest its silky texture, right to the tip, which she lightly stroked. » [2007], page 104.

posant ces corps comme disponibles, des objets à posséder. Le caractère particulièrement allusif du souvenir de la nuit de viol serait une manière d'intégrer le traumatisme sexuel inhérent à la relation homme-femme. L'intimité imposée par Edward impose cristallise ce rapport de domination diffus et omniprésent. Bien que libre, informé, et protégé, le rapport sexuel qui plus est, est structurellement source d'inégalité dans la mesure où Florence doit satisfaire Edward, et non l'inverse. Et comme cela n'arrive pas (c'est presque l'inverse qui se produit), la crise éclate. À contre-pied, le plaisir strictement tactile et masturbatoire que Florence offre à Edward pourrait passer pour un raffinement suprême si la sexualité génitale et le coït n'était pas l'aboutissement nécessaire de cette sexualité pré-contemporaine.

Le tour de force d'Ian McEwan est de broser à grands traits le portrait d'une génération célèbre, celle des *sixties*, de la libération sexuelle, en dépeignant à l'orée de celle-ci un rapport sexuel qui n'a pas eu lieu et qui ne trouvera jamais de résolution. N'ont eu lieu que des caresses, et des frictions avortées, un commencement infini qui n'a pas de conclusion, ou alors une fausse conclusion, décevante, celle d'un orgasme trop tôt venu. Ian McEwan nous plonge ici à travers ces caresses sans lendemain au cœur d'une mutation sociale profonde dans le rapport au *flirt* et à la sexualité non-coïtale. Comme le souligne Hugues Lagrange²⁰⁵ dans son étude sociologique du *flirt*, des caresses et des baisers, il apparaît que dans la période qui se clôt avec les années 1960, tous les gestes de *flirt* (baisers, caresses non-sexuelles et caresse sexuelles) étaient bien plus déterminés à aboutir au coït qu'ils ne le deviennent dans la période contemporaine (à partir des années 1970) où ils prennent une valeur en soi, pour soi : « ceci paraît si évident que nous avons peine à croire qu'il n'en a pas toujours été ainsi²⁰⁶ ». À tel point que cette mutation culturelle est si considérable, qu'elle invisibilise ce premier rapport au *flirt* beaucoup plus intéressé et beaucoup plus déterminant (le baiser engage vers la conjugalité). Toute la tension sexuelle de l'ouvrage tient dans l'accumulation microscopique de ces progressions tactiles, mettant à nu le subtil et fragile mécanisme du sentiment de soi : ce que cela fait au corps de Florence, ce que cela provoque de plaisir, d'appréhension ou de honte. Toutes ces nuances minuscules sont balayées par la grande ellipse de la vie d'Edward qui court des années 1960 aux années 2000. Ce que semble mettre en lumière ce dispositif narratif, par les feux croisés des perceptions individuelles des personnages, c'est le défaut de communication des corps, les caresses ne dévoilent rien, et ne

²⁰⁵ Hugues Lagrange, « Le Sexe Apprivoisé Ou l'invention Du Flirt. », *Revue Française de Sociologie*, vol. 39, n° 1, Sciences Po University Press, Association Revue Française de Sociologie, 1998, pages 139-175.

²⁰⁶ *Ibid.* page 157.

ménagent pas un langage entre les corps, elles renvoient toujours à la sensation du corps propre, solitaire.

Nine Antico dans ses deux récits, embrasse plus explicitement la période de libération sexuelle avec ses symboles les plus connus, mais uniquement du point de vue nord-américain. Dans *Coney Island Baby* elle s'attaque à deux figures controversées mais érigées en symboles de la révolution sexuelle : la *pin-up* Bettie Page et l'actrice pornographique Linda Lovelace. On se retrouve en plein dans le genre de la métafiction historiographique théorisée par Linda Hutcheon²⁰⁷ : des personnages historiques retravaillés ironiquement par la fiction qui deviennent alors les sources énonciatives du récit. Dans *Autel California*, elle s'empare du mythe de la groupie et traverse avec le personnage imaginaire de Bouclette les grands moments du rock et de la pop culture anglo-américaine des années 60, sous le regard critique de Joan Didion qu'elle cite à l'ouverture du deuxième tome : « La tentation mystique de l'idée de "péché" – cette impression qu'il était possible d'aller "trop loin", et que beaucoup de gens le faisaient – était très présente parmi nous en 1968 et 1969. Une tension en vortex, démente et séduisante, montait au sein de la communauté. La nervosité s'installait²⁰⁸. » Dans le deuxième cas, Nine Antico utilise sensiblement le même dispositif narratif que McEwan : un personnage anonyme témoigne dans sa voix et sa chair d'un bouleversement social et culturel. Bouclette est la spectatrice d'un certain nombre de faits majeurs et médiatisés de cette période.

Dans le premier cas, pour *Coney Island Baby*, deux personnages fictifs et anonymes sont les premières vectrices du récit. Elles sont contemporaines, il s'agit de deux apprenties *playmates* qui, désireuses d'entrer l'industrie, se voient proposer en 1999 par Hugh Hefner, un petit tour de sa villa. Hugh Hefner leur conte alors le double récit de la vie de ces représentantes de l'empire du sexe. Ces récits sont-ils des mises en garde ou des publicités scandaleuses ? Le récit ne tranche pas, mais c'est l'occasion de faire revivre ces célébrités du sexe libéré, dupliqué et diffusé. La deuxième œuvre, *Autel California*, reprend ce motif de l'investigation anonyme de l'Histoire, mais Bouclette, la jeune groupie, traverse le monde des célébrités plus *mainstream*. Ainsi chaque récit interroge les protagonistes dans leur rapport intime à un certain nombre de faits publicisés. Dans une posture résolument post-moderne, l'œuvre d'Antico est constamment traversée de citations et de références. Elle croît à l'ombre de la pop culture et de sa machine à produire des stars. Les décennies qui y sont

²⁰⁷ Linda Hutcheon, *op. cit.*

²⁰⁸ Joan Didion, *Requiem pour les années 60* dans *L'Amérique*, cité par Nine Antico, *Autel California. Face B : Blue Moon*, *op.cit.*, page 4.

respectivement abordées sont les années 1950 avec la vie de Bettie Page dans *Coney Island Baby*, les années 1960 et leur fin dans le tonitruant drame du crime de la Manson Family dans *Autel California* (*Face A* et *Face B*) et enfin les années 1970 avec Linda Lovelace l'actrice devenue militante féministe.

La différence essentielle avec McEwan est le parti pris résolument féminin des narrations d'Antico : ses personnages principaux sont toutes des filles ou des femmes. La « révolution sexuelle » est alors plutôt l'occasion d'une lecture de ce qu'elle a fait à ces corps en particulier, et surtout à leur image. Au sein des bandes dessinées de Nine Antico, la représentation de la sexualité et des corps n'est pas particulièrement érotisée. En noir et blanc, le dessin n'exagère ni les corps, ni les activités sexuelles quand il y en a, mais, à la différence de McEwan, elle reste à la surface des peaux et fait peu de cas des monologues intérieurs. *Coney Island Baby* qui traite en particulier de la production d'images érotiques ou pornographiques (celles de Bettie Page et Linda Lovelace) multiplie les occasions de représenter l'acte sexuel, ses prémisses ou bien sa fantasmatique. Les exploits sexuels de Linda Lovelace – bien que réellement – sont malgré tout représentés avec sobriété car ce qui intéresse l'autrice est moins leur caractère intrinsèquement spectaculaire que la manière dont ceux-ci suscitent l'attention autour d'eux au moment précis où ils s'exécutent (pour une gorge profonde ou bien même un *fist fucking*). Mais dans *Coney Island Baby* comme dans *Autel California* les filles et leur corps sont toujours disponibles, à portée de main des garçons et des hommes qui passent. Et dans les deux cas, les corps-surfaces se dessinent dans la masse des orgies, topique de ces années hippies de vie en communauté utopique²⁰⁹ (voir illustration *Autel California* T02 – 2) ou des années post-hippies de partouzes hédonistes où les corps huilés, glissent les uns sur les autres sans distinction, sans hiérarchie, sans précaution²¹⁰ (voir illustration *Coney Island* 7). Un certain nombre de planches signalent l'insistance des mains qui touchent les femmes, et ce ne sont pas des caresses mais des prises²¹¹ (voir illustration *Autel California* T01 – 11). Au milieu de ce nouveau régime du corps disponible, émergeant dans les années 1950 ou triomphant dans les années 1970, on retrace le parcours de ces filles « du vingtième siècle²¹² » de leur pudiques premiers attouchements²¹³ (illustrations *Autel*

²⁰⁹ *Ibid.*, page 107.

²¹⁰ Nine Antico, *Coney Island Baby*, op. cit., non paginé.

²¹¹ Nine Antico, *Autel California. Face A : Treat me nice*, op. cit., page 146.

²¹² Nine Antico, *Autel California. Face A : Treat me nice*, op. cit., page 179.

²¹³ *Ibid.*, page 62.

California T01 – 6, Coney Island Baby 2) à leurs réalisations les plus osées²¹⁴ (illustration Coney Island Baby 6).

Dans tous les cas leurs mains, leurs lèvres aussi, sont souvent très présentes à l'image car ce sont autant des objets de désir, que des sujets du récit. Nine Antico raconte le récit de ces figures qui répondent, bon gré, mal gré, à cette exigence masculine de disponibilité. En témoigne Bouclette lorsqu'elle prend en main, dans ses rêves de groupie extatique, le sexe de Captain Beefheart. Or, un personnage imaginaire, qu'on pourrait apparenter au Criquet Parlant des aventures de Pinocchio, guide et conscience du jeune personnage, ici incarné par une poupée Barbie, vient sermonner Bouclette « Je croyais que tu voulais te réserver pour le grand amour²¹⁵ ». Mais la jeune groupie ne fait que répondre à l'exhortation de l'hédonisme *pop* de la culture *rock* qu'elle traverse dans le premier volume. En apparence très innocentes, les rêveries de la lycéenne sont traversées d'un érotisme doux sans cesse instillé par les produits de la musique *pop* comme l'affiche intitulée « Quel *Beatle* préférez-vous²¹⁶ ? » (voir illustration Autel California T01 – 8) qui offre les lèvres des chanteurs à embrasser sur papier glacé. Cet hédonisme très mesuré dans un premier temps, présente malgré tout l'invitation à l'érotisme comme une évidence. Jusqu'à ce qu'il prenne la forme des attouchements pressants²¹⁷ (voir illustration Autel California T01 – 11) lors de la remise du diplôme universitaire de Bouclette. Mais celle-ci, légère, passe dessus et va au-devant de ses fantasmes. Dans *Coney Island Baby*, en particulier en ce qui concerne les sections sur Bettie Page, la pop culture apparaît comme pourvoyeuse de cet érotisme discret, dont s'emparent les figures féminines. Lorsque Bettie attend des nouvelles du procès qui va statuer sur le caractère licencieux et dangereux des images de *bondage* auxquelles elle prête son corps et son visage, elle écoute une chanson des Everly Brothers, « Bye Bye Love²¹⁸ » (voir illustration Coney Island 9). Les paroles inscrites au sein de la case évoquent la sensualité des amours de jeunesse, célébrées par la chanson : « bye bye sweet caress, hello emptiness ». L'inscription de ces paroles dans la case résonne également, en double entente, avec la fin d'une période idyllique pour Bettie, qui précède les persécutions judiciaires pour pornographie, et son retrait de la carrière de modèle. L'un des épisodes suivants, daté de 1958, soit deux ans après le procès, la voit aux prises avec un mari peu compréhensif, restreinte dans sa liberté (elle n'ira pas danser), et réfugiée dans la religion. Adeptes du collage graphique, Nine Antico perçoit

²¹⁴ Nine Antico, *Coney Island Baby*, *op.cit.*

²¹⁵ Nine Antico, *Autel California, Face A : Treat me nice*, *op. cit.*, page 152.

²¹⁶ *Ibid.*, page 92, ma traduction.

²¹⁷ *Ibid.*, page 146.

²¹⁸ Nine Antico, *Coney Island Baby*, *op. cit.*

aussi son travail comme un travail cinématographique de découpage et de montage. Ainsi se superposent des morceaux des « vies » de ces femmes de la libération sexuelle qui génèrent des échos et des contrastes, ce qui permet à l'autrice de sortir d'un récit linéaire et convenu. Cette modalité du montage chez Nine Antico, quant aux vies de Bettie Page et Linda Lovelace, rend compte du caractère hétérogène et chaotique de l'enchaînement des épisodes de leur parcours, entravé par le morcellement et la multiplication de leur image dans les médias.

L'érotisme envahissant des produits de masse que sont les chansons, les photos et même le cinéma, peut inviter au plaisir, invitation sans cesse représentée par la thématique obsédante du contact : les premières approches²¹⁹ (voir illustrations Autel California T01 – 5 et 6), les caresses d'une sexualité de préliminaires²²⁰ (voir illustration Coney Island 2) ou bien dans les topiques de l'amour évoquées dans les chansons ou la presse²²¹. Nine Antico s'applique malgré tout à miner cet érotisme mercantile en présentant sans didactisme, les pièges qu'il a produits. Les héroïnes de *Coney Island Baby*, par exemple, incarnent des figures d'un érotisme triomphant de la libération sexuelle et en même temps des prisonnières de leur propre image. Bettie est hantée par ses photographies sur lesquelles elle ne touche aucun droit, Linda Lovelace s'engage à un moment dans la cause féministe anti-pornographique, mais la voix-off, toujours ironique, souligne cruellement qu'au terme de cette période de lutte, elle finit par toucher de l'argent de l'industrie pornographique en posant pour *Leg Show*, un magazine fétichiste. Dans *Autel California*, on retrouve certains enjeux similaires, notamment le passage d'une hypocrisie sociale et culturelle américaine incarnée par Elvis, « the Pelvis », qui diffuse par sa danse et ses chansons cet hédonisme latent et qui en même temps se refuse à sa fiancée Priscilla au nom d'une morale de la rétention²²² (voir illustration Autel California T02 – 1). La désillusion de la groupie s'expose pleinement dans le second volume, avec la narration du meurtre de Sharon Tate et de ses amis par la *Manson Family*. L'atmosphère de liberté sexuelle et la disparition des tabous semblent concourir à cette violence née de l'indistinction des corps et des frontières entre le rêve et la réalité. Bouclette d'ailleurs est un pur produit de cette société du fantasme : elle navigue, depuis sa chambre, dans tous ces espaces et ces lieux par la seule force de son imagination. Cet empire de l'image et de l'écran traduit peu ou prou ce que Debord analysait concernant la « société du

²¹⁹ Nine Antico, *Autel California. Face A : Treat me nice*, op. cit., pages 68-69.

²²⁰ Nine Antico, *Coney Island Baby*, op. cit.

²²¹ Cf. *supra*.

²²² Nine Antico, *Autel California. Face B : Blue Moon*, op. cit., page 16.

spectacle » : une perte de contact, une disparition du toucher, le sens le plus concret contre l'abstraction des images :

Le spectacle, comme tendance à *faire voir* par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle²²³.

Dans cette abstraction la violence n'a plus de sens, les limites tactiles des corps et la déformation des images non plus. Le second volume est aussi l'occasion d'une narration de l'usage des drogues qui modifie sensiblement la perception des personnages. Si la Face A pouvait sembler une montée en puissance de l'érotisme diffusé par les chansons, les images et la presse, la Face B est plutôt son versant noir, dénué de toute forme d'hédonisme, au profit d'une représentation désastreuse du libertinage sexuel et amoureux des *sexties* : l'orgie mortelle de la *Manson Family*.

Au terme de cette comparaison, on peut noter que le traitement de la libération et de la révolution sexuelles est sensiblement différent de part et d'autre. Si Ian McEwan s'intéresse avant tout à l'intériorité de ses personnages, Nine Antico reste à la surface des siens. L'esthétique du collage qui la caractérise va de pair avec une apparente superficialité du traitement psychologique des héroïnes. La lectrice peut les saisir en train d'agir, de faire des choix, qu'elles argumentent parfois, grâce à l'introduction d'une personnification de la conscience morale. Mais les personnages sont peu souvent représentés en train de réfléchir, de tergiverser, ou de se souvenir. Dans la traversée de ces décennies, cependant, les deux auteur·e·s ont à cœur de conserver la présence d'une voix narrative surplombante, qui vient par moment commenter l'action et introduire une forme d'ironie narrative²²⁴, ciment nécessaire à la juxtaposition de ces morceaux de vie ou d'histoire culturelle dans le cas des bandes dessinées, et effet d'optique nécessaire pour mettre en scène le caractère déterminant d'actions minuscules : « Comment aurait-elle pu savoir quelle terrible erreur elle commettait²²⁵ ? » entonne le narrateur lorsque Florence caresse le sexe d'Edward, juste avant l'incident. Cette distance fait signe plus généralement vers le soupçon contemporain qui vise à reprendre et relire d'un œil critique les enthousiasmes de cette génération fondatrice d'un

²²³ Guy Debord, *La société du spectacle* [1967] Paris, Gallimard, collection Folio, 1992, page 23.

²²⁴ Je reprends ici la notion d'ironie narrative au sens de mise à distance des faits de la diégèse par la voix narrative ou de la mise en évidence d'une distance entre deux éléments, ce que Philippe Hamon appelle le « ratage », en s'appuyant sur *Bouvard et Pécuchet*. Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996.

²²⁵ Ian McEwan, *op. cit.*, traduction de France Camus-Pichon, page 116 ; « How could she have known what a terrible mistake she was making? » [2007], page 104.

nouvel âge sexuel. Dans le roman de McEwan, les deux personnages se trouvent à la lisière de ce bouleversement culturel et les gestes tactiles, si nombreux et si précautionneusement enregistrés par les deux personnages, prudents, effrayés ou avides, sont, d'un point de vue plus métaphorique, comme des entrées en matière pour la période en général. De même, dans les bandes dessinées de Nine Antico, et surtout dans *Autel California*, le nombre important de scènes portant en leur centre des contacts tactiles préliminaires sont comme autant de points d'entrée dans un nouveau paradigme culturel et sexuel. Ces caresses dépeignent un rapport encore timide à la sexualité, mais posent déjà les tenants du problème de la libération sexuelle : la caresse est-elle une prise ? une intrusion ? un attouchement ? Elles interrogent la perception interpersonnelle de ces gestes tactiles, comme lorsque Bouclette tente de rendre à son petit ami la pareille²²⁶ (voir illustration Autel California T01 – 3 et 4). Sous l'eau, cette apprentie *surfer girl* vient de recevoir les mains de son compagnon sur la poitrine et le sexe, mais lorsqu'elle tend la main vers les parties génitales de celui-ci, il le refuse, de même qu'Elvis refuse les mains de Priscilla alors qu'ils sont au lit dans le second volume de la bande dessinée. Mais, conformément aux modalités narratives très mutiques de Nine Antico, ces passages ne sont pas commentés, ou explicités, et l'on n'a pas accès à l'interrogation des personnages à leur sujet.

Alors que dans le roman d'Ian McEwan, les doutes et les questions sur la perception des caresses constituent la matière même du roman, et certaines d'entre elles donnent naissance à des souvenirs explicités dans des *flash-backs* mémoriels, comme lorsqu'Edward se demande comment fonctionne le corps féminin et se rattache à des souvenirs de moissonneuse-batteuse :

La perturbation sous sa main pouvait fort bien être un signe révélateur auquel n'importe qui aurait pu lui apprendre à répondre – un signe avant-coureur de l'orgasme féminin, en quelque sorte. Mais il pouvait également s'agir d'un tic nerveux. Difficile à dire, et il fut soulagé quand le tressaillement faiblit. Lui revint en mémoire ce jour où, dans un immense champ de blé à la sortie d'Ewelme, aux commandes d'une moissonneuse-batteuse après s'être targué devant l'agriculteur de pouvoir la conduire, il n'osait pas toucher un seul levier. Il n'avait tout bonnement pas la compétence nécessaire²²⁷.

Le roman, tout cousu des souvenirs des personnages au point qu'un souvenir traumatique en constitue le point central, celui à partir duquel tout semble se jouer, tisse la vie des

²²⁶ Nine Antico, *Autel California. Face A : Treat me nice*, op. cit., page 62.

²²⁷ Ian McEwan, op. cit., traduction de France Camus-Pichon, page 101 ; « The perturbation beneath his hand could easily be a telltale sign that anyone could have told him how to recognize and respond to—some kind of precursor to female orgasm, perhaps. Equally, it could be nerves. There was no telling, and he was relieved when it began to subside. He remembered a time, in a vast cornfield outside Ewelme, when he sat at the controls of a combine harvester, having boasted to the farmer that he was competent, and then did not dare touch a single lever. He simply did not know enough. » [2007], pages 89-90.

personnages à partir de la mémoire de leur corps : les progrès qu'Edward fait dans ses caresses du corps de Florence, la première fois que Florence sentit ses seins pousser, ou bien même l'absence de caresses (« elle avait pris conscience, à son retour chez elle, de la froideur maternelle. Jamais Violet n'avait embrassé ni étreint Florence, même petite. Elle touchait à peine sa fille. Peut-être cela valait-il mieux²²⁸. »). Et cette mémoire sensible, qui passe par le souvenir des contacts, mais pas seulement, dresse une cartographie de la sensibilité reconstituée des personnes des années 1960 qui allaient embrasser cette révolution sensorielle. Si la sècheresse du contact maternel peut être rapprochée d'une donnée sociologique, l'impératif pédagogique de ne pas trop solliciter tactilement les enfants en vigueur dans l'Europe du milieu du XX^e siècle et en particulier dans les milieux bourgeois²²⁹, il permet aussi d'expliquer l'hypersensibilité de ces jeunes mariés « jeunes, instruits, tous les deux vierges²³⁰ » sevrés de contacts affectueux pendant leur formation. Mais plus encore, il nous indique que l'histoire intime du corps passe par ce sentiment de soi activé par le toucher et que commente abondamment le roman de McEwan, avec la précision qui caractérise l'hypersensible Florence :

Si vive était la conscience chez Florence de ce contact, de la pression chaude et moite de la paume d'Edward contre sa peau, qu'elle pouvait imaginer, voir avec précision son long pouce [...], son ongle bien coupé effleurant la soie grège [...]²³¹.

Le resserrement de l'écriture au plus près du détail « vu » en pensée par Florence est occasionné par la discrétion de la sollicitation tactile, qui repose sur le bout des doigts et sur

²²⁸ *Ibid.*, traduction de France Camus-Pichon, page 45 ; « After spending so much time with her affectionate friends at the student hostel, she noticed, coming home, how physically distant her mother was. She had never kissed or embraced Florence, even when she was small. Violet had barely ever touched her at all. Perhaps it was just as well. » [2007], page 55.

²²⁹ L'historienne Anne Vincent-Buffault rappelle l'hygiénisme de la période victorienne, notamment en Angleterre qui se méfie de l'excès de caresses envers les enfants de peur de les amollir, de les pervertir à cause de l'excès de promiscuité qu'induit le toucher maternel : « [...] l'obsession de donner un espace à soi à l'enfant, de le mettre à l'écart, de lui apprendre la solitude constitue une singularité propre aux pays occidentaux lesquels font de l'isolement sensoriel et social la condition même d'entrée dans l'autonomie. Cette formation à un individualisme fondateur fait rempart à l'angoisse de la dépendance, de la néoténie du nourrisson. » (page 51) Malgré le changement dans ce rapport parent-enfant initié par Winnicott, il n'en demeure pas moins que le rapport au toucher des enfants au XX^e siècle reste frileux avec l'approche psychanalytique et la compréhension de la naissance des traumas : « La remise en cause des pratiques victorienne et puritaines à l'égard des enfants s'accompagne de mouvements contradictoires : l'importance du contact dans le développement est reconnue avec l'appui de discours scientifique et de nouvelles pratiques thérapeutiques, mais le toucher ne cesse d'inquiéter. L'appréhension de contacts où le sensuel évoque immédiatement le sexuel domine, dans un contexte de juridisation de la société civile. » (page 59) Anne Vincent-Buffault, *Histoire sensible du toucher*, Paris, L'Harmattan, collection « Clinique et changement social », 2017.

²³⁰ Ian McEwan, *op. cit.*, traduction de France Camus-Pichon, page 11 ; « young, educated, and both virgins on this » [2007], page 3.

²³¹ *Ibid.*, page 95 ; « Such was her awareness of his touch, the warmth and sticky pressure of his hand against her skin, that she could imagine, she could see, precisely his long, curving thumb in the blue gloom under her dress, lying patiently like a siege engine beyond the city walls, the well-trimmed nail just brushing the cream silk [...]. » [2007], page 85.

un centimètre carré de peau. Dans les bandes dessinées de Nine Antico, les moments de caresses, ces moments liminaires, sont souvent représentés en plan rapproché sur les mains des protagonistes, comme lors de la scène du premier baiser de Bettie Page²³² (voir illustration Coney Island 2), attirant l'attention de la lectrice sur ces points précis où quelque chose se joue et où la relation des personnages bascule, même si cela reste en surface. C'est aussi pour cette raison que les moments de toucher sont aussi intimement liés à une mémoire du corps. À un niveau moins historique et plus intime, donc, il apparaît que les scènes de caresse prennent une autre dimension dans un rapport intime au temps et à la mémoire.

1.2 *Caresser le passé : des enquêtes mémorielles incarnées*

Dans cette partie j'aimerais approfondir la manière dont un certain nombre de textes narratifs et de bandes dessinées contemporains nouent mise en scène du rapport au temps passé, mémoire et sollicitation du sens tactile. Cet angle est particulièrement porteur pour la production littéraire contemporaine dans la mesure où elle est une des questions centrales du retour de la narration opéré au tournant des années 80 en France et qui prend comme terrain privilégié le récit d'enfance ou autobiographique : réminiscence sensorielle par le toucher, construction d'une mémoire intime du corps et temps de l'enfance sont intimement liés dans les narrations de type intimiste, il en sera question dans le troisième chapitre. Mais plus encore, les investigations sur la présence de l'Histoire dans le récit semblent conduire à une interrogation sur l'écriture des temps immémoriaux et se tournent vers la réécriture de mythes dans le domaine germanophone (Christa Wolf). Le motif du toucher dans le récit de Christa Wolf articule les temps lointains et la présence matérielle des corps comme l'autrice l'affiche en épigraphe avec les mots d'Elisabeth Lenk :

Les gens des autres siècles entendent geindre notre gramophone et, à travers les cloisons temporelles, nous les voyons tendre leurs mains vers de si appétissantes agapes²³³.

Plus encore, les récits de la mémoire humaine qui s'appuient sur le mythe, mais aussi sur l'enquête archéologique et préhistorique, mettent en scène l'affleurement du passé par le geste incarné du toucher qui palpe, fouille et découvre. C'est aussi le cas de Maylis de Kerangal dans *Un monde à portée de main* et de la bande dessinée collective *Rupestres !* (2011). Cette incarnation du rapport à un passé lointain et à une mémoire perdue dans les limbes du

²³² Nine Antico, *Coney Island Baby*, *op. cit.*

²³³ Christa Wolf, *Médée. Voix*, *op. cit.*, page 7, traduction d'Alain Lance et Renate Lance-Otterbein ; « Die Leute aus den anderen Jahrhunderten hören unser Grammophon plärren, und wir sehen durch die Zeitwände hindurch, wie sie die Hände heben zum lecker bereiteten Mahle. » [1995], page 6.

temps induit un rapport érotique à la mémoire, qui innerve la construction des personnages. C'est également l'occasion de redéfinir les rapports amoureux et érotiques, en prenant comme point de départ une source originaire de l'histoire du temps présent. Nous verrons que le toucher, et qui plus est le toucher érotique, est un motif qui entretient un rapport mémoriel privilégié à la matière, au corps propre et au corps de l'autre.

Les récits de l'origine de l'Humanité sont l'occasion d'interroger les limites entre humain et non-humain, nature et civilisation et l'on découvre dans le champ du récit contemporain une place centrale du motif de la peinture pariétale, en particulier pour éclairer notre rapport à l'image. L'enquête pariétale débouche alors sur une anthropologie tactile des images.

1.1.1 Caresser la « membrane » de la grotte préhistorique (*Un monde à portée de main*, Maylis de Kerangal, *Rupestres ! Étienne Davodeau et les autres*)

Les grottes préhistoriques des narrations contemporaines résonnent de la naissance de l'art : art des images et art du récit. Le motif de la Préhistoire traverse la littérature européenne du XX^e siècle²³⁴ et s'articule aux commentaires fondateurs de l'art pariétal chez Georges Bataille. La thématique revient au creux des œuvres qui renouent avec le roman avec Pierre Michon et *La Grande Beune*²³⁵ en 1996 (mais le sujet revient aussi dans *Les Onze* en 2009²³⁶). Le thème refait surface au début du XXI^e siècle, en 2018 dans l'un des romans de Maylis de Kerangal, qui, dans *Un monde à portée de main*²³⁷, se place ainsi sous le patronage de Pierre Michon. La rêverie sur la grotte préhistorique est alors articulée aux questionnements sur le devenir de l'image et sa fragilisation dans la période très contemporaine, œuvres qui relèveraient de ce que Chloé Morille appelle une « préhistoire contemplative²³⁸ » c'est-à-dire des œuvres « qui prennent au sérieux la préhistoire et font le choix de sonder l'énigme qu'elle constitue²³⁹ ». Le retour lancinant du phénomène pariétal et culturel de Lascaux semble

²³⁴ La topique préhistorique dans la littérature, comme source de questionnement anthropologique sur l'homme et créatrice de savoirs a été étudiée par Chloé Morille dans sa thèse de doctorat. Elle s'intéresse tout particulièrement aux œuvres littéraires et plastiques qui ménagent un rapport contemplatif et interrogateur à l'imaginaire préhistorique. Chloé Morille, « *Si d'argile se souvient l'homme* » *Résonances de la préhistoire dans la littérature et les arts plastiques 1894-2019*, Thèse de doctorat en Littérature Générale et Comparée soutenue à l'Université de Bordeaux Montaigne sous la direction de Jean-Paul Engélibert et Françoise Jeune le 23 octobre 2020.

²³⁵ Pierre Michon, *La Grande Beune*, Paris, Verdier, 1996.

²³⁶ Pierre Michon, *Les Onze*, Paris, Verdier, 2009.

²³⁷ Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*, Paris, Verticales/Gallimard, 2018.

²³⁸ Chloé Morille, *op. cit.*, page 20.

²³⁹ *Ibid.*, page 22.

habiter le questionnement de notre modernité depuis « l'invention » de la grotte dans les années 1940 et son exposition touristique à partir des années 1950. La grotte constitue un « nouveau mythe contemporain²⁴⁰ » fait d'une rêverie sur la naissance conjointe de l'homme et de l'art. Cette rêverie s'articule alors à un discours en quête de sacré. En effet, en France, dès l'invention de Lascaux, de nombreux historiens ou écrivains de renom, dont Georges Bataille ou Henri Fabre, vont en faire le lieu d'une nouvelle conception de l'origine.

La reprise du motif de la grotte préhistorique pour Maylis de Kerangal est d'abord un geste littéraire qui manifeste un désir de croyance dans la fiction. Lu comme une fable sur la fabrique de l'illusion, le récit initiatique de Paula Karst prend une autre dimension. En effet, en tant qu'apprentie peintre en décoration pour l'architecture intérieure, les studios de cinéma puis enfin pour une nouvelle réplique de Lascaux, sa peinture est toujours un *fac-similé* et donc en elle-même participe de cette fabrique de l'illusion visuelle. D'autre part, le roman est aussi l'occasion d'un retour sur le récit mythique de l'invention de la grotte de Lascaux par des enfants pendant l'Occupation. Paula, l'héroïne, experte en *fac-similé* de matières, car elle doit raconter l'histoire à Jonas, son ami, relit et recompose le récit dans l'un des derniers chapitres. Chargée de reproduire les peintures pariétales de Lascaux, le *fac-similé* parfait, elle s'est aussi nourrie de l'invention en elle-même et de l'apparition de ces images premières, qui apparaissent comme centrales dans la pensée des images et de l'art au milieu du XX^e siècle. La thèse que Bataille en tire dans *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*²⁴¹, et que l'autrice retient pour la composition de son livre, est que la grotte de Lascaux est le lieu où l'homme est confronté au Temps²⁴² : l'art de Lascaux révèle du même coup la véritable naissance de l'art et la naissance de l'humain. L'art ne trouve plus ses origines dans la culture grecque mais dans ce moment où l'humain se détache de l'animal pour le dessiner et dans le même geste pour se représenter lui-même, dans son rapport avec la mort. Enfin, le dernier fil lancé par Bataille et que ne cessent de reprendre les auteur·e·s après lui, est la thématique du sacré. Dans le fond de la grotte, devenue berceau de l'humanité artistique, le contemporain vient puiser la puissance de l'apparition. Ces deux pans de la pensée nourrissent une rêverie sur l'image qu'explore Chloé Morille dans son étude, dans ses diverses facettes qui sont parfois contradictoires.

²⁴⁰ *Ibid.*, page 545.

²⁴¹ Georges Bataille, *Œuvres complètes IX. Lascaux ou la naissance de l'art* [1955], Paris, Gallimard/NRF, 1979.

²⁴² L'autrice en fait part dans l'entretien qu'elle mène avec Patrick Boucheron. Maylis de Kerangal dans « En attendant Lascaux », épisode 1, émission *Matières à penser*, France Culture, 03 juin 2019. URL de référence : <https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser/matieres-a-penser-emission-du-lundi-03-juin-2019>, consultée le 29 septembre 2021.

Ainsi devenu mythe contemporain, le récit de l'invention de la ou des grottes est à double détente : récit mythologique enfantin (pour Lascaux il s'agit d'une véritable découverte enfantine), il renoue avec la veine de l'aventure. D'autre part, récit mythologique de l'humanité face aux images et à ses productions artistiques, il est un tremplin pour poser des questions d'esthétique. Dans le roman de Maylis de Kerangal, le récit de l'invention de Lascaux par les enfants permet que s'élabore sous nos yeux le miracle de la fiction, entendue comme « suspension temporaire de l'incrédulité²⁴³ ». Tout d'abord cela se joue au niveau des enfants-personnages du récit que raconte Paula : « ils vont faire exactement ce pour quoi ils sont venus : ils vont descendre – autrement dit, ils vont y croire²⁴⁴ ». Puis cela se joue au niveau de la narration elle-même qui prend les allures, dans la bouche de Paula, d'un récit d'aventure de jeunesse : « les imaginant gravir la sente à travers le sous-bois, Paula pense au prologue d'un épisode du *Club des Cinq*, typographie bold et pages cousues dans la couverture cartonnée de la Bibliothèque Rose – tu les connais, ces livres, Jonas²⁴⁵ ? ». Ce en quoi « croient » les enfants, c'est précisément la possibilité du « trésor », de la découverte et de l'aventure par cette « descente » dans les entrailles de la terre. Imaginant d'abord trouver les souterrains du manoir de Lascaux, leur quête est nourrie d'un imaginaire fictionnel dont Paula est elle-même dépositaire, celui du *Club des cinq* ou encore des *Misérables*²⁴⁶. Cette croyance dans la possibilité du trésor entraîne les enfants à explorer la matière du monde dans ses profondeurs et ses surfaces, qui dans le récit de Paula prend la forme d'une métonymie épidermique : « les plis d'une peau humaine », et plus loin « une blessure²⁴⁷ ». En effet, l'ivresse de l'exploration entraîne aussi une ouverture qui brise le sceau des temps, et corrompt déjà l'intégrité intouchée de la grotte : « dans ce contact, quelque chose est perdu²⁴⁸ ».

Cette fouille dans la matière est narrée sur le mode de l'« intime ». Cette intimité prépare l'apparition des images que recèlent les murs de la grotte. La découverte des murs par le regard vagabond des enfants et les feux mobiles de leurs torches confèrent au spectacle une dimension cinématique :

[...] ils n'ont rien vu encore, n'ont pas vu les peintures, et l'idée qu'elles soient dans le noir, vivantes, arrêtées, prêtes à se mettre en branle à la moindre lueur, cette idée-là fait frissonner

²⁴³ Samuel Taylor Coleridge, « Autobiographie littéraire », dans *La Ballade du Vieux Marin et autres textes* [1817], Paris, Gallimard, 2007, « Poésie/Gallimard », traduit de l'anglais par Jacques Darras, p. 379.

²⁴⁴ Maylis de Kerangal, *op. cit.*, page 255.

²⁴⁵ *Ibid.*, page 253.

²⁴⁶ *Ibid.*, page 252.

²⁴⁷ *Ibid.*, page 255.

²⁴⁸ *Ibid.*, page 256.

Jonas. À cet instant, Jacques a poussé un cri et désigné, sur la voûte blanche, des formes si puissantes qu'elles se sont dissociées des ténèbres et se sont fait reconnaître à la lueur des éclairages de fortune, ces lumières faseyantes qui ont accru l'impression de mouvement du cortège animal. Ils n'ont pas eu peur et ont levé haut la lampe devant les images : un cerf, de petits chevaux, un taureau. Puis ils ont escorté la procession le long de la paroi jusqu'à se retrouver au bout du conduit, devant un cheval renversé sur le dos, jambes en l'air, comme le signe d'un demi-tour qu'il leur fallait faire, et justement la lampe à graisse s'est mise à chauffer, bientôt si bouillante qu'il leur a fallu prendre la décision de ressortir – et Jonas, devant cette lumière qui brûle et baisse, imagine que les peintures ont limité le temps de regard des quatre garçons, un temps d'éblouissement après quoi l'obscurité se reforme sur un sillage mnésique, une présence inscrite en soi, et le désir de retour qui s'ensuit²⁴⁹.

La mobilité des images se rattachent au motif de la scène peinte : la course d'un troupeau. Ainsi la perception des personnages est-elle habitée par le temps et le mouvement. La modalité du regard qui scrute ces images est celui de la fouille, nécessairement séquencée par la progression. Aimantées par ce regard, les images révèlent plus que jamais un pouvoir d'illusion quasi cinématographique. Rien d'étonnant à cela, pour Paula qui a aussi œuvré dans le domaine des images en mouvement, dans le milieu du cinéma. Si Paula a travaillé à la *Cinecittà* pour les décors de film, et donc plutôt pour le fond fixe des images, il n'en demeure pas moins que le principe même de décor renvoie au paradigme illusionniste du cinéma. Enfin, comme dans la découverte de la caverne, la peinture du décor est mise en mouvement par le vecteur du regard incarné et incarnant qu'est le regard de la caméra.

Cette intrication entre le toucher intime et le regard vecteur de mouvement est au cœur de l'acte de l'invention et pose un paradigme des images : elles sont à la fois des projections, comme des illusions, faites de lumière et d'ombre, mais ce ne sont pas des fantômes évanescents. Elles naissent de la matière et des plis du monde. Cette « apparition » est à la fois texture et temporalité. Ce régime tactile et temporel se précise lorsque Paula et Jonas vont visiter « L'abri du poisson » aux Eyzies-de-Tayac, au lendemain des attentats de Charlie Hebdo. La narration traite l'attentat comme un acte barbare mais aussi iconoclaste. Sous cet abri les protagonistes voient le poisson, une image pariétale à la fois gravée et peinte dans la roche, au bord de l'ancien lit d'une rivière. Cette image est un dépôt du temps, elle oppose une résistance à la fragilité de l'acte créateur. Cette « image si merveilleuse, sculptée et gravée en bas-relief, rehaussée de rouge²⁵⁰ » si profondément ancrée dans la roche que les pillards n'ont pu la desceller, est un point de concrétion du temps. Il s'agit ici d'une autre temporalité que celle du mouvement. C'est le temps de l'Histoire, des grands cycles de la nature, qui dépasse de loin l'histoire humaine, ainsi que le temps du mythe :

²⁴⁹ *Ibid.*, page 257.

²⁵⁰ *Ibid.*, page 281.

Paula et Jonas étaient devant le temps. Le poisson au-dessus de leur tête révélait la mémoire accumulée au fond des océans, l'érosion des calcaires, le déplacement des rivières, la migration des hommes, des durées qui coexistaient avec l'état de choc du pays, la colère, la tristesse, les chaînes d'information continue qui écopaient le temps à longueur de journée pendant que les deux terroristes poursuivaient leur cavale mortifère ; il connectait l'histoire du monde et leur vie humaine²⁵¹.

La motivation nominale de Jonas et de Paula Karst souligne ici l'effort romanesque de l'autrice. Elle rétablit un rapport de métonymie qui pouvait être l'apanage de l'écriture réaliste. Ce principe de liaison entre le personnage et l'univers du roman répond ici plutôt à cette « connexion » entre l'histoire du monde et « leur vie humaine ». En ce qui concerne tout particulièrement le prénom de Jonas, il renvoie au personnage de l'Ancien Testament, qui se fait absorber par un poisson géant, en signe de punition divine. Le prénom résonne de l'histoire humaine, immémoriale du mythe et de la connexion intérieure avec l'animal, moment de repli et de réflexion pour le prophète de la Bible. Ce régime de l'image qui est aussi, on l'a vu, un geste de confiance à l'égard de la fiction, opère une fusion matérielle entre l'humain et le non-humain, la matière et le monde ; ainsi l'image comme la narration est-elle singulièrement tactile.

À la fin du roman, comme dans une fable, l'autrice semble délivrer une morale de cette initiation aux images. Dans les dernières pages du livre, Paula s'apprête à se lancer dans ce chantier d'un *fac-similé* très spécial, à la fois la copie de copie (car les images originales sont cachées pour les préserver) et réincarnation d'une image originaire : elle doit repeindre l'image d'un cerf de Lascaux, comptant parmi les premières œuvres graphiques humaines. Projetée comme sur un écran par une modélisation 3D du sujet original, l'image est révélée dans son caractère vivant :

Elle a mis en route le rétroprojecteur et pris des repères sur le voile de pierre pour ajuster avec exactitude une première image issue du relevé numérique 3D, et projette l'animal, qui soudain s'impose à ses yeux, si réel qu'elle sursaute, il est là, élégant et graphique, il semble prendre appui sur l'une de ses pattes avant, recule la tête, les bois noirs allongés, leurs extrémités étoilées pareilles à des hélices tourbillonnantes, à des réflecteurs paraboliques, le voile rouge diffus autour du naseau suggérant la chaleur de son souffle, mais aussi un son, un brame de présence court et rauque, ou bien un brame de triomphe, de défi²⁵².

Cette image est incarnée, mouvante et sensorielle. Et c'est là que réside le miracle de la représentation, aussi immatérielle soit-elle, elle a une épaisseur, une densité qui enveloppe son regard et son corps. Et Paula, peintre, regardeuse et jeune femme, de se fondre dans l'image :

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*, page 283.

Alors, prise dans le faisceau du rétroprojecteur, filtrée à travers le calque lumineux de la photographie, tissée de sillons et de veines plus claires, intégrée dans les à-plats de peinture, elle-même creusée de rivières souterraines, de galeries obscures et de chambres ornées, Paula s'est fondue dans l'image, préhistorique et pariétale²⁵³.

La chair vivante de Paula et celle de l'image communiquent par la même présence dans le monde, charnelle, sensorielle et matérielle. L'humanité de l'image vient d'une matérialité que Maylis de Kerangal n'oppose pas aux technologies de la dématérialisation de l'image. Elles semblent, elles aussi, contre-intuitivement parcourues de ces veines et de ces sillons autant de métonymies²⁵⁴ de la chair et de la terre. Le nom de Paula en est une, son patronyme est Karst, comme ce relief géologique si particulier qui ménage sous la croûte terrestre des galeries, des avens, des boyaux et des cavités. Comme le rappelle Chloé Morille « [l]a préhistoire souvent vue cise dans l'implantation éminemment terrestre de la caverne, pourrait bien incarner une pensée matérielle de l'homme à l'ère de la dématérialisation²⁵⁵. » En effet, la caverne préhistorique rocheuse ou numérisée, participe d'un même rapport tactile au monde qui contribue à « forger en acte l'humanité » et « dessine un chiasme renvoyant l'humain à son immanence autant qu'à sa contingence²⁵⁶. »

Dès lors ce rapport incarné à l'image et à son « invention » – au sens de découverte comme de création – devient un rapport au monde qui se diffuse dans toutes les rencontres et toutes les initiations des personnages. À l'image de la découverte de la grotte et des images pariétales, Paula rencontre avec intensité le corps de l'autre. L'apprentissage amoureux se noue à l'apprentissage de ce régime iconique. Maylis de Kerangal dépeint les amours charnels de Paula sur le mode de la gestuelle tantôt picturale avec Le Charlatan, l'amant romain de Paula (lorsqu'elle travaille pour le cinéma), tantôt inventrice (des « inventeurs » de trésor), avec Jonas. Dans les deux cas le vecteur de la main y est essentiel, il opère comme une mise à nu des corps d'abord dans le mouvement, avant que le regard puisse embrasser les corps dans un moment de recul.

²⁵³ *Ibid.*, page 285.

²⁵⁴ Sur l'obsession métonymique de Maylis de Kerangal, en particulier dans ce roman, je m'appuie sur la lecture de Jean-Marc Baud dans son compte-rendu. Jean-Marc Baud, « Maylis de Kerangal : l'art de la métonymie triomphante (*Un monde à portée de main*) », [en ligne], site Diacritik, publié le 6 septembre 2018, URL de référence : <https://diacritik.com/2018/09/06/maylis-de-kerangal-lart-de-la-metonymie-triomphante-un-monde-a-portee-de-main/#more-35323>, consulté le 1^{er} avril 2021.

²⁵⁵ Chloé Morille, *op. cit.*, page 596.

²⁵⁶ *Ibidem*, page 600.

Le moment d'amour entre Paula et Le Charlatan est écrit sous l'empire de la peinture. L'érotique y est d'abord marquée par la métaphore de la peinture, ici, non pas au sens de l'image, mais au sens du *faire*, de la création :

elle fait volte-face sur ce visage distant de trente centimètres, sur cette bouche à hauteur de la sienne qu'elle embrasse, emportée par son élan, un baiser qui se poursuit au-delà des lèvres, la bouche du Charlatan devenant sous la langue de Paula, dans son souffle, quelque chose de vaste et de plein, d'une simplicité telle que l'instant prend une profondeur inattendue, alors les mains s'ouvrent, les doigts se déplient, un bonnet et un pinceau tombent sur le sol, puis les paumes viennent sur les corps, les quatre, elles se posent et se promènent, de plus en plus rapides, les doigts dénouent dans le dos le nœud du tablier, dézippent le pull, défont les premiers boutons de la blouse, soulèvent le tee-shirt [...]²⁵⁷.

Dans la gestuelle érotique de ces deux peintres, le regard commence par s'effacer pour embrasser l'autre, dans les deux sens, propre comme figuré : l'entourer, s'en saisir et ne faire qu'un avec. Comme le peintre avec son décor, Paula se fond dans les couches de la texture pour mieux en saisir la formule. Alors, immédiatement, après ce contact des lèvres et des langues qui saisit l'autre, les mains entrent dans la danse et tâtonnent comme sur la toile, puis mettent à nu les corps et la chair dans un geste créateur. Dans cette scène de première approche, le geste pictural est intimement lié au temps et à un rythme intérieur élastique : l'instant devient profondeur au moment du baiser, puis l'esquisse du geste, avec l'aspect sécant des verbes au présent, reprend un rythme effréné. Mais cette tactilité du geste créateur dans l'étreinte débouche finalement sur l'image du corps de l'autre dont le grain est minutieusement scruté par le regard-peintre de Paula. Quelque part se joue ici le rapport réflexif à l'image et à la peinture : une touche, puis une prise de distance optique, par distance avec la surface peinte. Or, la fin de cette relation avec le Charlatan, se conclut sur le désir ardent de Paula, d'être une « vrai[e] peintr[e] », c'est-à-dire une « faussaire²⁵⁸ » à l'affût des textures, des matières. Son destin n'est pas avec le Charlatan, elle emporte avec elle sa leçon pour mieux chercher dans un autre amour qui dépasse la distance réflexive du regard et du geste. Cette tension propre à la pratique de l'imitation ne suffit pas : elle cherche avec Jonas et l'aventure de Lascaux une *fusion* avec le *medium* de la peinture et une plongée dans la matière. Et cela suppose une rencontre, une découverte et une exploration plus intense des mains.

²⁵⁷ *Ibid.*, page 207.

²⁵⁸ *Ibid.*, page 213.

Lors de la scène d'amour avec Jonas, comme le rappelle Maylis de Kerangal dans son entretien avec Christophe Ono-Dit-Bio²⁵⁹, les deux amants font l'amour comme des « inventeurs » en se découvrant, en s'explorant, en s'entrechoquant :

L'étonnement produisant de la clarté, ils sont clairs, d'une clarté violente, l'un et l'autre, neufs et affûtés, explorant le plaisir comme une paroi sensible, usant de tout leur corps, de leur peau, de leurs paumes, de leur langue, de leurs cils, et comme s'ils se peignaient l'un l'autre, comme s'ils étaient devenus des pinceaux et s'estompaient, se frottaient, se râpaient, se calquaient, relevant les veines bleues et les grains de beauté, les plis de l'aîne et l'intérieur des genoux ; ils se précisent et se rassemblent, leur peau bientôt auréolée d'une même lumière, lustrée d'une même douceur, et ce sont eux qui impressionnent les petits chasseurs au nez rose dessinés sur le papier peint, les cerfs lointains, les chiens qui flairent les buissons d'aubépine – ils font l'amour comme s'ils s'écartaient de la galerie où ils se trouvent par un passage latéral et découvraient une galerie plus vaste encore, comme si cela ne devait advenir qu'une seule fois, comme s'ils étaient des inventeurs²⁶⁰.

La rencontre avec le corps de l'autre se fait ici bien plus sous le signe de l'innocence de la rencontre que dans l'épisode précédent. L'action de la scène est guidée par des termes de peinture ou de dessin. Mais l'érotique n'est en rien picturale car elle se fait à même la peau, dans le geste du dessin et non pas dans la révélation d'une image. S'il y a une image c'est celle des petits chasseurs du papier peint que l'on imagine sortis d'une toile de Jouy, référence désuète au très fantasmé siècle de la sensibilité. Elle apparaît dépassée par le régime érotique du couple Paula-Jonas, dont la rencontre érotique défait l'idée même de « scène d'amour ».

Ainsi l'érotique se réinvente dans le creux de l'expérience du personnage et son apprentissage amoureux et esthétique : pour Paula, il ne s'agit pas seulement de recopier le réel, il s'agit « d'inventer » mais non pas au sens de la plongée dans l'imaginaire et de l'invention créatrice, mais plutôt de trouver du nouveau à la surface des choses, de la matière. Ainsi en tant que peintre, elle fait corps avec l'instrument pour mieux cerner ces nouvelles « veines », « grains » et « plis ». Maylis de Kerangal, dans son entretien, décrit le corps de l'artiste comme un corps de copiste sur lequel se joue l'incorporation de la matière à imiter : le corps devient le lieu d'un transit entre une forme et une autre. Faire de son corps, en toute situation, un pur agent de l'acte de peindre est le fruit de l'initiation de Paula Karst, au terme de laquelle cette appropriation se fait à la fois artistique et sensuelle, conjointe à une exploration tactile du monde. Les caresses érotiques ici sont au cœur d'un ensemble de faisceaux de signification de l'œuvre. Au niveau générique, en tant que récit d'apprentissage,

²⁵⁹ Cet entretien a eu lieu au cours de l'émission « Le Temps des écrivains » sur la rentrée littéraire 2018 et en particulier sur le « roman d'apprentissage ». Maylis de Kerangal, Christophe Ono-dit-Biot « Le roman d'apprentissage », émission « Le Temps des écrivains », [en ligne], site : [Franceculture.fr](https://www.franceculture.fr/emissions/le-temps-des-ecrivains/speciale-rentree-litteraire-les-romans-dapprentissage), 1^{er} septembre 2018. URL de référence : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-temps-des-ecrivains/speciale-rentree-litteraire-les-romans-dapprentissage> consulté le 9 avril 2021.

²⁶⁰ Maylis de Kerangal, *op. cit.*, pages 278-279.

genre que Maylis de Kerangal s'évertue à revitaliser, elles apparaissent comme les signes de l'innocence de la rencontre et la découverte de l'autre au cours d'un apprentissage amoureux. Cette innocence résonne plus abstraitement avec un autre faisceau de l'œuvre : l'innocence inventrice. Cette innocence, celles des amant·e·s, celle des enfants de septembre 1940, renoue avec une première découverte de soi par l'homme dans les peintures pariétales. Elle est en jeu dans ce qui constitue le point d'orgue du roman (l'épisode de Lascaux) mais aussi sa trame narrative de fond. Plus loin encore, la démarche de ces « inventeurs » que sont Paula Karst et ses amants, se confond alors, dans cette étreinte, avec la pratique ancestrale des peintures qui ornent ces grottes.

Les caresses actionnent alors le motif d'une main exploratrice à la recherche de ces premières mains, celles des premiers artistes. Ce contact créateur initial est narré par Marie-Josée Mondzain dans *Homo spectator* avec l'épisode de la « main négative » qui constitue le premier moment de la reconnaissance d'une altérité : « Faire une image, c'est donner à voir à un *autre*, fût-ce à soi en tant que sujet séparé de soi²⁶¹ ». Cette altérité, résonne en effet avec la rencontre amoureuse qui parcourt le roman de Kérangal. Mais plus loin encore, Chloé Morille voit dans la fable mythologique de Mondzain l'importance de « *l'écart constituant*²⁶² » de la pratique artistique. Elle relève que l'opération physique de ce contact n'est pas tant une exploration de l'altérité, ici paroi, de la matière, qu'une révélation ontologique de l'humain par une conscience réflexive. Ainsi ce contact ne semble pas entendu comme une rencontre avec la matière comme elle semble pourtant se déployer dans le roman de Maylis de Kérangal. Le modèle de la « main négative » (dont le contour se détache sur la paroi) domine par rapport à la main positive dans l'imaginaire préhistorique. La main négative, la main de *l'écart* nourrit l'idée de la pratique artistique trouvant son ancrage dans l'absence, notion inséparable de l'idée d'empreinte et d'identification. Or chez Maylis de Kerangal c'est bien plutôt dans la fusion quasi-érotique des corps, pure sensualité qui se poursuit dans l'image, que se joue le rapport de Paula à la paroi préhistorique, à l'érotique et à la création. Elle qui, dans ses premiers apprentissages préfère « piste[r] la façon dont son imagination se saisit peu à peu des éléments du monde, compose les matières de son rêve, travaille à la lente et prodigieuse aimantation des images²⁶³ » ne se reconnaît pas dans « l'écart » où « le geste prend forme » et où « se joue la peinture²⁶⁴ ». La référence préhistorique opère ici une mue. La peinture comme

²⁶¹ Marie-Josée Mondzain, *Homo spectator*, Paris, Bayard, 2007, page 30. Citée par Chloé Morille, *op. cit.*, page 546.

²⁶² Chloé Morille, *op. cit.*, page 546.

²⁶³ Maylis de Kerangal, *op. cit.*, page 105.

²⁶⁴ *Ibidem*, page 105.

logique d’empreinte, dont l’image naît de l’écart, disparaît au profit d’un éloge de la membrane du monde :

Tandis qu’il parlait, Paula s’est encore avancée, le visage au ras du panneau qu’elle scrute, qu’elle touche du doigt. Ça, c’est le voile de pierre – la voix de l’homme redémarre aussitôt derrière elle, puis il vient à sa hauteur –, on a mis au point un mélange spécial à base de poudre de marbre blanc que l’on a stratifié au fond des moules avec de la résine acrylique et de la fibre de verre, pour obtenir, en positif, cette membrane ultrafine qui restitue l’aspect minéral de la caverne, son grain, son toucher ; c’est aussi un matériau censé résister aux conditions climatiques du fac-similé²⁶⁵.

Déambulant dans la fausse grotte de Lascaux, Paula contemple en le touchant l’horizon de la peinture : voile ou membrane. La peinture est plus à toucher qu’à regarder, à scruter plus qu’à contempler. Ainsi l’apprentissage artistique de Paula comme copiste de la matière se déploie dans ce triple niveau de signification : narratif, générique et poétique. Les caresses sont ici un levier de la réécriture mythologique de la naissance de l’art. L’autrice donne alors à lire une autre poétique de l’écriture romanesque et partant du désir.

Les caresses, et de manière plus générale cette obsession du « contact », nouent un rapport au temps et à la mémoire auxquels elles semblent donner un accès direct. Le motif est également présent dans un récit de bande dessinée : *Rupestres*²⁶⁶ qui, par bien des points, rappelle le récit de Maylis de Kerangal, à la différence près que les artistes dont on suit le parcours dans la bande dessinée sont des autoreprésentations²⁶⁷ et que la bande dessinée prend la forme d’un reportage en prise avec le réel et non d’un récit informé par un genre romanesque. Dans cette bande dessinée réflexive sur l’art graphique, la peau et le contact deviennent les marques du temps primitif, le premier état de l’art. Sans référence au motif amoureux, au cœur d’un récit qui concerne principalement la déambulation d’une bande d’amis dessinateurs, le toucher est ici essentiellement lié à la mémoire de l’art et de l’Histoire. La bande dessinée est organisée autour de chapitres où domine peu ou prou la plume d’un des auteurs du groupe. D’une part chacun d’entre eux livre ses commentaires sur la rencontre avec la grotte et d’autre part spéculé sur sa propre esthétique. On retrouve les grandes lignes des œuvres respectives des auteurs : le motif de la rencontre humaine pour Étienne

²⁶⁵ *Ibid.*, page 235.

²⁶⁶ Étienne Davodeau, Emmanuel Guibert, Marc-Antoine Mathieu, David Prudhomme, Pascal Rabaté, Troub’s, *Rupestres !*, Paris, Futuropolis, 2011.

²⁶⁷ Autoreprésentation s’entend aussi bien dans le sens de l’autoportrait que la représentation autobiographique, bien qu’ici il s’agisse de la narration d’une enquête collective, ponctuelle et limitée dans le temps et en aucun cas un récit autobiographique. Il s’agirait plutôt d’un reportage, comme Davodeau le fait de manière général, personnel et artistique aux confins des origines du dessin entrepris par les auteurs cités. Thierry Groensteen, « Autoreprésentation », *Dictionnaire thématique et esthétique de la bande dessinée* [en ligne], avril 2013. URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article567> consulté le 9 avril 2021.

Davodeau ou encore la fascination pour l'origine des images et la rêverie ludique chez Marc-Antoine Mathieu.

De manière transversale, ce qui domine, c'est un éloge sensuel ou à tout le moins physique du dessin, même chez Marc-Antoine Mathieu, pour qui c'est la projection matérielle de l'immatérielle ombre qui sert d'origine au dessin. Il met également en exergue un rapport de proximité ludique avec l'animal, dans la lignée de Bataille qui voit dans le dessin rupestre de Lascaux la rencontre par l'homme de l'animal et qui aurait mené au premier geste artistique. Ce qui sous-tend la compréhension des dessins de la grotte par ces auteurs c'est, comme chez Kerangal, les retrouvailles avec « l'innocence du regard²⁶⁸ » qui prend la forme du jeu chez Mathieu. Cette innocence résonne différemment chez les autres auteurs. L'innocence du regard remotive ici les expérimentations de l'avant-garde qui cherchaient à défaire la vision structurée par l'académisme, la modernité de la perspective et de l'anatomie. Ainsi, dans une approche presque tactiliste, le retour à la grotte et au dessin pariétal agit comme une force qui défait la domination du « visuel » rationaliste et impose un paradigme graphique de la trace. Les traits deviennent des « lambeaux de peau d'une des nombreuses mues de l'être²⁶⁹ », et les lignes ne donnent pas vie aux figures sur la roche, mais en « épousent ses formes²⁷⁰ ». La caverne devient assez prototypiquement le creux matriciel d'où naît l'humanité. Dans le chaos des matières et des lignes jaillissent assez rapidement les figures du vagin ou de la bouche :

Touche c'est gras. Horrible. C'est glaireux, ça vit. Et pourtant, c'est froid. On connaît ce toucher-là. J'ai mis mes doigts dans ma bouche déjà. J'ai regardé. Ma glotte. Mon palais. Mes dents. L'espèce de tendon dégueulasse qu'on a sous la langue. Et un vagin, quand tu mets les doigts dedans, on dirait qu'il a les amygdales et les végétations et que des fois il est lisse, des fois il est grenu. Ici pareil. Des glottes qui pendent. Des dents qui sortent. Des gencives roses avec des bourrelets. Toutes les espèces de peau et du jus de salive qui coule dessus. [...] Et il est assez évident que c'est un corps et que c'est notre mère. Et c'est atroce, parce qu'on sait qu'elle a la maladie²⁷¹.

Cette métaphore très corporelle de la terre suscite dans la suite du texte un discours anti-humaniste qui voit la main de l'homme, dès les premiers dessins, comme porteuse d'une maladie qui contaminerait et détruirait le corps maternel de la terre. La métaphore corporelle est alors ici l'objet d'une représentation du rapport de l'homme et de la terre sous la forme d'un contact profondément organique. L'image se dévoile comme une grande surface pétrie de couches et de textures (gouache, craies) que lézardent des couches secondaires, dont la

²⁶⁸ Etienne Davodeau et *alii*, *op. cit.*, page 28.

²⁶⁹ *Ibidem*, pages 42-43.

²⁷⁰ *Ibid.*, pages 49-50.

²⁷¹ *Ibid.*, pages 170-171.

surface est plissée comme des empreintes digitales (voir illustration Rupestres 2). Celles-ci prennent parfois la forme de lettres difficilement discernables. La métaphore organique met au centre de la découverte l'outil de la main et décrit ainsi le corps comme autant de surfaces explorées. Il n'est certes pas question d'une érotique tendre et caressante, mais le paradigme tactile est ici au cœur du processus d'humanisation et de création, bien qu'il soit traité sur un mode destructeur. Le fond sans figure de l'image se fait le relai des adjectifs sensoriels comme « lisse », « grenu », ou les notations corporelles comme « bourrelets », « peau » ou « jus ». La grotte devient l'anti-chambre d'une vision organique, mais aussi sexuelle, du monde et de l'art, profondément liée aux entrailles, dont l'image du vagin se fait révélatrice comme une caverne socratique.

Mais cette relation charnelle au monde se fait sur le mode du « saisir », la main pariétale ayant pu être comprise comme une symbolisation de l'« emprise » humain sur le monde. La bande dessinée développe un discours alarmiste sur cette empreinte graphique. Nécessairement anthropocentrique, la rêverie préhistorique, sous le jour de la conscience écologiste peut aussi prendre la forme d'une curiosité qui « reconfigure un être-au-monde humain moins impérieux²⁷². » Le dessinateur de notre récit, inquiet, se voit terrassé par le besoin d'effacer, comme par un geste iconoclaste, ces premières traces de main dominatrices :

Tu le sens, le bonheur à faire ça ? à nettoyer par le vide. [...] On a vraiment l'impression de réparer, là. On est en train de réparer. Tu crois pas ? On est dans le juste. On soigne. [...] Tout ce qui ressemble à du dessin, tu l'effaces²⁷³.

Le dessin dans sa négativité cerne une forme, ou clôt une figure par le trait, comme une prise, il saisit. La main qui dessine ainsi ne laisse pas la matière se révéler. À l'inverse, dans le geste iconoclaste du dessinateur, la main s'y fond en effaçant le dessin. Cette main devient paradoxalement « réparatrice », en agissant comme une cicatrisation de ces entailles funestement annonciatrices. La découverte du dessin pariétal se voit sous un jour paradoxal. Les dessins redoutés parce qu'ils sont signes d'emprise, sont aussi inachevés, non clos, et pas nécessairement définis. Les auteurs voient dans la grotte et son art rupestre la possibilité du retrait, de l'art raisonné. En cela, la bande dessinée se distingue du roman de Maylis de Kerangal, en adoptant la posture de « *nostalgie par anticipation*²⁷⁴ » de l'humain contemplant méditativement les débuts de son règne destructeur. En effet, le roman chargé d'un

²⁷² Chloé Morille, *op. cit.*, page 625.

²⁷³ Etienne Davodeau et *alii.*, *op. cit.*, pages 179-178.

²⁷⁴ Chloé Morille, *op. cit.*, page 624.

enthousiasme créateur met bien en scène la destruction humaine, mais seulement lorsqu'elle se retourne contre les images, avec l'attentat de *Charlie Hebdo* et délaisse ainsi une réflexion sur les relations humaines avec l'écosystème. Or, dans la bande dessinée, les personnages s'attaquent à cette face de la pensée préhistorique, dans cet épisode oscillant entre la révolte et la tentative de soin.

Mais, paradoxalement, cela n'empêche pas le récit de la bande dessinée d'aboutir, dans le dernier boyau de la grotte, à l'éblouissement collectif devant la réalisation de l'*homo sapiens*. À mettre peut-être sur le compte de la polyphonie de cette bande dessinée tiraillée par la multiplicité des vues autoriales, parfois contraires, cette exploration rupestre n'est pas sans incohérence. Mais comme les couches géologiques qui constituent l'épaisseur de la terre, le récit se compose des différentes couches graphiques et narratives de chacun des auteurs. Dans un geste qui se veut rassembleur, le dévoilement de l'avant-dernière « station » de cette bande dessinée d'enquête sur l'art pariétal clôt en majesté le récit sur l'image en relief d'un cheval sculpté. Comme dans le récit de Maylis de Kerangal, une progression s'opère dans la découverte des images originaires. De la main effaçante-apaisante on passe alors à la main caressante sur le relief ouvragé. Ce dernier moment repose narrativement sur un accident : les personnages trouvent une galerie inexplorée où la sculpture du cheval se prolonge. Ils doivent alors s'accroupir et littéralement « s'humilier » pour accéder aux confins de cette grotte et de cet art. Les planches découpent dans l'ombre de la grotte la progression du halo de lumière porté par les personnages selon des rythmes et des mises en page différentes – chacune d'entre elles étant réalisée par un dessinateur différent. Symboliquement, l'un d'entre eux sur une planche de pleine page s'écrit « je me brûle les doigts²⁷⁵ ». La topographie, comme la modalité de la découverte, met l'accent sur l'exploration tactile des surfaces. La part d'ombre envahissante des planches provoque une indistinction de la figuration (voir illustrations Rupestres 3 et 4), puis des corps des personnages qui, se mêlent sans hiérarchie en se piétinant les uns les autres dans l'exiguïté de la caverne. Enfin l'on voit les formes qui se sont démultipliées sur la paroi de la grotte : « quatre²⁷⁶ ? » Ce magma humain, animal et minéral dans le clair-obscur de la découverte, apparaît dans la bande dessinée comme le cœur battant de la création rêvée par les dessinateurs. Dans cet épisode conclusif de l'exploration la figure de la main prend une place

²⁷⁵ Etienne Davodeau et *alii.*, *op. cit.*, page 188.

²⁷⁶ *Ibid.* page 190.

centrale. Organe topique de la rêverie rupestre, la main, et surtout son empreinte, s'active alors dans un geste de caresse et de création dans les pages finales.

En effet, les « mains » (négatives ou positives) des cavernes qui ont été abondamment commentées, marquent symboliquement la trace humaine et apparaissent comme les marques premières de l'homme en tant qu'artiste-artisan, dont l'ouvrage est concentré en une image dans l'outil même, sa main, son corps. Ici les auteurs s'amuse à rejouer la scène première de la pression de la main sur la roche, premier contact artistique de l'homme avec lui-même. Les planches sont exécutées de manière conjointe par les dessinateurs, et la main devient la projection des différentes tendances poétiques où se rassemblent alors les identités graphiques sans complètement se confondre (voir illustrations Rupestres 5 et 6). On retrouve l'ombre portée de la main génératrice de formes, mise en scène par Mathieu²⁷⁷ et la main du contact de Davodeau²⁷⁸ qui donne naissance aux formes et au souffle créateur. Le travail des matières et le dessin esquissé deux composantes graphiques partagées par David Prudhomme et Troubs se retrouvent ici sans que l'on puisse clairement distinguer qui a fait quoi. Le dessin de la main dans cette caresse de pierre rassemble les identités graphiques et narratives. Ainsi que le texte le présente, cette fusion des mains, dans la glaise et les unes dans les autres, se voudrait comme un passage, qui, après un passage vers l'origine, conduit vers l'extérieur. Très sensuelles, ces deux planches proposent des très gros plans sur la main, ainsi qu'un traitement plastique et presque haptique des textures. L'utilisation de la sanguine, rouge et crayeuse rappelle l'usage préhistorique du pigment. Mais en dégageant aussi bien la surface de pierre que la chair de la main, elle donne à l'image une texture veloutée d'épiderme en faisant également ressortir le grain du papier. Plus que dans les autres planches, la surface de la grotte paraît ici attirante et douce au toucher. Or ce moment se dégage comme le point ultime de la quête des dessinateurs, à partir duquel ils peuvent faire une remontée vers la surface moderne du monde, après l'épiphanie tactile du cœur de la grotte qui demeure comme une nouvelle attache : « se retrouver à l'air libre, sans pourtant jamais quitter cet endroit²⁷⁹ ».

À l'expérience interne de la caverne succède l'intériorisation d'une nouvelle expérience graphique, visuelle et humaine. Marqués par les « séquelles » de cette expérience les dessinateurs envisagent autrement le rapport à l'image : « Quelques traits faits il y a 30 000 ans, en une heure, peuvent totalement chambouler nos constructions intellectuelles

²⁷⁷ *Ibid.* page 193.

²⁷⁸ *Ibid.* page 194.

²⁷⁹ *Ibid.* page 195

contemporaines²⁸⁰. » Avant d'en venir à l'explicitation de ce nouveau rapport à l'image, nous pouvons d'emblée noter que la grotte et les dessins pariétaux constituent comme un point nodal, mythique, de la génération contemporaine que constituent ces auteurs de bande dessinée. Tout comme dans le roman de Maylis de Kerangal, le détour par la caverne devient à la fois le retour suprême à l'origine, dans la construction des deux récits – chez Kerangal retour organisé dans le troisième et dernier temps du roman – et notamment dans la bande dessinée où il constitue toute la trame du récit, mais dont la dernière portion est organisée autour d'une découverte – fictionnelle ? – d'une autre cavité à l'intérieur même de la cavité. Le récit mythologique, contrairement au récit de Kerangal, n'est pas simplement repris, réinvesti par le langage ou le dessin dans une forme seconde, ou bien de manière métaphorique – lorsque l'autrice met en scène les personnages faisant l'amour « comme des inventeurs ». En effet, les auteurs eux-mêmes en tant qu'acteurs du récit, réincarnent la mythologie de la caverne, en faisant de leur exploration un récit qui se clôt sur une épiphanie créatrice, au terme de laquelle ils ressortent confirmés dans leur art, leur geste, leur ambition d'être des artistes. Ils rejouent ainsi la naissance de l'art, ici sous la forme d'une renaissance. La part sensorielle de la main, actrice de la création, sensorielle et matérielle renouvelle ici le pacte graphique des auteurs, comme elle fut autrefois un levier fondateur de la représentation. Cette sensorialité n'est pas mise en lien avec une quelconque érotique, comme on peut le voir chez Kerangal. Ni liée à une rêverie sur la fécondité ou à une pulsion érotique première, la main trouve ici un sens très simple de « contact » et celui-ci se distingue de la « prise », mise en accusation au cœur du récit. La main n'est que surfaces, réparation, magie. Ce contact, s'il n'est pas métaphorisé par une relation érotique ou amoureuse, est cependant lié à une dimension intime et affective, celle de la bande d'amis, cette troupe improbable de copains qui se collent les uns aux autres, se touchent et s'épaulent comme une meute de bestiaux. Il est en effet difficile de ne pas voir un lien entre le magma humain que forme la troupe de dessinateurs agglutinés dans les goulots étroits de la roche et le troupeau de chevaux qui apparaît au fond du trou. De même que la caverne apparaissait comme une synecdoque généralisante de l'humanité comme un corps organique, de même la terre, la roche et la matière corporelles forment un continuum, mais sur un mode œcuménique, au point que les dessinateurs, badins, appellent le dessinateur de Lascaux, leur « confrère²⁸¹ ». Cette camaraderie humaine dans le dessin se noue également autour du motif de la main tendue. Le contact avec l'homme des cavernes n'apparaît pas seulement sur le mode de la

²⁸⁰ *Ibid.* page 202

²⁸¹ *Ibid.* page 190.

sauvagerie primitive, ou d'une radicalité anti-humaniste (même si certains passages de la bande dessinée s'en rapprochent) mais trivialisé, normalisé par son apparition au sein de l'esthétique de ces auteurs pour partie liés à la bande dessinée du réel (comme Davodeau et Guibert). Tout se passe comme si Rahan²⁸² faisait sa réapparition dans *La Revue Dessinée*²⁸³. N'apparaissant pas ici comme un trope érotique, la caresse demeure bien une image du lien. Si elle n'est pas révélatrice du corps de l'autre, elle est métonymique de la rencontre et d'un principe qui renvoie à une universelle humanité.

De ce récit mythologique aux confins de l'image et de la camaraderie humaine-animale se dégage une conception de l'image trempée à l'expérience de la caverne. Ainsi l'image apparaît comme une épaisseur dans laquelle s'enfoncer comme un des auteurs qui « finit par [se] plonger dans un petit mammoth²⁸⁴ » qu'il contemple. Sur le mode préhistorique, le dessin apparaît comme une pulsation, le fruit d'un geste présent à la surface de l'image. Le dessin rupestre fait changer le point de vue des dessinateurs sur leur travail (voir illustration Rupestres 1) et sur l'utilité des images. Celles-ci apparaissent, à cause de leur multiplication, bien dérisoires à l'égard des images préhistoriques. Dans une déploration assez conventionnelle sur la perte de puissance des images au sein de ce tourbillon médiatique, Davodeau évoque la notion d'écran comme support paradoxal qui révèle et qui cache à la fois. Face à cette notion d'écran où l'image se veut lisible, partageable et mobile pour toutes, l'image préhistorique demeure, elle, « puissante²⁸⁵ ». Cette puissance semble liée à un mouvement profond qui habite ces images et qui donne le sentiment d'un troupeau au galop, qui se distingue du mouvement tourbillonnant des images contemporaines, numériques ou dématérialisées (cinéma, ordinateur). Ainsi l'ancrage dans la matérialité haptique du dessin fermement affirmé par les dessinateurs dans cet opus se présente comme une forme de résistance au vide des images du temps présent. De même, la pulsation interne de l'image aurait déposé un mouvement intrinsèque dans le regard des dessinateurs initiés aux mystères

²⁸² Rahan, « le fils de Craô » ou « fils des âges farouches » est l'un des personnages de série les plus populaires de la revue de bandes dessinées *Pif Gadget*. Dessiné par André Chéret et scénarisé par Roger Lécureux (puis par son fils Jean-François), le héros évolue dans un univers préhistorique imaginaire, dans lequel on peut sentir l'influence de Tarzan. Car Rahan, comme son homologue américain, est un orphelin recueilli par une autre tribu. Il doit lutter pour survivre, et fait surtout preuve d'une grande inventivité pour construire ses outils, pêcher, chasser etc. Robinson des âges préhistoriques, il met en scène de manière pédagogique et ludique l'apprentissage du rapport à la nature, et incarne des leçons de choses utiles au petit lecteur. C'est aussi une série au graphisme très réaliste qui a séduit de futurs auteurs de bande dessinée, comme Blutch. Patrick Gaumer, « Rahan », in *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris, Larousse, 2010, pages 707-708.

²⁸³ La Revue Dessinée (« ou l'actualité en bande dessinée ») est actuellement, avec sa version pour enfants, *Topo*, l'une des revues de création de bande dessinée les plus vivaces. Elle propose des reportages en bande dessinée, fruit du travail conjoint et concerté d'un·e auteur·e et d'un journaliste. Site : <https://www.larevuedessinee.fr/>

²⁸⁴ *Ibid.*, page 73.

²⁸⁵ *Ibid.*, pages 124-125.

de la grotte. À la fin de la bande dessinée, cette pulsation, liée au défilement des images sur la rétine lors du voyage de retour, se découvre sous la forme d'une concrétion d'images superposées les unes sur les autres. Elles sont alors semblables aux images paléolithiques déposées en couches sur les parois de la grotte. L'image trempée au mythe paléolithique perd de sa lisibilité aveuglante, celle des images foisonnantes de l'information et du monde des « écrans », pour retrouver la densité graphique et matérielle du dessin qui tantôt révèle d'autres figures dans le paysage²⁸⁶ (voir illustration Rupestres 7). Le dessin révèle ici moins une forme que l'intensité du regard, traversé par le mouvement et la vitesse de sa découverte. Plus encore que chez Maylis de Kerangal, la reprise du mythe paléolithique dans cette bande dessinée révèle l'un des potentiels de la figuration plastique : la temporalité et le rythme de l'image lorsqu'elle est associée à la main et au manuel. L'autrice met cet aspect au profit d'une célébration de l'art artisanal, explorateur de la matière du monde. Les auteurs de la bande dessinée rejoignent quelque peu cette conclusion en clôturant la bande dessinée sur le déploiement d'un regard qui embrasse largement cartes et paysages après la descente dans la caverne. Mais, contrairement à l'écriture narrative de Kerangal, ce n'est pas pour renouer un pacte romanesque contemporain, mais bien pour ancrer ce regard dans le réel. Ici l'entreprise documentaire des auteurs se révèle sous un autre jour que celui de la seule enquête accumulatrice de données. Les traces étudiées dans la caverne permettent d'élucider le réel : le détour par la caverne permet de révéler ce qui n'est pas de prime abord visible sur la surface du monde.

Si l'on peut noter des différences dans la réappropriation et réécriture du mythe des premiers dessins ou gravures paléolithiques, notamment dans le traitement érotique du toucher, et dans la finalité poétique et esthétique, il semble en tout cas que ces deux réécritures s'éloignent des rêveries anthropologiques qui ont nourri la production littéraire et plastique du milieu du XX^e siècle. Ces deux récits s'écartent considérablement du genre du roman préhistorique en braquant un regard contemporain sur la caverne. Ils traitent moins des origines que d'un discours sur le temps présent et comme le rappelle Chloé Morille, dans un article à paraître, leur intérêt ne réside pas dans la recreation d'un univers fictif dépayasant²⁸⁷ mais dans une réflexion anthropologique ou artistique. En cela, ils façonnent des mythologies contemporaines dont nous avons pu montrer qu'elles mettaient à l'honneur une compréhension de l'humain tournée, par les mains, vers l'altérité. D'un point de vue

²⁸⁶ *Ibid.* pages 198-200.

²⁸⁷ Chloé Morille, « Écrire aujourd'hui le « jadis » : trois stratégies pour échapper au roman préhistorique », dans *L'art avant l'art*, Audrey Rieber (dir.), Paris, ENS Editions, coll. « Tohu-Bohu », à paraître mai 2022.

esthétique, le recours à cet art originaire, en particulier à travers le paradigme de la caverne paléolithique et de l'art rupestre pose de manière centrale la question de la matière, qu'elle soit au centre d'un projet mimétique, comme dans le cas de Maylis de Kerangal, ou qu'elle soit source de création, élément poétique dans la bande dessinée de Davodeau et consorts.

Dans ces récits, l'origine de l'humanité passée au crible d'un regard contemporain, s'inscrit dans le geste du toucher et de son accès à la création. Cela donne lieu à une revalorisation poétique et esthétique de l'image presque sculpturale comme surface à toucher et à modeler. Le toucher devient alors le motif central d'une rêverie sur le temps et la mémoire de l'origine. Il ancre dans le contemporain la mémoire de l'humain-créateur, *l'homo faber* en prise avec son environnement. Geste essentiel d'une conception de l'humanité, il revient souvent au cœur de récits contemporains qui tentent par le détour de la réécriture mythologique de proposer une vision originaire de l'humain, pour mieux redéfinir des impératifs éthiques voire politiques. S'il a déjà été un peu question des caresses érotiques de *Déesse* d'Aude Picault qui se propose de relire l'humanité à l'aune d'un autre récit originaire de la féminité que celui d'Ève dans la Genèse, on peut aussi regarder du côté des réécritures des mythes antiques (grecs et latins) dans l'espace contemporain européen. Le toucher et la caresse, expression de sa douceur, deviennent alors des gestes qui interrogent la possibilité d'un devenir commun. Bande d'amoureux, amoureux ou amoureuses, famille, l'humanité se lit au prisme d'une communauté en recherche – parfois vaine – d'harmonie. La mythologie du toucher s'articule également à une réflexion historique et politique.

2.1.1 Le toucher des mythes : entre intime et universel (*Les amants de Shamhat*, Charles Berberian, *Déesse*, Aude Picault et *Médée*. Voix, Christa Wolf)

Dans la bande dessinée toute récente de Charles Berberian, *Les amants de Shamhat* (2021), la relecture de l'épopée du héros mésopotamien Gilgamesh donne une place prépondérante à la figure de Shamhat, amante du héros et prostituée. Son savoir érotique apparaît comme civilisateur. Sous l'emprise d'une sexualité féminisée l'épopée mythique donne à voir un autre rapport au corps, à l'altérité et à la civilisation. Le héros guerrier se voit sous un autre jour que celui de la conquête. Ce rapport « féminin » au corps singulier comme collectif se rapproche d'une pensée du *care*. La réécriture, plus ancienne, du mythe de Médée par Christa Wolf en 1994, contient aussi ce geste à la fois poétique et politique en posant une Médée guérisseuse dans ses gestes d'amour comme dans ses gestes politiques. Si les propos de chaque artiste portent sur des matières bien différentes : la réunification de l'Allemagne

d'un côté et l'histoire de la sexualité féminine de l'autre, le geste porte bien en son motif central l'idée de la réconciliation et de la refonte d'un lien entre deux polarités posées comme conflictuelles.

Wolf avec *Medea. Stimmen* prend place dans la *Wendeliteratur* [littérature du tournant], malgré son antériorité par rapport à cette génération. On peut rapprocher ses récits antérieurs de l'influence de la *neue Subjektivität*²⁸⁸ (nouvelle subjectivité²⁸⁹), qui dans les années 1970 en Allemagne dans la poésie se propose d'accorder une plus grande importance au quotidien et à sa retranscription sensorielle dans l'écriture à des fins politiques²⁹⁰. Christa Wolf avec *Médée. Voix* semble faire le choix, devant l'impossible unification harmonieuse des deux Allemagnes, de se replier sur l'intime d'abord sous la forme indirecte de l'écriture du mythe. Elle y construit une intimité à des personnages politiques comme Médée. Plus tard par le récit plus direct du corps dans *Le corps même* (2002) elle nous plonge dans son intimité corporelle la plus directe. La réécriture mythologique permet de mêler l'intime et le politique à nouveaux frais dans un récit apologétique soutenu par la voix intérieure de personnages qui se croisent. Cette posture conciliante, mettant en avant une douceur des rapports politiques et des rapports aux corps a d'ailleurs été pastichée et parodiée par certaines figures plus jeunes du *Wenderoman*. Comme l'analyse Marie-Hélène Quéval, le narrateur de Thomas Brussig dans son roman *Le complexe de Klaus* [*Helden wie wir*, 1995] s'en prend à la figure tutélaire (et maternelle) de Christa Wolf. Il s'oppose à cette figure devenue maternante, qu'il critique pour sa docilité et son idéalisme. En effet, Christa Wolf a été attaquée pour sa compromission avec le régime, mais ce n'est pas tant cela que Thomas Brussig cherche à pointer, qu'une attitude existentielle plus profonde disséminée dans ses romans. Contre la douceur des récits de Wolf, devenue fadeur et posture perpétuelle de victime sous la plume de Brussig, le narrateur oppose « un désir de vivre que cet esprit éteint²⁹¹ ». Cela donne naissance à une stylistique d'un corps burlesque et outrancier qui se cristallise autour d'une obsession pour

²⁸⁸ Ce rapprochement est fait par Marie-Hélène Quéval, *op. cit.*

²⁸⁹ La « nouvelle subjectivité » aussi appelée « nouvelle sensibilité » émerge dans les années 1970 dans les milieux poétiques ouest-allemand. Portée notamment par Jürgen Theobaldy, elle suppose de s'éloigner du formalisme esthétique pour épouser les émotions subjectives du poète et ainsi dialoguer avec la lectrice : « Au lieu d'objectiver ses propres émotions sous la forme du poème, [ces nouvelles conditions du lyrisme] devraient préserver leur caractère subjectif et ainsi garantir leur authenticité [...] » Jürgen Theobaldy, « Abendteuer mit Dichtung », in *Speersitz*, Cologne, Palmenpresse, 1973.

²⁹⁰ Sur le lien qui existe entre l'écriture de la « nouvelle subjectivité » et la reprise des motifs mythologiques dans la littérature de langue allemand, Grete Weil apparaît comme une écrivaine aux procédés proches de ceux de Christa Wolf. Sibylle Schönborn (dir.), *Grete Weil*, Munich, Text und Kritik, n° 182, 2009.

²⁹¹ Marie-Hélène Quéval, *Wenderoman. Déconstruction du roman et roman de la déconstruction en RDA (1985-1995)*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2014, page 211.

son pénis. Loin d'une écriture féminisée, cette raideur phallique se construit dans l'opposition et le désir de destruction.

Aude Picault dans un trajet inverse à celui de Christa Wolf, bien que portée à s'intéresser à la vie quotidienne dans ses récits, use du recours à la mythologie pour s'extirper de strictes considérations intimistes ; plus démonstratif aussi, le récit mythologique de *Déesse* apparaît davantage comme un manifeste à portée universelle. Le motif du toucher parcourt d'autres œuvres de Wolf et Picault, en particulier lorsqu'il s'agit de faire la peinture du rapport de nos contemporaines au corps (*Le corps même ; Idéal Standard*). Cet élargissement du motif tactile à la question quotidienne confirme l'imbrication du thème entre la relecture d'un passé immémorial et une question politique contemporaine. Cela permet de dégager un trope fondamental de la sensation tactile telle qu'elle se déploie dans les récits contemporains : elle apparaît comme dépositaire et déclencheur de la mémoire individuelle et collective. Mais c'est une mémoire qui se déploie de manière instinctive, parfois inarticulée, traversée de frayeurs et d'incompréhensions, eu égard au caractère non-rationnel et non-verbal du sens tactile. Ainsi cette mémoire tactile est particulièrement présente dans des récits qui racontent l'histoire du corps de personnages mythologiques de la modernité.

3. Troisième chapitre : La caresse, de la sensation au geste, de la douceur du moi à l'élan vers l'autre

« Ainsi la révélation de la chair d'autrui se fait par ma propre chair ; dans le désir et dans la caresse qui l'exprime, je m'incarne pour réaliser l'incarnation d'autrui ; et la caresse, en réalisant l'incarnation de l'autre, me découvre ma propre incarnation [...] » Jean-Paul Sartre

L'étude des thèmes explorés jusqu'à présent dans la production contemporaine a évité consciencieusement de faire état d'un des traits principaux des récits du temps présent et notamment de la décennie 1990 : l'écriture à la première personne et plus encore les récits du « moi » (autofictions, autobiographies). Or, il s'agit bien d'un territoire narratif où la question du toucher est cruciale tant ce sens renvoie aux frontières du moi, alors organiquement délimité par la peau. La peau devient irrémédiablement un espace simultané de clôture et d'altérité, obstacle aux intrusions et réceptrice des gestes d'autrui.

En littérature comme en bande dessinée, la période qui s'écoule des années 1980 aux années 2000 témoigne d'un regain du genre autobiographique et plus largement de l'écriture de soi, revivifiée sous des formes multiples, frontales comme obliques. Toutefois les raisons de leur avènement respectif dans l'un et l'autre domaine sont sensiblement différentes. Conséquence de la fin des avant-gardes et des groupes littéraires en France, ainsi que du renouvellement du pacte littéraire autour de la personne de l'auteur·e², elle est, dans le monde de la bande dessinée, le fruit d'évolutions artistiques qui, dans l'espace francophone, avance sous les aspects d'une avant-garde et « s'accompagne d'un discours de la valeur dans le champ du neuvième art³ », comme le signale Catherine Mao. Si on peut noter des tentatives de précurseurs dans l'espace européen au sein du journal *Fluide Glacial* à la fin des années 1970 comme Carlos Giménez et sa série *Paracuellos*⁴ (1977) ou encore Binet et *L'institution*⁵ (1981), elle s'est d'abord présentée de manière conscience tout d'abord en Amérique du Nord au sein de la bande dessinée *underground* et alternative des années 1970 aux années 1980. Elle donne alors une place prépondérante au témoignage (*Maus* Art Spiegelman, 1986-1991) et

¹ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant* [1943], Paris, Gallimard, Collection Tel, 1976, page 431.

² Voir les réappropriations des écritures de soi dans la période contemporaine dans « Les écritures de soi », in Bruno Vercier, Dominique Viart, *La littérature française au présent*, 2^e édition, Paris, Bordas, 2008, pages 29-128.

³ Catherine Mao, *La bande dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme*, thèse soutenue sous la direction de Jacques Dürrenmatt à l'Université Paris-Sorbonne, le 26 juin 2014, page 8.

⁴ Carlos Giménez, *Paracuellos*, Paris, Fluide Glacial, 1977-2003.

⁵ Binet, *L'institution*, Paris, Audie/Fluide Glacial, 1981.

aux notations intimes (Aline Kominsky dans *Wimmen's Comix* et *Twisted Sisters*, 1972-1976) et quotidiennes (*Dirty Plotte*, Julie Doucet, 1991-1998).

Tout semble concorder au mitan des années 1990 pour que le récit de soi et, en particulier, le matériau de l'*intime*, s'épanouissent dans les narrations littéraires comme iconiques. Au-delà du genre de l'écriture de soi à strictement parler, nous nous intéressons ici à l'inscription de l'intimité dans des récits qui prennent la forme d'une confession et d'une introspection, même s'ils ne correspondent pas aux définitions strictes de l'écriture autobiographique d'une part et d'autre part, même s'ils ne s'inscrivent que peu dans l'écriture autofictionnelle. Ces récits ont pour territoire l'*intime* qui selon la belle définition qu'en donne Daniel Madélénat :

contient déjà une tension entre une donnée de fait (la réalité d'une aire familiale, domestique, soustraite à la législation publique, où l'homme privé, empereur en son royaume, se distingue du citoyen ; la conscience d'un point focal où se constituent l'unité et la vérité personnelles) et une valeur : la coïncidence avec le moi véritable, l'union avec l'être aimé, la jouissance d'un ordre accepté, la protection d'un cadre sentimental où les existences se caressent et se réchauffent⁶.

Les narrations de l'intime partent d'un « je » dans son domaine privé, confronté parfois à l'altérité qui dévoile ses grands drames comme les menues sensations de son quotidien. Malgré tout, il s'agira de montrer que cette intimité exposée par la narration ne débouche pas seulement sur l'impasse narcissique que par ailleurs Madélénat pointe du doigt en s'appuyant sur les travaux de Christopher Lasch⁷ et de Gilles Lipovetsky⁸. L'exhibition de l'intime confine selon Claude Burgelin à un « don du corps » des auteur·e·s du XXI^e siècle à la littérature⁹. Il signale que l'inscription du corps dans la littérature française contemporaine était un phénomène déjà présent dans les années 1930, revivifié dans les années 1970, mais qui s'intensifie, un peu différemment, à l'aube des années 2000 sous la forme d'un « vitalisme tendu¹⁰ ». « Tourmentée par une urgence à scénographier le corps, à le mettre en mots, à l'halluciner », la littérature française contemporaine serait travaillée par un complexe d'incarnation, qui fait du texte « une nouvelle peau, un nouveau corps ».

Quêtes d'identité, ces récits du corps propre défont le formalisme littéraire, les frontières des genres et la symbolique littéraire. Si certaines œuvres de notre corpus

⁶ Daniel Madélénat, *L'intimisme*, Paris, PUF, 1989, page 26.

⁷ Christopher Lasch, *La Culture du narcissisme* [1979], Paris, Flammarion, collection « Champs », 2018, traduction de l'américain par Michel L. Landa.

⁸ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, Les Essais, 1983.

⁹ Claude Burgelin, « Donner son corps à la littérature ? Brèves remarques sur l'écrivain et son image en l'an 2000 ? », in Jean-François Louette, Roger-Yves Roche, *Portraits de l'écrivain contemporain*, Paris, Champ Vallon, Essais, 2003, pages 47-57.

¹⁰ *Ibid.* page 48.

participent pleinement de l'autarcie narcissique qui préside à ces stratégies narratives, en revanche c'est bien dans la mise à bas des frontières génériques et formelles que ces écritures du corps et de l'identité tracent un sillon hors de l'empire identitaire des récits du corps. Le sens du toucher qui donne naissance au sentiment de soi et au sentiment d'altérité, incarne précisément le paradoxe de ces monstrations du corps par le récit, le texte et l'image, qui, en interposant « entre son texte et la lecture », l'image de l'auteur·e « repos[e] les interrogations fondatrices des écritures du je¹¹. »

La lecture du *Rêve de d'Alembert* de Diderot, fait dire à Georges Vigarello que « la vraie sphère de la sensibilité » trouve son origine au XVIII^e siècle et informe notre modernité par la construction progressive du « sentiment de soi¹² ». Le sentiment de soi dépasse la toute-puissance de l'esprit sur le corps et signale un intérêt accru pour les perceptions internes. Les sens internes du corps se mêlant aux spéculations de la pensée, ils façonnent l'entendement, la conscience et l'individu à partir de données sensorielles. Mais ces données sont bien internes et non « externes » comme le supposerait la caractérisation traditionnelle des sens. En ce qui concerne notre enquête narrative, il demeure central que l'apparition de cette « sensibilité interne », toute corporelle, aille de pair avec l'expression et l'observation de l'intériorité. Pour revenir au toucher, spécifiquement, il est, par excellence, le sens de la proxémie¹³ et occupe une place prépondérante dans les récits de l'extrême-contemporain qui ont délaissé les rives de l'Histoire pour s'intéresser à l'individu réduit à son corps. Daniel Heller-Roazen montre d'ailleurs que ce fameux « sens interne », qui donne la sensation d'existence, ce « sens commun » qui parcourt la philosophie d'Aristote à Sartre, se confond avec le sens tactile, même s'il s'agit d'un « toucher » interne. Interne et externe, il délimite à la fois le corps et le soi dans son existence¹⁴. L'omniprésence du toucher, sens interne et externe, et donc des gestes de caresse, dans ces récits autocentrés révèle-t-elle pour autant de la seule obsession de l'identité, du sentiment d'existence du « soi », sous la forme de ce que nous appellerions, pour paraphraser Daniel Madélénat¹⁵, une « citadelle de chair » ?

¹¹ *Ibid.* page 57.

¹² Georges Vigarello, *Le Sentiment de soi*, Paris, Seuil, Collection « Points », 2014.

¹³ Edward T. Hall, *La dimension cachée* [1966], Paris, Seuil, 1978, traduction de l'américain par Amélie Petita.

¹⁴ Daniel Heller-Roazen, *Une archéologie du toucher* [2010], Paris, Seuil, collection Librairie du XXI^e siècle, 2011, traduit de l'anglais par Paul Chemla.

¹⁵ L'auteur parle lui de « la citadelle de l'ego » telle qu'elle apparaît dans la valorisation de l'intimisme dans l'écriture. Daniel Madélénat, *op. cit.* page 30.

Le corps ainsi révélé à lui-même dans l'enquête corporelle ménagée par le récit, apparaît-il nécessairement comme celui d'un « Narcisse¹⁶ » déçu, caressant son reflet dans l'onde, et n'éprouvant dans l'appréhension de l'autre que la limite de lui-même ? Le thème du toucher à travers le prisme de la caresse me permettra ici d'aborder l'une de ses problématiques fondatrices : la manière dont le geste de désir qu'est la caresse noue ou dénoue aussi les fils du rapport à l'altérité et dessine le paysage des mentalités contemporaines dans son rapport à l'amour, à l'amitié, à la solidarité.

Véritable *leitmotiv* des spéculations philosophiques du milieu du XX^e siècle, le toucher, puis la caresse plus spécifiquement, ont été commentés par Merleau-Ponty notamment autour de son fameux toucher-touchant développé dans *Le Visible et l'Invisible*¹⁷. D'après Clara Da Silva-Charrak, le phénoménologue recourt à l'invention du concept de « chair » pour prolonger cette première intuition et fonder le corps phénoménologique qui participe à la fois du monde autant que le monde participe de lui. Clara Da Silva-Charrak appelle cela « la réversibilité du sentant et du senti¹⁸ ». Le toucher est donc un geste actif qui tire son sens du monde autant qu'il lui donne sens. Chez Sartre la caresse, geste-clé du désir, apparaît plutôt comme un geste d'appropriation de la chair, qui révèle le soi dans le rapport à l'altérité. Mais cette altérité désirée est un corps passif, dénué de capacité d'agir, une « chair » cette fois-ci amorphe¹⁹. Se dessine déjà ici une opposition instructive pour comprendre les contradictions internes que nous constaterons dans la représentation de la caresse, notamment dans sa participation au mouvement du désir. Cette opposition dans la compréhension de la caresse entre la caresse d'une chair active, qui chez Merleau-Ponty se comprend comme une abolition de la frontière entre sujet et objet, et d'une chair passive, objet, trouve encore un écho dans la littérature et la bande dessinée de la fin du XX^e et du XXI^e siècle naissant.

Le toucher, après la phénoménologie et l'existentialisme, a continué d'être commenté par les philosophes de la déconstruction, comme Jacques Derrida et Jean-Luc Nancy, qui le

¹⁶ Dans la post-face à son essai fondateur, Christopher Lasch décrit le « Narcisse » contemporain dont il a fait le portrait comme un être épris de lui-même mais en ignorant les limites : « Étant donné que le narcissisme ne reconnaît pas l'existence séparée du moi, il ne craint pas la mort. Narcisse se noie dans sa propre image sans jamais comprendre que ce n'est qu'une image reflétée. Le sens de l'histoire n'est pas que Narcisse tombe amoureux de lui-même, puisqu'il ne parvient pas à reconnaître sa propre image reflétée, puisqu'il ne conçoit pas qu'il existe une différence entre lui-même et son environnement. » (page 377). La conception autocentrée du moi contemporain relatif au narcissisme contemporain n'est pas une conception forte, elle est traversée par l'anxiété propre à la figure mythologique, qui ébranle le moi, saisi par l'angoisse d'un vide intérieur et qui se transmute dans la littérature autobiographique, autofictionnelle en une posture permanente d'ironie, de distance à soi-même. Christopher Lasch, *op. cit.*

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964.

¹⁸ Clara Da Silva-Charrak, *Merleau-Ponty. Le corps et les sens*, Paris, PUF, « Philosophies », 2005, page 108.

¹⁹ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, pages 430-431.

définissent comme un sens de la prise mais aussi de la déprise. Pour Jean-Luc Nancy, notamment, la caresse amoureuse apparaît fondamentalement comme un geste différé, un mouvement du trait aussi bien que du contact²⁰, ce qui résonne avec la pensée d'un autre « moderne », Roland Barthes pour qui le geste tendre n'a rien d'une prise, mais comme tout geste de désir quand il est amoureux, s'apparente plutôt à un « non-vouloir-saisir » :

Nous revenons à la racine de toute relation, là où besoin et désir se joignent. Le geste tendre dit : demande-moi quoi que ce soit qui puisse endormir ton corps, mais aussi n'oublie pas que je te désire un peu, légèrement, sans vouloir rien saisir *tout de suite*²¹.

Se dessine entre ces quelques lignages philosophiques une pensée de l'altérité qui se fonde sur la thématique, et la métaphore, de la caresse, qui prend alternativement des visages bien différents. Révélatrice de la chair chez Sartre, rendant au corps son halo de mystère dans le mouvement du désir pour Nancy, la caresse, geste et élan de désir, articule le sentiment de soi propre au toucher et la tension vers l'autre.

En nous appuyant aussi bien sur la philosophie que sur l'histoire des sensibilités et la sociologie nous allons étudier la manière dont la littérature et la bande dessinée dévoilent, à travers le motif de la caresse, les formes du désir contemporain pris dans le paradoxe de la figure de Narcisse : prisonnier de son *ego* mais à la recherche incessante de son reflet dans l'autre. Si la solitude énonciative, de la voix ou du point de vue, semble dominer dans ces récits à la première personne et dans les récits de l'intime, se dessine comme une tentation sans cesse renouvelée, du partage. Ainsi nous verrons comment les récits intimistes contemporains en littérature, comme en bande dessinée, dépeignent intimement des corps comme des remparts de chair, dont la fonction est le repli mais la matière une surface poreuse aux impressions du monde. Les caresses relèvent d'une compréhension intersubjective. Plus que l'échange de regard ou la sensation olfactive la caresse, aussi bien intention que sensation, n'est pleinement comprise comme caresse que par la confirmation de celui ou celle qui la reçoit. Elle dévoile par là toute son ambiguïté : une caresse à soi-même révèle le corps propre comme un autre, et la caresse adressée à l'autre semble prolonger au-delà du corps les limites du moi.

²⁰ « Si je me donne en écartant la touche, en invitant ainsi à chercher plus loin ou ailleurs et comme au creux de la touche elle-même – mais n'est-ce pas ce que fait tout caresse ? N'est-ce pas le battement du baiser ou de baiser qu'on s'y écarte et qu'on s'y retire ? – je ne maîtrise pas ce don et celle/celui qui me touche et se retire ou bien que je retiens avant sa touche, elle/il a tellement retiré de moi un éclat de (ma) présence' ». Jean-Luc Nancy, *Sur le toucher. Noli me tangere. Un essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, « Le rayon des curiosités », 2003, page. 83.

²¹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, collection Tel Quel, 1977, page 265.

Dans leur ambiguïté entre sentiment de soi et adresse, les caresses dessinent des corps ambivalents, traversés par le sentiment de l'altérité et trouvant à se fondre dans la matière du monde. C'est l'objet d'une première étude qui porte sur l'image du corps qui apparaît sous ces caresses comme une citadelle de chair, zone de défense et surface offerte aux assauts du monde : clôture, contour et lisière (1). Cette première étude remote et prolonge les observations faites sur la culture de l'*ego* et du « narcissisme » qui repose sur un égocentrisme mis à mal par l'éclatement du moi dans les reflets que tendent le monde. Toutefois, au modèle épistémologique du miroir se substitue ici le modèle de la caresse qui permet de lire ce corpus d'étude comme un ensemble de récits qui mettent en scène des corps de désirs et de sensations. L'incarnation du moi ancré dans un corps fait pièce à l'abstraction de la figure du Narcisse, au moi frappé de dissolution, ce centre « vide » et éclaté. L'implication d'un corps au creux du récit jette les fondations d'une tentation renouvelée du partage que résume le geste de la caresse, cette fois-ci compris non pas comme seul désir de toucher et de savoir mais comme élan, geste et commencement (2). Gestes sans conclusion, les caresses sont des élans, des actions liminaires. Parfois vaines elles signent aussi l'échec d'une communion du sentiment. L'exploration de ce troisième chapitre vise à renouveler la question de la solitude existentielle de l'individu en proie au désir et à l'amour tel qu'il apparaît dans des récits intimistes.

1.1 Identités : caresser la « citadelle de chair »

« Le désir d'intimité vise à combler les failles qui séparent le moi du monde, et à rétablir sur des bases nouvelles l'ancienne homéostasie : en un narcissisme adouci et sublimé, il est régression vers un nid ou un cocon, rétraction sur des fortifications qui entourent la citadelle de l'ego²². » Daniel Madélénat.

La « citadelle de l'*ego* » que définit Madélénat dans son ouvrage sur l'intimisme serait une constante des écrits et narrations autobiographiques contemporaines, voire de l'extrême-contemporain. Plus encore, celles-là mettent en scène le corps dans toute sa crudité : « Aujourd'hui les corps s'exhibent, mais la pudeur se transfère sur l'excès de sensibilité, d'émotion, d'individualité ; la retenue est de règle : les médias sont là pour assouvir, symboliquement, une affectivité qui ne s'extériorise plus²³. » Cette intimité physique avec le texte ou les images, loin de tout dévoiler, dessine le corps dans son enveloppe de peau qui limite, repousse et organise les rapports avec l'extérieur, ce que l'analyse du geste tactile

²² Daniel Madélénat, *op. cit.* page 30.

²³ Daniel Madélénat, *op. cit.*, page 73.

nous permet de mettre en lumière. Comme l'écrivait le critique à la toute fin des années 1980, le rapport à l'intimité mutait alors dans les récits et en particulier les récits à composante autobiographique, vers « le bien-être, mais aussi l'angoisse de la connaissance de soi, la violence aliénante du sexe (les fantasmes de la libido, les secrets du corps), les extensions virtuellement illimitées²⁴. » Cette liste présente les thèmes contrastés qui naissent de ce resserrement des récits sur le corps. Elle qualifie les différentes inflexions de la voix qui émane de ces corps (violence, douceur, anxiété). Se dessine alors comme une clôture, un repli sur soi dont l'énonciation oscille entre le sentiment de réplétion et l'angoisse. Pour Anne Vincent-Buffault, depuis le XIX^e siècle et le règne dominant de la vision dans l'ordre sensible, le toucher est secondarisé et devient un sens de la régulation sociale et hygiénique. Avec la clinique et la psychologie, la peau est externalisée comme une « enveloppe » et devient essentiellement un objet de mesure des logiques de résistance et de pénétration. Plus encore elle devient le siège des affections psychiques qui traduisent « le revers inquiétant » de cet usage fonctionnaliste de la peau comme clôture de l'identité : « Aujourd'hui s'y substitue un imaginaire informationnel de la sensation²⁵ ». Jacques Fontanille, en sémioticien, applique ces critères de la peau et du toucher comme valeurs fondatrices d'une sémiologie du sensible. Il analyse ainsi la nouvelle de Franz Kafka, *La Colonie pénitentiaire*, comme une figure de cette peau-enveloppe sur laquelle vient s'imprimer et s'écrire la violence de la machine, que l'on peut interpréter comme la métaphore violente de cette régulation de la peau comme membrane individuelle sur laquelle s'imprime la machine inquisitrice des autorités médicales et judiciaires²⁶.

L'implication ambiguë de la « citadelle de chair », faite d'égoцентризм et d'angoisse, se comprend également à la lumière de la contrainte et de l'observation sociale et médicale. Notre temps présent, poursuit Anne Vincent-Buffault, vit dans le rêve paradoxal d'une maîtrise et d'une neutralisation du contact. Ce double mouvement initié au XIX^e siècle, d'après l'historienne, dévoile une histoire des interactions tactiles, sous l'empire du bien-être et de la crainte. Dans les rapports de séduction, les caresses trop pressantes ont été bannies dans l'organisation des rapports sentimentaux préconjugaux pendant les périodes romantiques et victoriennes, ce dont résulte l'érotisation du moindre frôlement, sous la forme d'une crise. La littérature a pu s'en faire l'écho comme cet « immense dossier romanesque »,

²⁴ *Ibid.*, page 25.

²⁵ Anne Vincent-Buffault, *Histoire sensible du toucher*, Paris, L'Harmattan, collection « Clinique et changement social », 2017, page 155.

²⁶ Jacques Fontanille, *Corps et sens*, Paris, PUF, Formes sémiotiques, 2011, pages 108-109.

que commente Roland Barthes chez Goethe et Stendhal²⁷. Mais elles s'intensifient progressivement à partir de l'entre-deux guerres au cours du mouvement progressif de la libération sexuelle avec la pratique du *flirt*²⁸. Cependant le toucher demeure chargé d'une ambiguïté et la sociologie des interactions d'Erving Goffman insiste sur la manière dont les individus dans l'espace public ménagent des « territoires du moi », que l'on ne peut franchir que sur un mode ritualisé. L'observation d'une distance visuelle (ne pas regarder dans les yeux) mais aussi tactile avec autrui sont devenues dans l'espace public une nécessité pour préserver le tact de toute relation.

L'un des territoires publics du moi est l'enveloppe de la peau, c'est-à-dire les vêtements et la parure. Elle constitue le « plus petit espace personnel possible, de contour minimal », mais aussi « le plus pur [espace] de territorialité égocentrique²⁹ ». On ne touche ou ne regarde d'un peu trop près ce territoire qu'au risque d'agresser. En cela, le rapport à la peau dénote les intérêts différentiels de chaque culture et une organisation du corps ritualisée. Mis à distance et identifié à la sphère de l'intime, le toucher est aussi l'objet d'une ritualisation jusqu'à son artificialisation sous les formes d'un raffinement extrême. Se développant sous la forme d'une hypersensibilité, le toucher est un objet d'attention et de crise, serré de près par une culture bourgeoise. Objectivé, intimisé mais aussi source de jouissance individuelle il se fond parfaitement dans la séduction du capitalisme. Lié à l'idée de plaisir et de luxe, la douceur du toucher fait partie des grands thèmes du *marketing* qui se développe au XX^e siècle. Les surfaces caressées ou l'idée de caresse nourrissent la réflexion de Roland Barthes dans ses *Mythologies* : on y caresse la *déesse* Citroën dans les expositions automobiles, on donne à la lessive Omo les vertus enveloppantes du corps caressant³⁰. Erving Goffman s'intéresse lui aussi à la peau dans ses études sociologiques des publicités. Il y analyse les attitudes des mannequins, comme la version lisible et visuelle de la ritualisation de nos comportements sociaux, des « arrangements institutionnalisés dans la vie sociale » de nous-mêmes, de nos gestes et de nos comportements³¹. Par le prisme du genre, il analyse la manière dont le

²⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, page 81.

²⁸ Hugues Lagrange, « Le Sexe Apprivoisé Ou l'invention Du Flirt. », *Revue Française de Sociologie*, vol. 39, n° 1, Sciences Po University Press, Association Revue Française de Sociologie, 1998, pages 139-175.

²⁹ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Paris Minuit, collection « Sens commun », 1973, traduction d'Alain Kihm [*Relations in public*], page 52.

³⁰ Voir « La Nouvelle Citroën » et « Saponides et détergents » dans Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, Collection « Points », 1957, pages 140-142 et pages 36-38.

³¹ Erving Goffman en tant que sociologue s'intéresse tout particulièrement à la manière dont les gestes, les corps et les comportements se mettent en scène sous forme ritualisée dans la vie quotidienne. C'est l'objet de son travail dans *La mise en scène de soi* mais aussi avec le prisme du genre dans *L'arrangement des sexes*. Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris Minuit, collection « Sens commun », 1973, traduction d'Alain Accardo ; Erving Goffman, *L'arrangement des sexes*, Paris, La Dispute, 2000.

toucher sous la forme de la caresse (ou pour reprendre ses mots le geste de « toucher à peine »), version la plus délicate de ce sens, est mis en scène par des femmes dont la supposée douceur renvoie à l'imaginaire d'un toucher délicat, faisant immédiatement signe vers l'idée de distinction, par opposition au toucher qui saisit et attrape³². Comme le rappelle Vincent-Buffault, le toucher, et en particulier sa modalité douce, la caresse entre autres, parle du « charme discret des sens³³ » sur le mode mineur du chatouillement qui instaure un rapport harmonieux entre l'humeur personnelle et l'environnement. Vidant le toucher d'un potentiel de crise, cette modalité sensorielle se distingue de la sensation provoquée par les arts qui, par la recherche du sublime, visent à provoquer l'émotion esthétique. Résolument mineur, le toucher renvoie à l'imaginaire du bien-être et du sentiment de soi et participe au XX^e siècle de ce qu'elle appelle un « hédonisme bien contrôlé³⁴ ».

A contrario et de manière complémentaire, les pathologies du toucher, revers de cet hédonisme tactile, sont des crises qui témoignent d'une interrogation toute tactile sur les limites et les représentations négatives de soi-même et les questionnements identitaires. Comme l'a montré la thèse de Didier Anzieu sur le « moi-peau³⁵ » le toucher et la peau deviennent des métaphores de l'*ego*, du moi et de son rapport au monde. Les maladies qui prennent corps sur la peau ou par le toucher (eczéma, hyperesthésie, hystérisation du toucher) témoignent pour Vincent-Buffault de ce processus de civilisation, sur le modèle de la thèse de Norbert Elias, qui pense que la civilisation contribue à adoucir et organiser les pulsions profondes tout en consolidant la barricade du moi :

Ces aberrations dessinent en creux tout un imaginaire des nouveaux interdits du toucher qu'instaure la mise à distance des corps, l'attention à des sensations internes et le raffinement de l'expérience de soi³⁶.

Ainsi, paradoxalement, se concentrent dans les maladies du toucher, dans les névroses et affections de la peau, cette double nature contemporaine du toucher : contrôle et attention à soi, douceur et intimité.

³² « Les femmes, plus que les hommes, sont représentées en train d'utiliser leurs doigts et leurs mains pour tracer les contours d'un objet ou pour le cajoler ou pour caresser sa surface (cette dernière proposition parfois sous couvert de le guider), ou pour « le toucher à peine », ce genre de geste qui pourrait être signifiant entre deux corps chargés électriquement. Ce toucher ritualisé se distingue du toucher utilitariste qui attrape, manipule et saisit. » [Women, more than men, are pictured using their fingers and hands to trace the outlines of an object or to cradle it or to caress its surface (the latter sometimes under guise of guiding it), or to effect a « just barely touching » of the kind that might be significant between two electrically charged bodies. This ritualistic touching is to be distinguished from the utilitarian kind that grasps, manipulates, or holds.] dans Erving Goffman, *Gender Advertisings*, New York, Cambridge, Philadelphia, Harper Torchbooks, 1987, page 29.

³³ Anne Vincent-Buffault, *op. cit.*, page 63.

³⁴ *Ibid.*, page 68.

³⁵ Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Malakoff, Dunod, 1996.

³⁶ Anne Vincent-Buffault, *op. cit.*, page 96.

Il y a une concordance entre ces nouvelles modalités du toucher et la prépondérance des récits de l'intime dans la période contemporaine. Traversées par une attention à soi, soi résumé et synthétisé par le corps, les récits, notamment dans des écritures dites « féminines », mais surtout dans les narrations sexuelles, laissent place à de nombreux épisodes d'auto-affection et de palpations, qui sont autant de masturbations que d'explorations sensorielles. Elles interpellent très directement la lectrice et mobilisent son *sensorium* au sein de la réception. Les notations tactiles et les caresses apparaissent également dans ces récits comme les éléments d'une recherche d'accord et d'harmonie entre la « citadelle de chair » du corps et l'environnement, dans la mesure où les caresses, porteuses de bien-être et de plaisir, ne pourraient qu'être de prime abord que sous-tendues par une intention positive. Fruit d'un accord entre la surface caressée et la surface caressante, elles tendent vers un gage d'authenticité de la présence au monde. Qu'elles soient de réconfort, de désir ou de simple plaisir, les caresses signalent la recherche d'une harmonie, au cœur même de récits où les corps peuvent pourtant être soumis à rude épreuve, et poussés à leurs extrémités. C'est pourquoi nous explorerons les modalités de la caresse dans les récits fictionnels à la première personne, des « romans autobiographiques » ou *memoir*³⁷, ainsi que dans les récits plus rigoureusement autobiographiques. Nous y verrons le rôle qu'elles jouent dans des processus de subjectivation pour nous intéresser dans un second temps à la manière dont celles-ci fondent un rapport d'harmonie entre soi, comme corps et le monde.

1.1.1 Récits de l'intimité : les secrets du corps

Accompagnant le retour de l'écriture de soi au tournant des années 1990, le tournant « vocal » du récit contemporain francophone, souligné par Christelle Reggiani³⁸ et la singularité du champ éditorial des écritures dites « féminines » tend à donner un empire, comme l'écrit Barbara Havercroft, au début du XXI^e siècle, à la pratique confessionnelle³⁹.

³⁷ J'entends ici le « roman autobiographique » tel que le définit Yves Baudelle, à la frontière avec le roman « personnel » ou le *memoir* en anglais. Il se distingue de l'autofiction en ce sens qu'il se fonde sur un « vécu » mais ne prend pas pour personnages des noms connus, des figures officielles comme l'auteur·e. Par ailleurs alliant mise en fiction et intensité du vécu, le roman autobiographique se distingue de l'autobiographie dans le sens où le texte plus direct, n'est pas contrôlé par l'autorité de l'auteur·e. Yves Baudelle explique cela avec une métaphore de la lectrice entrant « par effraction » chez l'auteur·e dans le roman autobiographique là où l'autobiographie est une visite guidée par l'auteur·e. Yves Baudelle « Du Roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1, 2003, pages 7-26.

³⁸ « c'est bien une telle représentation vocale qui caractérise l'ensemble de la production française contemporaine, largement dominée par l'autofiction – au point que le sous-titre naguère choisi par Louis Guilloux, « essai de voix », paraît acquérir aujourd'hui une valeur générique. » Christelle Reggiani, *L'éloquence du roman*, Genève, Droz, 2008, page 154.

³⁹ Barbara Havercroft « Splendeurs et misères de la confession au féminin au XXI^e siècle » in Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft, *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013, pages 159-172.

Vocalité ou confession, ces deux modalités de l'aveu côtoient de près le corps, qu'il s'agisse pour Christelle Reggiani d'une « oralité [qui] semble au plus près de son origine organique » ou pour Barbara Havercroft, du retour d'une tradition médicale au cœur de la narration qui a fort à voir avec la honte. Elle ouvre par conséquent à tout le champ des aventures du corps, du désir et de la sexualité. Dans le champ germanophone l'intérêt pour le corps dans les récits autobiographiques se note également dans le dernier tiers du XX^e siècle, dans le courant post-moderne comme dans les prolongations de l'écriture quotidienne à la Christa Wolf, qui s'en fait l'écho jusqu'en 2002 avec *Le corps même*⁴⁰. Ce récit de clinique s'écrit sur le mode intime d'une voix à la première personne. On constate à l'orée du XXI^e siècle que le parti pris de la confession prend racine également dans le champ éditorial germanophone également dans l'écriture dite « féminine » comme les productions de Charlotte Roche⁴¹ en attestent. Effet médiatique ou courant littéraire, il semble difficile de trancher car les récits de Charlotte Roche sont aussi bien des *best-sellers* sensationnalistes que des autofictions maniant les ficelles du genre : récit au plus près du corps, méditations sur le deuil, exploration des fantasmes réagencés par le « je » du récit, sans exigence d'exhaustivité ni de pacte autobiographique⁴². Cela semble recouper l'observation du retour de l'intimité dans les récits allemands que Nicole Bary nomme « la nouvelle objectivité⁴³ » par différence d'avec le courant de la « nouvelle subjectivité » des années 70. Ce deuxième courant se détache de l'implication politique et sociale du premier, au profit de la plongée intimiste dans le quotidien, dans la vie familiale, ainsi que des récits d'adolescence. L'autre modèle qui domine ce motif de la confession autobiographique incarnée dans la littérature germanophone c'est Philip Roth. D'après Nicole Bary, les récits à la première personne des jeunes auteur·e·s allemand·e·s des années 1990 trouvent en *Portnoy et son complexe* une référence centrale de l'écriture notamment au travers du motif de l'autoportrait et du récit familial. Sur ce modèle, l'autodépréciation a

⁴⁰ Christa Wolf, *Le corps même* [*Leibhaftig*, 2002], Paris, Fayard, « Littérature étrangère », 2003, traduction de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein.

⁴¹ Charlotte Roche, *Zones Humides* [*Feuchtgebiete*, 2008], Paris, J'ai lu, 2010, traduction de l'allemand de Claire de Oliveira et Charlotte Roche, *Petites morts* [*Schoßgebete*, 2011], Paris, Flammarion, collection « Témoignages », Paris, 2013, traduit de l'allemand par Sophie Andrée Herr.

⁴² Le pacte autobiographique strict tel que l'entend Philippe Lejeune consiste en une annonce préalable de la superposition des instances auctoriale et narrative qui se formule comme un gage d'authenticité et de singularité du récit de la vie que propose l'auteur. Sa conception relativement restrictive a été amendée par l'auteur lui-même entre autres dans « Le pacte autobiographique (bis) », pour en montrer les limites et les variations dans les réappropriations contemporaines de l'écriture de soi notamment les autobiographies à la troisième personne ou encore les cas d'auteur·e·s multiples. Il y revient également sur la définition trop stable du concept d'identité. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1975 ; Philippe Lejeune, *Moi aussi*, « Le pacte autobiographique (bis) », Paris, Seuil, collection « Poétique », 1986, pages 13-35.

⁴³ Nicole Bary, « Tournants littéraires en Allemagne au seuil du XXI^e siècle ? », S.E.R. « Études », 2009/11, Tome 411, pages 509-520, page 511.

coloré la tonalité générale de l'aveu, dont on trouve des modulations similaires *Le Sein*⁴⁴ que nous étudierons plus loin.

Dans la bande dessinée, la pratique autobiographique qui naît aux États-Unis dans la presse *underground* – appelée *comix* par ses acteur·rice·s – notamment aux États-Unis dans les années 1960, est une pratique largement confessionnelle, dont la tonalité majeure est la honte assumée qui va jusqu'à l'impudeur, affichant une bizarrerie dont les titres et sous-titres font largement état : *Zap comics are Squinky comics*⁴⁵ (*squinky* signifie tordu), *Twisted Sisters*⁴⁶ (*twisted* n'étant qu'une autre variation américaine de tordu) ou encore les plus tardifs *Bizarre Sex*⁴⁷ et *Weirdo*⁴⁸. L'œuvre sans doute la plus emblématique de cette modalité narrative auto-confessionnelle, tournant autour des questions sexuelles et de *l'ethos* de bizarrerie, est la confession séminale de Justin Green : *Binky Brown rencontre la Vierge Marie*⁴⁹. Si la matérialité du corps s'épanouit dans les *comix* autobiographiques et féministes, c'est qu'elle trouve dans le dispositif graphique de la bande dessinée une évidence visuelle qui la met au premier plan, elle incarne l'individu pensif et sensitif dont on fait le récit. Sur la couverture du *comix* de Justin Green, on peut voir l'auteur qui se figure à genoux, la Sainte Vierge se saisissant de sa tête et de sa bouche pour le faire parler (« Parle mon enfant »). À cet aveu forcé, l'auteur oppose la confession de ses « pensées impures » (« my [...] impure thoughts »). Le motif de la confession est central et évidemment ambivalent : loin de laver d'un quelconque péché, elle vise à exhiber l'excentricité sexuelle des auteur·e·s.

Le motif de la confession se perpétue dans la bande dessinée dite *alternative* américaine dans les années 1980 et l'apparition d'une génération d'auteur·e·s liée au *Raw*. Elle prend la forme du témoignage avec Spiegelman, et la forme d'une autobiographie plus quotidienne

⁴⁴ Philip Roth, *The Breast* [1972]. *Novels 1962-1972*, New York, The Library of America, 2005 ; Philip Roth, *Le Sein* [*The Breast*, 1972], Paris, Gallimard, Folio, 1984, traduit de l'américain par George Magnane.

⁴⁵ Ici il s'agit du sous-titre de la livraison du *All new Zap comix* de Robert Crumb, le premier numéro publié en février 1968 de *Zap Comix*. *Zap comix* #1, février 1968, Apex Novelties, Berkeley. Dans l'édition intégrale publiée en français par les éditions Stara, le titre a été traduit « Les comics zap sont des comics bizarres !! ». *Zap comix L'intégrale*, Strasbourg, éditions Stara, 2020, page 37.

⁴⁶ C'est le titre du *comix* créé par Aline Kominsky et Diane Noomin en 1976 en réponse à leur désaffection du titre *Wimmen's comix*, dont elles faisaient originellement partie. *Twisted sisters* #1, juin 1976, Berkeley, Last Gasp.

⁴⁷ Ce titre est représentatif de la lente spécialisation du *comix underground* vers le discours sexuel et l'attrait pour la narration érotique au cours des années 1970, flirtant parfois avec le contenu de presse purement pornographique. *Bizarre Sex* #1-#10, Northhampton, Kitchen Sink Press, 1972-1984.

⁴⁸ Ce fanzine a été créé en 1981 par Robert Crumb en réponse à la création de *Raw* par Françoise Mouly et Art Spiegelman. Considéré comme un *comix* pour intellectuels, Robert Crumb revendiqua par ce geste la nécessité de maintenir une production *underground* fidèle à ses origines et trouvant dans la marginalité de l'étrange le matériau de la création. Jeet Heer, *In Love with Art*, Toronto, Coach House Books, 2013.

⁴⁹ Publié en 1972 aux éditions *Last Gasp*, le titre a été réédité récemment en tant qu'œuvre primordiale de l'inspiration autobiographique des auteur·e·s de l'*underground* américain. Justin Green, *Binky Brown rencontre la Vierge Marie* [1972], Strasbourg, édition Stara, 2011.

avec les auteur·e·s canadien·ne·s que sont Julie Doucet puis plus tardivement Joe Matt ou Seth. Si la bande dessinée de témoignage ne relate pas nécessairement l'intimité corporelle ou sexuelle de ses auteur·e·s, au profit du récit d'une extériorité, il s'agit souvent, pour ces derniers, de relater une vie au prisme de l'événement historique⁵⁰. En revanche les formes autobiographiques mettent quasiment systématiquement le corps en jeu, qu'il s'agisse du corps intime ou du corps artiste. La prédominance de la sexualité exposée dans les premiers temps de l'*underground* a coloré le *comix* américain dans ses suites et demeure une question centrale du témoignage d'authenticité, horizon utopique de l'autobiographie dessinée⁵¹. La quête d'une posture authentique chez ces auteur·e·s conduit à envisager le corps subjectivé, modifié par le regard et le dessin. Sexualité et quête d'authenticité font de ces productions des œuvres propices à l'étude des contacts et des caresses, qu'il s'agisse d'auto-affection ou d'interprétation des contacts d'autrui.

Dans la sphère francophone et plus vastement dans la zone européenne la bande dessinée autobiographique a d'abord vu timidement le jour sous la forme du témoignage avec *Paracuellos* de Carlos Gimenez. Mais comme le rappelle Jean-Christophe Menu dans sa thèse, *La Bande dessinée et son double*⁵² l'autobiographie francophone sous sa forme plus régulée prend son essor avec la diffusion et la lecture des pratiques autobiographiques d'outre-Atlantique et notamment celles de Julie Doucet. Pour Julie Doucet, il est tout à fait saillant que les aventures du corps sont la matière même de ses narrations. Dans *Dirty Plotte*, son fanzine auto-édité de 1988 à 1999, on trouve autant de tranches de vie organisées en épisodes qui ont pu nourrir la publication du volume linéaire *Changements d'adresses* en 1998 à L'Association⁵³ que de micro-récits fragmentaires où la fantasmagorie, portée par le rêve ou l'hallucination, ménage des plongées dans l'intimité physiologique de l'autrice⁵⁴. Cette génération d'auteur·e·s francophones inspiré·e·s par l'autobiographie nord-américaine se retrouve au sein de L'Association mais aussi de la maison d'édition *ego comme x* dont le

⁵⁰ *Maus*, de Spiegelman, est moins une autobiographie au sens strict que le témoignage relayé par l'auteur de l'événement historique de la Shoah. Le récit de témoignage se mêle au récit autobiographique pour lui ajouter le lest de l'authenticité de la « chose vue ». *Paracuellos* de Carlos Giménez (1975-2017) se fait le témoignage à la hauteur du point de vue enfantin de l'auteur de la vie quotidienne dans les *auxilio social*, internats franquistes pour les orphelins, les enfants de pauvres et les fils de Républicains à rééduquer.

⁵¹ Catherine Mao signale dans sa thèse sur l'autobiographie le caractère problématique de cet affichage d'authenticité. L'authenticité servant surtout à affirmer une posture d'auteur·e dans le champ, elle apparaît avant tout un effet qui permet de cristalliser un genre. L'authenticité suprême confine alors à la disparition de la figure d'auteur·e. Voir son étude sur Lucas Méthé « L'expérience de la déliaison » in Catherine Mao, *op. cit.* pages 364-377.

⁵² Jean-Christophe Menu, *La bande dessinée et son double*, Thèse de doctorat soutenue à Paris 1 sous la direction de Pierre Fresnault-Deruelle, Paris, L'Association, 2011.

⁵³ Julie Doucet, *Changements d'adresses*, Paris, L'Association, 1998.

⁵⁴ Ces récits courts se trouvent en partie réunis dans Julie Doucet, *Ciboire de Criss !*, Paris, L'Association, 1996.

programme éditorial est explicite. Cette dernière nourrit abondamment la production autobiographique des années 1990 jusqu'aux années 2000, avant de disparaître.

On peut retrouver au sein de leurs récits les problématiques évoquées plus haut. Si la sexualité n'est pas nécessairement aussi centrale ou ne prend tout du moins pas la forme provocatrice affichée par les auteur·e·s *underground*, elle demeure très présente sous sa forme érotique ou amoureuse. Parmi les auteur·e·s francophones de cette génération nous étudierons Fabrice Neaud et les volumes de son *Journal (1), (2) et (3)* (1996, 1998, 1999-2010), Frédéric Boilet et ses confessions mêlées de récits de voyage (*L'Épinard de Yukiko* en 2001 et *Elles* en 2007), et Nine Antico qui dans *Le Goût du paradis* (2008) retrace le passage de l'enfance à l'adolescence. Dans un second temps nous étudierons les récits qui prennent comme point de départ la première personne avec un·e narrat·eur·rice actorialisé·e, sous la forme du journal intime ou par la focalisation sur un·e narrat·eur·rice-personnage : *Le bleu est une couleur chaude* de Jul Maroh (2010) se construit autour du journal intime de Clémentine enchâssé dans une narration menée par son amante, *Big Kids* de Michael DeForge (2017), ou encore *Heidi au printemps* de Marie Spénale (2018) se construisent, eux autour d'une narration a(u)ctorialisée dans le sens où les personnages fictifs racontent leur autobiographie⁵⁵. En effet dans les années 2000-2010 la bande dessinée autobiographique toujours très présente en Europe comme dans les pays d'Amérique du Nord voit croître à ses côtés des récits intimistes non strictement autobiographiques, épousant ainsi le même mouvement que ce que l'on a pu observer dans la littérature. Nous rassemblons l'ensemble des narrations, littéraires et graphiques, étudiées dans ce chapitre sous l'étiquette de récits ou narrations autocentriques⁵⁶,

⁵⁵ Je reprends ici par commodité la typologie de Thierry Groensteen dans *Bande dessinée et narration*. Elle consiste à poser que la narration et la monstration sont déléguées le temps du récit au sein d'une instance-personnage qui colore le récit de son point de vue. Il la fonde essentiellement sur la figure du narrateur ou de la narratrice autobiographique reposant sur le pacte référentiel de Lejeune. Il la rapproche également du concept de narration homodiégétique de Genette. Nombre des ouvrages étudiés ici témoignent d'un souci du regard et de la sensibilité intime, et mettent en scène des personnages-narrateurs principaux ou secondaires (dans les récits enchâssés) ou pluriels (dans les récits choraux) comme en témoigne l'infinie complexité narrative de *Lost Girls*. On peut donc ajouter à la définition de Groensteen, en suivant les ajouts que Lejeune a lui-même fait à son « pacte d'authenticité » la figure de ces narrat·eur·rice·s a(u)ctorialisé·e·s qui comme Heidi au début de son récit se présente comme narratrice et personnage du récit mais semble s'effacer comme narratrice pour devenir pleinement personnage dans la suite du récit. On peut aussi penser à la complexité du journal fictif du récit de Jul Maroh qui porte de bout en bout le récit sous la forme d'une autobiographie fictive tout en ménageant des images à l'évidence dépendantes de la perception de l'amante de la narratrice principale, une fois celle-ci éteinte. Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, Formes sémiotiques, 2011, pages 106-107.

⁵⁶ Nous utilisons ici une expression tout à fait distincte du concept de « littérature autocentrique » ou de « roman autocentrique » tel que le développe Linda Hutcheon dans son enquête sur les métafictions. Pour elle le roman autocentrique est un roman qui parle du roman et façonne, manipule la lectrice en vue de sa réception. Cette conception s'affiche très clairement dans un moment textualiste de l'étude de la fiction, elle n'a donc ici que très peu de rapport. Linda Hutcheon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, n° 29, 1977, pages 90-106, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Richard.

pour éviter les définitions strictes des récits autobiographiques et autofictionnels, et intégrer les récits du « moi », moi-auteur·e, moi-personnage(s) qui placent au cœur de l'intrigue et comme filtre à la narration une ou des voix, un ou des corps. C'est une définition large et lâche qui invite à la souplesse, et se garde de tout systématisme.

Confessions masturbatoires : les caresses de l'ego

Le corps apparaît comme le terrain d'exploration des narrateurs et narratrices dans les récits autobiographiques et autofictifs. Si l'on se concentre tout d'abord sur un ensemble de récits qui mettent en scène une vie sexuelle restituée de manière précise et circonstanciée, il paraît évident d'y trouver des caresses accordées à soi-même. Lorsque Catherine Millet signe *La Vie sexuelle de Catherine M.*⁵⁷ en 2001 aucun détail des événements de son corps sexué n'est laissé pour compte, de même chez Fabrice Neaud dans son *Journal*⁵⁸ en quatre volumes publiés chez *Ego comme X*, son corps est l'objet d'une observation serrée. Dans les deux cas, on a affaire à des auteur·e·s qui prennent au *sérieux* l'auto-affection qu'elle soit simple palpation exploratoire ou masturbation, par différence avec la génération marquée par la verve satirique auto-dénigrante comme celle d'un Philip Roth dans *Le Sein*⁵⁹. Ce court roman met en scène, avec dérision, un intellectuel – David Kepesh – soucieux jusqu'à l'hypocondrie des nuances de sa peau, également dans *La Plainte de Portnoy*⁶⁰, sur une tonalité que le titre français fait bien entendre, le narrateur dédie un chapitre entier à la « branlette ».

Pour Catherine Millet, comme pour Fabrice Neaud, le pacte autobiographique se pare d'un esprit de sérieux, que contredit de prime abord la légèreté des récits sexuels, qu'ils soient érotiques ou parodiques : « *La Vie sexuelle de Catherine M.* se veut avant tout un témoignage, c'est-à-dire, à proprement parler, un texte destiné à établir une vérité, la vérité d'un être singulier⁶¹ ». Fabrice Neaud de son côté relate la mise en place progressive du projet autobiographique et y entrevoit « comme une possibilité de pouvoir enfin dire tout ce que les relations sociales nous empêchent de dire / ... j'y sens comme une naissance⁶² ». Le *Journal* sera le lieu de la création d'un nouveau soi-même mis au monde par le corps littéralement

⁵⁷ Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.* [2001] Paris, Le Seuil, collection « Points », 2002.

⁵⁸ Fabrice Neaud, *Journal (1), (2), (3), (4)*, Angoulême, Ego comme X, 1996-2010. Le *Journal (3)* a fait l'objet d'une réédition augmentée en 2010, sur laquelle nous nous appuyons.

⁵⁹ Philip Roth, *The Breast* [1972]. *Novels 1962-1972*, New York, The Library of America, 2005 ; Philip Roth, *Le sein* [*The Breast*, 1972] Paris, Gallimard, Folio, 1984, traduit de l'américain par Georges Magnane.

⁶⁰ Philip Roth, *La plainte de Portnoy* [1969]. *Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017.

⁶¹ Catherine Millet « Pourquoi et comment », *La Vie sexuelle de Catherine M.* [2001], Paris, Éditions du Seuil, 2002, page IX.

⁶² Fabrice Neaud, *Journal (1)*, Angoulême, Ego comme x, 1996, page 47.

disséqué sur la planche (voir illustration Journal (1) 5). Chez Catherine Millet, la « vérité » ne passe pas par le déroulé factuel et linéaire de ses expériences sexuelles : dans une organisation plastique et thématique qu'elle rattache à l'art pictural, elle relate aussi bien les « faits imaginaires », les « fantasmes » et « les représentations intérieures du corps qui expriment les sensations⁶³ ». La sexualité, pourtant libertine et ouverte aux autres, s'expose plutôt dans un « vécu » intérieur exprimé par des ressentis, aussi bien que par des exploits intimes. Avec Neaud la dimension diariste change considérablement la donne. Le journal, linéaire et fragmentaire, se présente comme une forme marquée par l'aléas des rencontres, des retours et des réminiscences, tout en ménageant au fil du temps des moments d'auto-analyse. Dans une même veine, Alison Bechdel, fait état dans ses œuvres de l'analyse de son intimité comme des explorations de son corps. Elle emprunte la forme très composée du *memoir* avec *Fun Home*⁶⁴ (2006) comme la forme fragmentaire et aléatoire des notes dans *Les gouines à suivre* [*Dykes to watch out for*⁶⁵, 1983-2008]. Mais ses récits sont toujours polarisés vers d'autres figures : ses rencontres dans *Les gouines à suivre* et l'enquête sur son père dans *Fun Home*.

L'esprit de sérieux est bien moins présent chez des autrices contemporaines qui prennent l'autofiction, en littérature comme en bande dessinée, comme un prétexte à l'exhibition crue de soi qui va jusqu'à l'auto-dépréciation tantôt sur un mode humoristique tantôt pathétique. Aline Kominsky du fin fond des années 1970 (la série « Goldie » dans *Wimmen's comix*, 1972-1974⁶⁶) et Charlotte Roche (*Zones Humides*⁶⁷, 2008) dans les années 2000 partagent, malgré la distance temporelle, une attention au corps qu'elles exposent dans une recherche délibérée d'impudeur et d'excès. Point besoin pour elles de nouer un pacte autobiographique clair, car il s'agit moins de mettre en scène l'auteure dans une posture publique que de témoigner de l'expérience incarnée d'un corps de femme, dans un contexte relativement banal. Aucune introduction au récit, peu de commentaires méta-narratifs – les narratrices apparaissent comme des doubles de papier sans aucun commentaire préalable – Goldie pour l'une et Hélène pour l'autre. Dans un cas comme dans l'autre, la lectrice entre très abruptement dans les notations corporelles : « D'aussi loin que je m'en

⁶³ Catherine Millet, *op. cit.*, page X.

⁶⁴ Alison Bechdel, *Fun Home*, Paris, Denoël Graphic, 2006, traduction de l'américain par Corinne Julve et Lili Sztajn ; Alison Bechdel, *Fun Home*, Boston/New York, Houghton Mifflin, 2006.

⁶⁵ Alison Bechdel, *L'Essentiel des gouines à suivre* Tomes 1 (1987-1997) et tome 2 (1998-2008), Marseille, Éditions Même pas mal, 2016-2018 ; Alison Bechdel, *Dykes to watch out for* (1987-2008), Ithaca, Firebrand Books, 1986-2008.

⁶⁶ Aline Kominsky, « Goldie a neurotic woman », *Wimmen's comix* #1, #2, #4, (1972-1974) in *The complete Wimmen's comix*, Seattle, Fantagraphics, 2016.

⁶⁷ Charlotte Roche, *Zones Humides* [*Feuchtgebiete*, 2008], Paris, J'ai lu, 2010, traduction de l'allemand de Claire de Oliveira ; Charlotte Roche, *Feuchtgebiete*, Köln, Dumont, 2008.

souviennne, j'ai toujours eu des hémorroïdes⁶⁸ » ouvre le récit de Charlotte Roche. Le récit de Goldie par Aline Kominsky prend une allure plus linéaire en commençant par l'enfance de son double de papier⁶⁹, mais cette introduction n'est qu'un préliminaire pour mieux présenter la rupture brutale avec l'entrée dans la puberté et les métamorphoses du corps.

Dans ces récits très variés mais réunis par un dispositif narratif autocentrique, les scènes de masturbation bien que peu abondantes sont un « lieu » inévitable. Elles prennent la forme de caresses, discrètes, exploratoires ou plus appuyées. Le motif central de l'autoérotisme par les caresses, que l'on retrouve chez Millet et Roche, est l'empreinte de l'enfance. Les premières caresses auto-érotiques de la narratrice de Catherine Millet ont d'abord été mises en scène par des poupées Barbie, poupées qu'elle transforme plus tard en actrices imaginaires lorsqu'elle se caresse discrètement le soir avant de dormir (elle dort dans le même lit que sa mère) :

Je ne jouais plus à la poupée, je me représentais moi dans une situation analogue à celle de la poupée Barbie et j'avais droit au même régime de caresses. Peut-être parce que cette activité m'apportait tellement de satisfaction, je ne cherchais pas à en savoir davantage sur la manière d'être ensemble d'un homme et d'une femme. Or, voici où je voulais en venir : tandis que, dans ma cervelle, les mains de plusieurs garçons parcouraient tout mon corps, ce corps, dans la réalité, se tenait recroquevillé, presque paralysé, si ce n'était le mouvement de va-et-vient d'à peine quelques millimètres de ma main coincée dans l'aîne. [...] Même lorsqu'on ne vous a rien dit, vous savez d'instinct quelles activités doivent être cachées. À quelle dextérité paradoxale n'ai-je pas dû m'entraîner pour réussir à me donner du plaisir dans une quasi-immobilité, presque en apnée, afin que le corps de ma mère, qui me touchait lorsqu'elle se retournait, ne ressente pas que je vibrais⁷⁰!

La caresse autoérotique suscite l'anamnèse du passé et de l'enfance où apparaissent ces premiers gestes qui deviennent pour certain·e·s rituels. Chez Millet se cristallise l'importance de l'image mentale dans l'excitation érotique corrélée à la nécessité de l'enfourer. De même, pour la narratrice de *Zones humides*, la caresse masturbatoire est un rituel du coucher, nécessairement rassurant. Elle occasionne le repli sur le corps devenu forteresse dans un mouvement de régression infantile qui fait signe vers le « stade anal » freudien⁷¹ :

⁶⁸ « Solange ich denken kann, habe ich Hämorrhoiden ». Charlotte Roche, *Feuchtegebiete*, Köln, Dumont, 2008, page 8, ma traduction.

⁶⁹ Aline Kominsky « Goldie a neurotic woman » in *Wimmen's comix* #1, 1972, *op. cit.*

⁷⁰ Catherine Millet, *op. cit.*, page 132.

⁷¹ La notation scatologique de la fin de période dans la citation semble pointer vers l'érotisme anal de ce que Freud a appelé le « stade anal » dans *Trois essais sur la théorie de la sexualité* (1925). L'érotisme anal sert tout d'abord à Freud à poser l'idée d'une libido pré-génitale qu'il origine dans l'enfance. Cette libido reproduirait un stade de l'évolution libidinale où l'enfant s'aperçoit de la satisfaction de ses parents lorsqu'il défèque convenablement. En découle une érotique faite de rétention et d'expulsion, qui reproduit le schéma sadique de la destruction et du contrôle de l'objet de la *libido*. La narratrice s'emploie ici à rejouer l'érotique de la rétention, exhibant une érotique non génitale, strictement organique, qui organise son désir selon une logique de l'excès, qu'on peut rapprocher en effet d'une forme de sadisme tourné vers soi. Voir « Stade anal sadique-anal » in Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, pages 460-462.

Pour me calmer, je me touche le mont de Vénus, comme quand j'étais petite. Sauf que je ne savais pas comment ça s'appelait. / Pour moi, c'est l'endroit le plus important de tout mon corps. Quelle douce chaleur. Et juste à la hauteur de ma main. Mon centre. Je glisse ma main dans ma culotte et me caresse un peu. Rien de mieux pour s'endormir. Je me love comme un écureuil autour de ce mont de Vénus, et juste avant de m'endormir, j'imagine un étron qui me pend entre les fesses. C'est exactement la sensation que donne le tampon de gaze⁷².

Au sein de la construction syntaxique, similaire à celle que l'on peut trouver en langue originale, la dernière proposition subordonnée introduit une rupture dans la tonalité de la phrase, jusque-là plutôt intimiste. Le motif de l'enfance, ainsi que le motif animalier de l'écureuil, le vocabulaire érotique suranné de « Mont de Vénus » (*Venusberg* en allemand) et les notations tactiles façonnent une phrase marquée par la douceur et le motif de la clôture. La dernière proposition impose une image mentale, introduite par le verbe « imaginer » (*denken*), et le vocabulaire scatologique vient alors introduire une rupture tonale qui fait basculer la douce torpeur dans la crudité organique. Cela constitue l'une des caractéristiques de l'écriture de l'ouvrage. En effet, la diégèse se concentre sur un épisode de la vie de la narratrice : son passage en clinique pour une opération des hémorroïdes. Autour de ce thème se déploient les rêveries, souvenirs et notations sensorielles de la narratrice alitée en attente de soins. Contrairement au récit de Catherine Millet, l'instance narrative n'organise pas la composition de l'ouvrage de manière rationnelle mais c'est une logique sensorielle et organique qui déclenche le déploiement thématique de motifs, souvenirs et sensations autour du corps souffrant. Bien que l'on puisse classer ce roman du côté des *best-seller* sensationnalistes jouant de la crudité du propos et de la transgression des tabous, il s'inscrit pourtant bien dans une filiation littéraire, celle du récit d'hôpital, dans laquelle Christa Wolf s'est illustrée avec *Le corps même* [*Leibhaftig*] en 2002. Dans ce dernier, l'autrice de l'ex-RDA fait état de son hospitalisation suite à une infection en 1988. La narratrice compare l'effondrement de son propre corps à l'effondrement du corps politique au moment imminent de la fin de la RDA, ce qui constitue un motif récurrent de son œuvre. Corps intime et politique ne font alors qu'un dans une écriture au plus près de la matérialité de l'expérience hospitalière, qui va trouver dans l'expérience du corps la parole sincère, nécessaire pour briser les décennies de silence, de déni et d'espionnage politique. Dans le roman de Charlotte Roche, un effondrement a bien lieu, auquel le trouble de la narratrice fait écho, mais il s'agit de la rupture familiale qui hante la jeune femme : le divorce de ses parents et la tentative de suicide de sa mère. Tout le récit s'efforce alors de rendre visible ce corps

⁷² Charlotte Roche, *op. cit.*, traduction de l'allemand de Claire de Oliveira, pages 38-39 ; « Für mich ist das die wichtigste Stelle am ganzen Körper. So schön warm. Auch perfekt auf Handhöhe gelegen. Mein Zentrum. Ich schiebe die Hand in die Unterhose und streichle da ein bisschen rum. So kann ich am besten einschlafen. Ich rolle mich wie ein Eichhörnchen um meinen Venusberg herum ein, und kurz bevor ich einschlafe, denke ich noch, ich habe eine Kackewurst aus meinem Arsch raushängen. » Charlotte Roche, *Feuchtegebiete*, *op. cit.*, page 36, je souligne.

féminin souffrant, découvert dans toutes ses potentialités physiologiques. Ce que l'écriture de Roche tente de percer n'est pas le retour à une transparence de l'écriture par le détour du corps. Il s'agit plutôt de conjurer la pulsion de mort et la mélancolie de la séparation par la saturation anti-hygiéniste d'une écriture physiologique, débordant à l'excès comme prolifèrent les bactéries que la narratrice affectionne tant et comme dégoulinent les sécrétions de ses organes⁷³.

C'est donc bien dans le contexte particulièrement restrictif de l'hôpital que s'exprime par contraste, réaction ou révolte, cette obsession du corps, et en particulier du corps féminin, ce que traduit une exhibition de ses recoins les moins nobles, comme l'anus, autour de quoi tout semble tourner, mais aussi les dessous de la chair. Ainsi dans une description qui se fait autopsie, la narratrice met à jour son intimité par la description d'une exploration masturbatoire :

Dès que j'ai fixé le tampon – heureusement, il colle un peu –, je pose, le majeur au milieu de la truffe perlée que j'enfonce de la pointe de l'ongle, quitte à y faire un petit creux insoupçonnable : c'est le moyen le plus rapide de se mettre à mouiller. L'instant d'après, j'ai la chatte qui dégouline. Surproduction de sécrétions. J'ai un doigt sur la truffe perlée que je presse et frotte tour à tour, et deux doigts de l'autre main dans la chatte. Je les écarte à l'intérieur de moi pour exécuter des mouvements circulaires⁷⁴.

Et plus loin, la description continue, véritable auscultation narrative accumulant le vocabulaire technique du médecin et jouant d'allusions scatologiques. Le corps apparaît alors comme un ensemble de surfaces connectées les unes aux autres que l'écriture parvient à faire « voir » par les sensations tactiles. Celles-ci apparaissent alors sous la forme d'images visuelles de surfaces organiques de la vie quotidienne ou de l'imagerie populaire :

Ce que j'aime aussi sentir à travers ma chatte, c'est le travail du sphincter. Je contracte en serrant les fesses, pour sentir le muscle de l'intérieur.

Sur l'alpage, y a une vache qui bouse, alléluia, elle ouvre et ferme sa ventouse allélu-u-ia.

Maintenant que j'ai assez exploré la face postérieure du vagin, j'ai envie d'en tripoter la paroi antérieure.

Quand je retourne complètement les deux doigts – sensation très excitante, j'aime ces rotations rapides à l'intérieur –, j'arrive à la face antérieure, juste derrière le pubis. À cet endroit, la chatte

⁷³ À travers la voix de la narratrice le crédo de l'anti-hygiénisme peut se faire entendre « ces adeptes de l'hygiène me rendent folle, avec leur esprit obtus, leurs idées superstitieuses et non scientifiques sur les bactéries. » Charlotte Roche, *op. cit.*, traduction de Claire de Oliveira page 193 ; « Diese stumpfen Hygieniker machen mich rasend. Sie sind so unwissenschaftlich bakterienabergläubisch. » [2008], page 190.

⁷⁴ *Ibid.*, traduction de Claire de Oliveira, page 155 ; « Sobald ich den Tampon fixiert habe – hilfreicherweise klebt er ja auch etwas –, nehme ich meinen Mittelfinger mit seinem langen Nagel und setze den Nagel mit der Spitze genau auf meinen Perlenrüssel. Ich drücke ihn mit dem Nagel ein. Das gibt bestimmt eine Delle. Sieht aber keiner. Das ist die schnellste Art, feucht zu werden. Meine Muschi fängt sofort an zu triefen vor lauter Schleimproduktion. Die eine Hand ist mit meinem Perlenrüssel beschäftigt – ich drücke abwechselnd dagegen und reibe feste –, von der anderen Hand brauch ich zwei Finger, die ich in die Muschi schiebe. » [2008], page 152.

se présente comme une tablette. On parle aussi de tablettes de chocolat quand les hommes ont le ventre musclé, et on est loin du compte. En revanche, le contact de la face antérieure évoque vraiment une mini-tablette de chocolat. Ou une râpe à fromage, oui c'est ça, une surface dure et bosselée, tout à fait comme le palais, mais avec des bosses plus dingues. Comme le palais d'un lion vu d'en dessous quand il bâille⁷⁵.

L'écriture ici ouvre littéralement le corps de la narratrice à sa palpation, dans le sens où les surfaces internes sont autant de surfaces extériorisées par l'écriture, les comparaisons, les notations de détails et le travail exhibitionniste de la langue. Dans le roman de Charlotte Roche on peut observer qu'elle renomme un certain nombre des surfaces du corps en fonction des sensations tactiles qu'elles suscitent : les « crêtes de coq⁷⁶ » des petites lèvres vaginales, le « chou-fleur⁷⁷ » de ses hémorroïdes, les « croissants de lune⁷⁸ » de ses grandes lèvres ou encore « la truffe perlée⁷⁹ » de son clitoris.

Or, le motif de la masturbation et en particulier de la masturbation féminine dans ces récits reproduit souvent le motif de la fermeture et de l'ouverture. Le motif de la clôture rappelle le motif de la vulve comme une valve auto-affective telle que la décrit Luce Irigaray⁸⁰, et engage un type d'écriture qui reproduit cet effet d'involution, qui passe aussi bien par le corps que par le geste. Pour la narratrice de Catherine Millet, si le fil rouge du récit de sa vie sexuelle est « l'ouverture du corps », toute la première étape de la masturbation solitaire témoigne plutôt d'une clôture :

Lorsque j'ai accompagné Claude jusqu'à Dieppe, je ne couchais plus dans le même lit que ma mère, mais j'avais gardé – j'ai gardé longtemps – l'habitude de me masturber, le corps en chien de fusil. Finalement, je pourrais dire que, lorsque j'ai ouvert mon corps, j'ai appris, avant tout, à le déplier⁸¹.

⁷⁵ *Ibid.*, traduction de Claire de Oliveira, p. 156 ; « Ich fühle durch die Muschi auch gerne den Schließmuskel arbeiten. Ich ziehe ihn zusammen, kneife also den Po zu, und kann den Muskel von innen fühlen. Auf der Alm, da steht ne Kuh, halleluja, macht ihr Arschloch auf und zu, halleluhuja. Jetzt habe ich Lust, meine Muschivorderwand zu ertasten. Muschihinterwand ist genug erforscht. Wenn ich die beiden Finger einmal ganz rumdrehe, was sich sehr geil anfühlt – ich mag diese schnellen Drehbewegungen da drin –, bin ich an der Muschivorderwand angekommen, direkt hinter dem Schambein. Da fühlt sich die Muschi an wie ein Waschbrett. Bei muskulösen Männerbäuchen sagt man ja auch Waschbrettbauch. Da trifft es das aber nicht richtig. Die Muschivorderwand fühlt sich dagegen wirklich an wie ein Waschbrett in klein. Also wie eine Käseibe. Das ist es! Eine Käseibe. Da ist so eine harte Hubbellandschaft, ähnlich wie beim Gaumen, nur mit dolleren Hubbeln. Wie das bei einem Löwen aussieht, wenn der gähnt und man von unten auf seinen Gaumen gucken kann, genauso fühlt sich die Muschivorderwand an. » [2008], pages 153-154.

⁷⁶ « Hännekkämme » dans le texte original. Charlotte Roche, *Feuchtegebiete*, *op. cit.*, page 22.

⁷⁷ « Blumenkohl » dans le texte original. *Ibid.*, page 13.

⁷⁸ Les « croissants de lune » sont des biscuits à la vanille saupoudrés de sucre glace appréciés des Autrichiens. Ces « Vanillekipfeln » en langue originale dans le texte évoquent en effet une texture douce et soyeuse, lisse et évidemment appelant à la gourmandise. On retrouve ici aussi une reprise du motif érotique blasonnant du corps de la femme. *Ibid.*, page 22.

⁷⁹ Dans le texte le clitoris est nommé un « *Perlenrüssel* », ce qui signifie aussi « coffre à perles » ou « collier de perles ». *Ibid.*, page 72.

⁸⁰ Cf. *supra*.

⁸¹ Catherine Millet, *op. cit.*, page 132.

Ainsi la masturbation féminine apparaît davantage comme une exploration interne, purement organique chez Roche, tandis qu'elle semble plus imaginaire et fantasmatique chez Millet. Tendue entre un noyau de plaisir corporel et la divagation mentale du fantasme, la caresse masturbatoire chez Millet dessine bien une « citadelle » de chair, dont la narratrice cache les recoins et sur laquelle l'esprit a un pouvoir érotique décisif. Se dessinent alors les premiers linéaments d'un rapport érotique au monde, où la caresse dévoile un corps hermétique qui n'attend qu'une « ouverture » que viendront lui apporter les rapports sexuels avec un ou des partenaires. Cependant, on peut déjà voir que cette érotique part d'un noyau dur, et dessine une vision individualiste du désir. Chez Aline Kominsky au contraire, l'ouverture du corps est la figure imposée de la caresse autoérotique (voir illustrations Goldie 1, 2 et 3). Signe de l'impudeur recherchée par l'esthétique du *comix* féministe, Goldie est toujours représentée une jambe, ou les deux, écartée, laissant voir son pubis ouvert que caresse sa main. Le corps féminin s'y ouvre largement aussi bien que la fantasmatique du personnage. Comme dans le texte de Catherine Millet, la masturbation apparaît comme le fait de la solitude, sans cesse tendue vers la fantasmatique qui se déploie dans les bulles de pensée autour de personnages désirés. Chez Charlotte Roche en revanche la masturbation demeure parfaitement autocentrée. Dans un épisode annexe restitué par une analepse, la narratrice relate une scène pendant laquelle l'un de ses amants, Kanell, lui rase le sexe. Au terme de celle-ci, il quitte la pièce et la voilà qui se regarde dans le miroir tout en se caressant le pubis :

Je regarde ma chatte et l'éclaire complètement. Kanell sort de la pièce. Waouh, qu'est-ce que cette séance m'a excitée ! Je pose le rasoir sur mon ventre et caresse des deux mains mes lèvres nues, toutes glabres. Dieu qui te manifestes par ton absence, ce qu'elles sont douces ! Douces comme le cuir du cheval-d'arçons, douces comme des noyaux. À tel point que je ne les sens presque plus sous mes doigts. Je les frotte de plus en plus fort, et je jouis⁸².

La pure sensation tactile de la caresse des surfaces, sans recours à l'imagination, engendre la masturbation et la jouissance. L'anadiplose de « douces » [*weich*] puis son anaphore dans la double structure comparative en souligne l'importance tout en mimant vocalement la montée du plaisir sexuel. Si la narratrice semble dépourvue d'imagination fantasmatique, ce sont les objets du quotidien et leurs textures (le cheval d'arçon, les noyaux [d'avocat]) qui bornent son imaginaire érotique. Le noyau d'avocat tient une place particulière dans cette érotique. Objet de soin et d'attention, elle les collectionne pour leur pellicule lisse et douce et les dispose autour d'elle dans sa chambre d'hôpital. Sphère ronde et protectrice, tout à l'opposé

⁸² Charlotte Roche, *op. cit.*, traduction de Claire de Oliveira, page 60 ; « Ich gucke auf meine Muschi und strahle sie dabei voll an. Kanell geht weg. Heidewitzka, hat mich das Rasieren aufgegeilt. Ich lege den Rasierer auf meinen Bauch und streichle mit beiden Händen meine glattrasierten, nackten Schamlippen. Mein lieber nicht vorhandener Gott, sind die weich. Weich wie Bockleder, weich wie Kerne. So weich, dass ich sie mit meinen Fingern kaum mehr fühle. Ich reibe sie immer fester. Und komme. » [2008], page 56.

de l'univers familial dont elle déplore l'éclatement et l'abandon à de nombreuses reprises, le noyau, lui, représente le fantasme d'une totalité close, mais perdue, que la narratrice s'efforce sans cesse de réinvestir dans les rituels de son corps. La douceur de la surface du noyau devient un objet de fixation, tout comme la peau de cuir du cheval d'arçon. Elle renvoie à la quiétude close d'un corps caressé et dorloté, sans tension désirante, sans alter-ego. En effet, point besoin de partenaire imaginaire ou réel pour sentir monter l'excitation sexuelle, chez la narratrice de *Zones humides* : l'érotique des surfaces de son propre corps suffit. Charlotte Roche dévoile ici une intimité auto-suffisante, contrairement à l'impudeur d'Aline Kominsky qui dans *Goldie* expose avec son corps ouvert le sentiment de honte qui naît avec les premiers émois de la chair et les premières masturbations. Le pacte autofictionnel du *comix* autobiographique *underground* repose sur l'espoir de trouver chez ses lectrices le sentiment de partage d'une même condition bizarre, étrange, une communion dans la marginalité, qui témoigne d'un appel à un collectif, restreint, mais cohésif⁸³. Avec *Goldie*, révéler la masturbation féminine, traditionnellement dédiée au monde clos de l'intime, relève d'un geste a-normal. Mais l'exhibition de ce qui est normal (ou banal) se fait excentricité, tout en visant finalement que la normalisation d'un rapport au corps. Si la narratrice de Charlotte Roche entretient des liens avec cette posture *underground*, elle exhibe néanmoins une radicale différence et une fierté dans le défi à l'hygiénisme qui se singularise par rapport à *Goldie* envahie par la honte.

Si l'on peut constater un agencement de la masturbation comparable à ceux de Catherine Millet ou d'Aline Kominsky chez Fabrice Neaud, l'autoérotisme accompagne également la démarche autobiographique et diariste. Ainsi, la masturbation toujours marquée d'une forme de honte est explicitée sans détours. Elle apparaît comme une tension vers l'être désiré, comme une caresse de loin, de soi à l'autre. Dans le tome 3 du *Journal*, le diariste esseulé, se rappelle son amant, le « sergent » à qui il a soutiré – en la dessinant – une « image » volée⁸⁴. On peut voir dans une case se découper le torse de Fabrice (voir illustration *Journal* (3) 1), allongé, s'adonner à la masturbation. Mais, le plan oblitère délibérément le sexe et les mains, comme le cache d'une caméra, laissant plutôt le regard se concentrer sur la tête du personnage et, épinglées au-dessus comme autant d'images fantasmatiques qui colonisent son imaginaire, les « images » du sergent. Le geste de la caresse dans le journal de Neaud est souvent tourné vers l'autre. Or ici le contentement strictement autoérotique s'inscrit dans un

⁸³ Voir Jackie Ruddock, « Depicting ordinary And nonstandard intimacies in public: Sex, romance and humour in women's porn comics » in *Intensities. The journal of Cult Media*, Issue n°5, 22 juillet 2013, pages 49-78.

⁸⁴ Fabrice Neaud, *Journal (3)*, *op. cit.*, page 277.

long passage où le diariste s'interroge sur la réification des portrait. Ses ami·e·s contemplent les autoportraits de leur amie, mais ne s'enquière·nt pas de savoir comment elle va. On voit le narrateur caresser d'un doigt l'image du sergent, ce qui signale la continuité vivante et désirante des images pour le narrateur. Toutefois cette caresse masturbatoire est bien différente du trouble que suscite la caresse dans d'autres épisodes lorsque le personnage est amoureux.

Cet évitement de la représentation de la caresse autoérotique se retrouve sous une forme sensiblement similaire dans une autre narration autobiographique en bande dessinée, celle d'Alison Bechdel, dans *Fun Home* (voir illustration Fun Home 1)⁸⁵. Dans celle-ci on peut la voir advenir subrepticement alors que la narratrice relate ses premiers émois lesbiens à la lecture d'ouvrages érotiques féminins (*Delta of Venus*⁸⁶ d'Anaïs Nin). Ici ce ne sont pas les images des autres, mais les textes qui éveillent le plaisir chez la jeune femme. De manière similaire à Neaud, la caresse est occultée, ici par le couvert des vêtements. Compte tenu de l'entreprise de rigoureuse copie du réel à laquelle s'adonne Alison Bechdel⁸⁷, l'exposition de la nudité physique aurait réclamé un réalisme documentaire auquel l'autrice n'était peut-être pas prête à consentir pour exposer ces premiers gestes de découverte. D'autre part, *Fun Home* est une bande dessinée autobiographique esthétiquement marquée par l'absence de caresse et plus largement par l'évitement du contact tactile. « Nous n'étions pas une famille expressive physiquement parlant, c'est le moins qu'on puisse dire⁸⁸ » écrit-elle lorsqu'elle met en scène le moment du coucher avec son père. De même, à l'entrée de la bande dessinée, la jeune Alison en apesanteur au-dessus de son père est accompagnée de ce discours de la narratrice adulte : « c'était un inconfort qui valait bien le rare contact physique, et qui valait certainement ce moment d'équilibre parfait quand je m'élevais au-dessus de lui⁸⁹ ». Tout le *memoir* marqué par la perte de contact avec le père, figure centrale du livre, semble mettre sous le boisseau toute forme de tendresse ou d'érotisme tactile. Ce geste autoérotique révèle

⁸⁵ Alison Bechdel, *Fun Home*, *op. cit.*, page 75.

⁸⁶ Il s'agit dans l'édition française des nouvelles érotiques de l'autrice collectées dans le volume *Venus Erotica*. Anaïs Nin, *Venus Erotica* [1950], Paris, Livre de Poche, 1981.

⁸⁷ Alison Bechdel inscrit son dessin et ses récits dans une pratique documentaire d'enquête. À partir de lettres et de photographies qu'elle recopie consciencieusement, elle recompose le passé familial pour tenter d'en éclaircir les zones d'ombre. Sur cette question, voir Côme Martin, « L'archive (re)dessinée : documents et souvenirs dans les bandes dessinées d'Alison Bechdel », *Sillages critiques* [en ligne], n° 23, 2017, URL de référence : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5189> consultée le 3 octobre 2021.

⁸⁸ « We were not a physically expressive family, to say the least » Alison Bechdel, *op. cit.*, page 18, ma traduction.

⁸⁹ « it was a discomfort well worth the rare physical contact, and certainly worth the moment of perfect balance when I soared above him » *ibid.*, page 3, ma traduction.

alors quelque chose de mystérieux au sujet de la sexualité et de l'identité sexuelle d'Alison, identité qui la relie à son père avec lequel elle fait le rapprochement *a posteriori*, après sa mort.

Or, cette toute première caresse autoérotique provoque un grand chamboulement dans la vie d'Alison et initie son *coming out* auprès de ses parents par une lettre : « un moyen distant, mais comme je l'ai expliqué, nous étions ce genre de famille⁹⁰ ». Face à cette absence de lien, ce premier « contact » avec sa sexualité, et plus sûrement son homosexualité, semble prendre un poids considérable. Lorsque la réponse de ses parents se solde par un déni, notamment de la part de sa mère, Alison, symboliquement s'offre un couteau suisse dont elle note qu'il a malencontreusement blessé sa main lorsqu'elle l'ouvrit pour la première fois⁹¹.

Cette main qui caresse, qui dessine et écrit se trouve alors au cœur symbolique de l'extrait. La main met en place le processus de subjectivation, c'est-à-dire de l'établissement d'une identité par l'expérience et l'appropriation du corps. Si la conscience de ses préférences sexuelles passe d'abord par le livre et « l'esprit » plutôt que par la chair, celles-ci se réveillent *in fine* à la lecture, par cette main qui, « stimulante mais solitaire⁹² », révèle inversement la chair à l'esprit : « je devais quitter le plan intellectuel pour frayer avec l'humain⁹³ ». La main, vectrice de découverte de soi, devient comme un symbole du lien vers l'autre, ici la main tendue aux parents, organe de souffrance aussi bien que de création (voir illustration Fun Home 2)⁹⁴. Dans un registre un peu différent, mais qui rejoint les problématiques évoquées ici, les caresses autoérotiques du narrateur du récit autobiographique *Blankets* de Craig Thompson⁹⁵ entretiennent également un rapport à l'absence et à la création. Dans un dispositif similaire à celui de Neaud ou bien de Millet, la caresse masturbatoire intervient alors que l'être désiré est absent, et le personnage se touche dans une tension mentale vers celui-ci (voir illustrations *Blankets* 5c et 6)⁹⁶.

La première illustration dévoile une caresse strictement sensuelle qui touche et déshabille à la fois le torse du narrateur. Raina, l'amoureuse, et Craig, s'écrivent des lettres car ils habitent à plusieurs centaines de kilomètres l'un de l'autre. Ainsi la correspondance et l'envoi d'objets opèrent comme des symboles, au sens étymologique du terme, le *symbolon*

⁹⁰ « a remote medium but as I have explained, we were that sort of family » *ibid.* page 77, ma traduction.

⁹¹ *Ibid.* page 78.

⁹² « stimulating but solitary » *Ibid.*, page 76, ma traduction.

⁹³ « I was going to have to leave this academic plane and enter the human fray », *Ibid.*, ma traduction.

⁹⁴ *Ibid.*, page 78.

⁹⁵ Craig Thompson, *Blankets*, Marietta, Top Shelf Productions, 2003 ; Craig Thompson, *Blankets. Manteaux de neige*, Tournai, Casterman, collection « Écritures », 2004, traduction de l'américain par Alain David.

⁹⁶ Craig Thompson, *op. cit.*, pages 145-146.

renvoyant dans la culture grecque classique à un objet coupé en deux que s'échangeait les amis afin d'incarner matériellement le lien de leur amitié. Ces symboles se parent d'une charge sensuelle que traduit la caresse que s'octroie le personnage principal comme un viatique au *flirt* qui ne peut avoir lieu. Geste devenu familier et presque stéréotypique de notre modernité amoureuse, il se pare ici d'une autre dimension, dans le contexte singulier de la vie du narrateur, élevé dans un milieu rigoriste et très croyant. L'absence et la distance, bien que conjoncturelles, rejoignent l'interdit qui plane de toute manière sur la relation qu'il entretient avec Raina et même avec son propre corps. De manière tout à fait originale, ici le narrateur semble érotiser son propre corps et non pas, comme on pourrait s'y attendre, celui de l'être aimé. Le vêtement plissé par la main qui caresse et dévoile le torse nu évoque une sensualité propre à cette érotique décrite par Barthes dans *Le plaisir du texte* comme un jeu de voilement et de dévoilement, où la peau apparaît dans l'intermittence du boutonnage d'une chemise : « L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas là où le vêtement bâille ? [...] c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit [...] »⁹⁷. » En effet, s'il y a une érotique dans ce passage, elle tient moins à la fétichisation de l'être aimé qu'à la fétichisation d'une relation à l'autre qui passe par soi-même, puis trouve à s'étendre au geste créateur. La masturbation prolonge le geste de la typographie et se transforme dans la planche suivante en une véritable encre par le jet des fluides séminaux sur une feuille blanche. L'érotisation de l'autoérotisme passe par la main créatrice et repose donc davantage sur la figure du créateur à venir, Craig, que sur la muse à venir, Raina.

Dans la deuxième planche, la mise en page est similaire. Au sein de celle-ci, la composition sur un axe vertical place Raina dans la partie supérieure tandis que le protagoniste se trouve dans la partie inférieure, comme si la sensualité de Raina, lointaine ou fantasmée, descendait sur lui, comme une force sacrée. Cette « descente » est soulignée la ligne verticale de la lettre « l » tracée sur la feuille qui se prolonge en « f » jusqu'à atteindre l'entre-jambes de Craig. La main caressante, pourtant visible dans la planche précédente, s'efface dans la seconde. En effet, en termes de tonalité et de monstration on passe d'une caresse érotique à une caresse masturbatoire susceptible de dissoner avec l'atmosphère douce et sérieuse du récit ; elle risquerait, qui plus est, de rappeler par trop l'esthétique

⁹⁷ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973, page 19.

pornographique, qui, à l'opposée, ne fait pas peur à Fabrice Neaud dans d'autres passages de son *Journal*.

Comme dans le cas d'Alison Bechdel ou dans l'exemple de la planche masturbatoire de Neaud issue du *Journal* (3), ce qui compte dans la peinture du désir ce sont les éléments immatériels (images, pensées) qui l'ont engendrés, et symptomatiquement dans les planches qui suivent, le narrateur ou la narratrice se représente en train de se masturber et de jouir en cachant la caresse en elle-même. Les résultats de cette caresse comptent davantage : le *coming out* d'Alison, l'image de la fougue d'un cheval qui emporte mentalement le diariste. De même, le narrateur de Craig Thompson n'est pas complètement à nu. Le seul dévoilement qui s'opère, se fait à même la feuille, par la trace de sperme qu'il y a laissée. Entre écriture, calligraphie et dessin, la trace de sperme inscrit au cœur de la création érotique non pas sous la forme d'une image mais sous la forme d'un indice et d'un motif.

Dans des récits plus éloignés de l'esthétique autobiographique mais qui prennent le parti du récit à la première personne ou bien de la focalisation interne, pour restituer une expérience particulière dans le cours d'une vie, le motif de l'autopalpation, qui va jusqu'à la masturbation, est récurrente. En effet, le motif est présent dans trois récits contemporains des années 2010 : *Big Kids* de Michael DeForge⁹⁸, un récit de bande dessinée canadien publié en 2016, *Les Vacances du petit Renard* d'Arthur Cahn⁹⁹ et *Ça raconte Sarah* de Pauline Delabroy-Allard¹⁰⁰, deux premiers romans français publiés en 2018.

Ces récits tous trois traitent de la rencontre amoureuse homosexuelle, pour *Ça raconte Sarah* il s'agit d'une découverte pour la narratrice, pour *Big Kids* et *Les vacances du Petit Renard* en revanche la rencontre amoureuse s'insère dans une histoire personnelle déjà étoffée au moment où la lectrice entre dans le récit. Ces récits se distinguent des récits autobiographiques et sexuels évoqués plus haut, (ceux de Catherine Millet, Fabrice Neaud, Aline Kominsky ou encore Alison Bechdel) car ce sont des récits de jeunesse, marqués par une maturité sexuelle indéniable. La sexualité fait activement partie de la vie des narrateur·rice·s. L'expérience de la sexualité ne se fait donc pas sur un mode intégralement initiatique, car il s'agit de récits qui prélèvent une tranche de la vie du ou de la protagoniste. Cependant de manière assez symptomatique, ces trois récits très contemporains, se

⁹⁸ Michael DeForge, *Big Kids* [2015], Genève, Atrabile, 2017 ; Michael DeForge, *Big Kids*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2015.

⁹⁹ Arthur Cahn, *Les vacances du petit renard*, Paris, Seuil, 2018.

¹⁰⁰ Pauline Delabroy-Allard, *ça raconte Sarah*, Paris, Éditions de Minuit, 2018.

rattachent à ce trait commun qui peut apparaître comme caractéristique d'une époque : l'exploration de soi au sein d'une expérience érotique ou amoureuse inédite. Dans le roman d'Arthur Cahn, il s'agit pour le jeune narrateur de faire l'expérience d'une séduction manipulatrice entre distance et proximité (il séduit anonymement un ami de la famille par des réseaux de rencontre). Dans le roman de Pauline Delabroy-Allard, la narratrice découvre une sexualité homosexuelle. Et pour Michael DeForge, l'originalité consiste à transformer le protagoniste en arbre suite à une déception amoureuse, il fera ainsi des expériences érotiques inédites, dans ce nouveau corps.

Ainsi, dans ces trois récits l'autopalpation résonne avec l'expérience-limite qui se déroule dans les récits. Lorsque la narratrice de *Ça raconte Sarah*, au terme du récit, se retrouve seule en Italie, hantée par le souvenir de Sarah qu'elle a perdue, elle pense mourir. Elle hallucine que Sarah, son amante, est morte. Son corps est sans cesse traversé de douleurs qu'elle semble fantasmer, comme elle pense entendre des cris qui ne sont que les cris du vent qui s'engouffre dans les rues de Trieste. Son corps devient un réceptacle à des maux fantômes, des hantises physiques. Ainsi, alors qu'elle apprend, en lisant Stendhal, que le vent de Trieste est connu pour sa violence et, qu'en 1830, il occasionna des fractures du bras et des jambes, la voici dans sa salle de bain :

Dans la baignoire au carrelage coquille d'œuf, le lendemain matin, je masse longuement chaque partie de mon corps, en essayant d'impulser de la vie à mes membres morts, qui sont comme morts. Je récite les tables de multiplication, je peine à partir de celle de trois, j'essaye les *Fables* de La Fontaine, de me rattacher à des choses que je connais. J'ai peur de moi-même. Je voudrais me souvenir de ce qui s'est passé, cette nuit-là aux Lilas. Je sais qu'on a fait l'amour, ça, oui, mais après. J'ai à nouveau l'odeur du sang qui me suit partout¹⁰¹.

Son corps semble épouser les douleurs des autres, ceux qui ont vu leurs jambes et bras fracturés par les bourrasques. De même, la narratrice, croyant Sarah morte, alors que rien ne l'atteste, semble accueillir en elle cette souffrance et cette mort qu'elle suppute. Ainsi, le massage qu'elle se donne a une évidente vertu thérapeutique. Les caresses ici n'ont rien d'érotique mais elles réveillent lointainement le temps de la passion, irrémédiablement attaché à des réminiscences sensorielles mortifères : « l'odeur du sang qui me suit partout ». Alors que le toucher, motif central de l'amour qui unit Sarah et la narratrice dans la première partie du roman, est un sens de l'attachement, il peine ici à restaurer complètement la narratrice. À l'extrême-fin du roman, elle raconte sa propre agonie :

¹⁰¹ Pauline Delabroy-Allard, *op. cit.*, pages 183-184.

Je ne pense plus qu'à ça. Aux traces, aux preuves, au corps. Aux corps encore. Mais surtout, surtout, au *tangible*. À ce que l'on peut toucher tant qu'on le peut encore¹⁰².

Ne pouvant plus que « penser » au *tangible*, elle glisse en effet vers l'amoindrissement d'elle-même, l'anéantissement. Les caresses constituaient autant de douceurs amoureuses que des attestations de la vie. Ainsi dans une rhétorique propre à l'amour-passion la disparition de l'amour concorde avec la disparition des corps, ce qu'atteste ce toucher impossible. Ici l'autopalpation réparatrice visait à restaurer le corps et ainsi l'existence de la jeune femme.

Dans *Les Vacances du petit Renard*, le narrateur relate l'expérience amoureuse d'un personnage principal dont il adopte le point de vue par focalisation interne. Moins malheureuse, elle n'en est pas moins lésée d'un trouble qui porte sur l'identité de la personne aimée. En vacances, le héros tombe amoureux d'un ami de ses parents, en âge d'être son père, dont il a retrouvé la trace sur un réseau de rencontres, *Grindr*, alors même qu'ils vivent pour deux semaines sous le même toit. Lors d'un épisode de baignade où le protagoniste et Hervé se retrouvent dans l'eau, il rêve que l'eau qu'il touche soit comme la caresse d'Hervé sur son corps, puisque son corps s'y trouve également plongé. L'eau apparaît comme vectrice de contact entre les deux corps. Le lendemain, le voici entre la veille et le sommeil se caressant en rêvant à la scène :

Dans son lit, il est encore sur la rivière. Ça ballotte. Il garde le ballottement avec lui. Son corps se souvient et revit le mouvement encore. Encore. Encore. Il dérive infiniment. Il s'endort. Il est sur l'Atlantique. Encore. Entre la France et l'Amérique. Il dérive. Il rêve. L'eau est grise. Le ciel est bleu marine. Une main d'homme le caresse. Est-ce son père ? Est-ce Hervé ? Est-ce quelqu'un d'autre encore ? Il finit par jouir et cette jouissance perce le songe et se répand dans le lit. Il se réveille dans la nuit. Il se change. Il est à peine réveillé. Au matin le caleçon froissé au pied du lit lui renverra un goût d'embruns¹⁰³.

Le texte signale bien qu'il s'agit d'« une main » non identifiable de prime abord, confuse dans l'incertitude du rêve. Cette incertitude embrasse tous les possibles, jusqu'à envisager le tabou incestueux (« son père ? »). Comme dans *Blankets*, d'une certaine manière, la main s'efface au profit de la sensation, occultant temporairement l'acte égocentrique de l'onanisme. La caresse masturbatoire est comme subie et agie par une autre instance que le personnage, mais traduit en même temps ce que la masturbation fait, c'est-à-dire, encore une fois, de se laisser guider par l'image et la pensée de l'autre. Contrairement aux explorations de Charlotte Roche, on a quitté le territoire de l'observation myope de l'anatomie. En cela, ces textes renouent avec le caractère métaphorique du syntagme « caresser » ou « se caresser » qui, en langue française, dans un contexte érotique, sans préciser anatomiquement la mécanique du geste, dit la

¹⁰² *Ibid.*, page 187.

¹⁰³ Arthur Cahn, *Les vacances du petit Renard*, Paris, Seuil, 2018, page 157.

sensation de douceur, de plaisir et de partage que ce geste provoque. Il n'est donc pas étonnant que cette caresse autoérotique prenne place au cœur même de la rêverie de la baignade et de l'eau, qui par la liquidité du *medium* aquatique permet de s'imaginer ou de fantasmer un contact malgré l'éloignement. La matière aquatique du rêve, son « ballotement », puis la « dérive » impriment, un mouvement qui, métaphoriquement, annonce et prépare le geste de la caresse qui, dans la masturbation, se signale par le va-et-vient que transpose l'agencement des phrases, en rythmes courts et par anadiplose anaphorique (« [...] le mouvement encore. Encore. Encore. »). Dépersonnalisé, désagencé, le corps du protagoniste s'ouvre ainsi à des sensations de caresse qui ne semblent pas superficielles, comme le serait un simple contact de l'épiderme, mais qui mettent en mouvement sensoriellement le corps et l'esprit.

Dans *Big Kids*, le narrateur fait également l'expérience-limite de son corps, cette fois-ci non pas dans la crainte de la maladie ni dans la divagation du rêve, mais par une métamorphose, possiblement liée à l'amour ou à la sexualité, sans que l'on ne sache véritablement jusqu'au bout du récit quelle est précisément la cause. Transformé en arbre, l'adolescent de l'histoire fait alors usage de son nouveau corps (voir illustration Big Kids 1). Les sensations générées par cette mutation sont décuplées et transformées par rapport à la vie quotidienne d'avant l'« arborescence » : « J'ai enfoncé un crayon dans ma jambe pour voir des étoiles¹⁰⁴ ». Ici il n'est pas spécifiquement question de caresse, mais il est intéressant de noter la révolution sensorielle qui s'opère autour des sens et qui provoque la traduction de la sensation tactile en sensation visuelle. À l'image cela passe par une mise en scène d'une figure déformée par le motif d'une onde, seuls des yeux sont alors reconnaissables, et encore ce sont des yeux assez cartoonesques, ce qui ne correspond pas au portrait du personnage même transformé en arbre. Cette figure signale une sensation extrême ce que semble traduire la ligne ondulée des contours et les des taches colorées. Sans doute évoquent-elles la douleur émanant de la jambe, ou bien une transposition de la sensation ressentie de *l'intérieur* comme semble attester la réutilisation de la figure à la planche suivante, lorsque le narrateur commente son « excitation¹⁰⁵ ». Accompagnée de ce qu'on serait tentée d'appeler des *emanata*¹⁰⁶ bien que ces symboles graphiques se distinguent très nettement d'un usage

¹⁰⁴ « I jabbed a pencil into my leg in order to see stars. ». Michael DeForge, *op. cit.* [2016], page 45, ma traduction.

¹⁰⁵ Michael DeForge, *op. cit.*, page 46, ma traduction.

¹⁰⁶ Ce terme souvent employé dans la critique sémiotique, renvoie à tous les signes et graphismes qui *émanent* de la tête ou du corps d'un personnage. Baptisés ainsi par Mort Walker dans *Lexicon of Comicana*, livre mi-sérieux mi-satirique, entreprise encyclopédique qui décrit tous les « codes » de la bande dessinée, l'auteur en souligne aussi le caractère stéréotypé. Aussi, il est ici utilisé avec précaution, d'autant plus que dans l'œuvre de Michael DeForge on peut relever un usage décalé et novateur de ces conventions graphiques supposées être des signes

rhétorique, l'image transmet par l'accumulation de ces lignes spiralées une charge sensorielle que ressent le personnage, et ainsi une tout autre manière que le monde a d'affecter le personnage. Cette thématique est centrale dans le récit qui raconte moins une histoire qu'une autre manière de *sentir* le monde.

Pour conclure, on constate de manière assez importante que les caresses autoérotiques, les explorations tactiles du corps propre ou encore les autopalpations empruntent des tendances divergentes. De la monstration à l'effacement, la caresse autoérotique expose et ouvre le corps chez Millet, Roche et Kominsky, jusqu'à s'effacer et effacer le corps au profit de la mise en scène de la conscience et de l'intériorité chez Bechdel, Neaud, Thompson, Cahn. Les caresses autoérotiques ou les massages interviennent toutefois systématiquement dans des moments de crise : crise identitaire, crise du désir et du manque, crise du corps malade. Les caresses autoérotiques réassignent alors au corps sa présence, comme dans un geste de rétention de ce qui échapperait par la ruine de la « citadelle de chair » à laquelle se réduit le *moi* du récit. Présence affirmative chez Millet, Roche et Neaud, la citadelle s'étiole et s'ouvre aux quatre vents dans le corps hanté par la perte chez Delabroy-Allard, le désir chez Cahn ou encore dans le corps mutant chez DeForge. Toutefois, chez Millet comme chez Roche, la myopie du texte sur le corps propre entraîne une interrogation, assez typiquement égotiste sur l'altérité qui se loge dans les plis de la chair et que les minutieuses caresses dévoilent.

Si Goffman pouvait montrer que dans la communication publicitaire, le geste du toucher, et de la caresse en particulier, se présentait comme le signe d'un plaisir, d'un luxe, d'un confort mais surtout dévoilait la chose caressée comme précieuse et luxueuse, nous pouvons constater qu'appliquée aux textes et aux bandes dessinées, les caresses autoérotiques jouent d'ambiguïtés. En effet, si pour Goffman, il apparaît que ces modalités du geste sont des versions hypercodifiées de rituels sociaux façonnés pour faire de nous des êtres immédiatement « lisibles », en revanche dans les œuvres étudiées, on peut voir que la caresse autoérotique ne va pas sensiblement avec l'idée de luxe, de plaisir ou de distinction (Aline Kominsky, Fabrice Neaud, Charlotte Roche) de même que souvent l'autoaffection apparaît plutôt dans des moments de crise de l'identité et de déstabilisation des sens et du sens (Pauline Delabroy-Allard, Michael DeForge). Cependant, chez des auteurs plus lyriques,

transparents et éloquents de l'expression des affects en bande dessinée. Dans cette case même on peut constater que le visage du personnage a disparu, qu'une autre forme de visage apparaît, déstructurée, qui pourrait bien être en elle-même une figure graphique évoquant symboliquement une affection, une sensation ou un sentiment. Les spirales de fines lignes autour de la figure intensifient cette impression, sans que la référentialité du dessin ne soit transparente. Mort Walker, *Lexicon of Comicana* [1980], Lincoln, IUniverse, 2000, pages 28-29.

comme Craig Thompson, qui dans *Blankets* fait une large place au sentiment amoureux et à la passion, la caresse autoérotique peut prendre dans un premier temps la forme érotisée de la caresse précieuse, mais rapidement la masturbation devient plutôt l'enjeu d'une honte et met en place une tentative d'effacement. Il semble que ces notations de caresses, pour la plupart, autobiographiques ou bien strictement intimistes répondent aussi à l'exigence d'une écriture honnête et factuelle de la réalité d'un corps – le corps de l'auteur·e ou d'un·e protagoniste vraisemblable. Ces entreprises vont puiser dans la crudité factuelle comme le font Charlotte Roche et Catherine Millet, Fabrice Neaud ou même Craig Thompson. Elles cherchent pour la plupart à aller au-delà des ritualisations ornementales du geste, pour dire et peindre une vérité du moi.

Être caressé·e

Que j'aime à être bien voulu et caressé ! Il me semble que je ne suis plus malheureux quand on m'aime (Jean-Jacques Rousseau, Lettre à M. Moulton du 22 juin 1762¹⁰⁷)

Être caressé·e par un·e autre témoigne d'une interrogation sur les frontières du corps, comparable aux scènes d'autoérostime ou d'autoaffection. Toutefois, la passivité de l'être caressé·e provoque le sentiment d'une altérité interne au sujet, polarisée par une altérité proche et qui glisse progressivement vers le sentiment d'une altérité externe. La sensation de la caresse reçue, commentée par les narrateurs et narratrices, entretient des points communs avec la description que Goffman fait de la caresse ritualisée. Elle se dépouille de la crudité observée précédemment. De plus elle n'appartient pas en propre à la logique du récit autocentrique.

❖ *La caresse donnée, parure immatérielle du désir*

La caresse autoérotique fait déjà naître un sentiment d'altérité proche, comme on a pu le voir précédemment, l'exploration intime du corps propre le dévoile sous un aspect passif qui le transforme en autre. Si la caresse participe au sentiment de soi, c'est aussi sous la forme d'une conquête d'un corps passif, construisant progressivement le sentiment subjectif du corps propre. Elle provoque une étrangeté à soi-même et c'est dans ce sentiment d'altérité que le corps comme objet passif renoue paradoxalement avec la douceur du geste caressant, en témoigne ce passage de *La Vie Sexuelle* :

L'agacement de mes mamelons, je me le réserve, surtout pour ressentir leur dureté, leur rugosité, sous mes paumes lisses. Mais, dans l'intimité de moi-même, je me procure la sensation d'un

¹⁰⁷ Jean-Jacques Rousseau, Lettre à M. Moulton du 22 juin 1762 in *Œuvres complètes de J.-J. Rousseau IV. Dialogues. Correspondance*, Paris, Alexandre Houssiaux, 1853, page 373.

contraste encore plus vif : accroupie ou en chien de fusil, je frotte mes seins avec mes cuisses, et cette caresse est confondante ; il semble que mes cuisses me sont étrangères, qu'elles ne m'appartiennent pas, que leur caresse me vient de l'extérieur, et je fonds, chaque fois surprise par le velours de leur peau¹⁰⁸.

La caresse ainsi procurée par un organe différent de la main introduit le sentiment d'altérité de la caresse autoérotique. La main, en négatif, semble ainsi le prolongement du « moi » quand le corps tout entier apparaît comme un ensemble de surfaces mal raccordées les unes aux autres. Dans ce texte le corps apparaît comme une « chair » inerte semblable à manière dont Sartre la définit dans *L'Être et le Néant*¹⁰⁹. C'est de cette inertie sans mouvement, ces « cuisses étrangères », que naît cette sensation « confondante » de non-appartenance et de douceur que signale la comparaison à du « velours ». Paradoxalement, la sensation luxueuse de la caresse ne semble prendre effet que dans l'altérité du toucher. Il apparaît alors que le toucher de l'autre, ou de manière générale, la caresse reçue, dessine un corps, un moi désirable et plaisant, bien plus que lorsqu'il est l'objet d'autopsies exploratoires par le sujet. De la caresse érotique au toucher thérapeutique, les modulations de l'être-caressé tournent autour du bien-être et de l'exacerbation des sensations. C'est ainsi souvent sous cette forme que les caresses reçues et les sensations tactiles perçues interviennent au centre de récits autobiographiques, mais aussi au-delà de ce genre. Elles apparaissent alors dans des récits qui ont pour ambition de cerner un moi dans le monde, et de mettre au jour une *hypersensibilité* contemporaine qui fait notamment les beaux jours des *best-sellers* en littérature.

On peut tout d'abord noter, dans le fait d'être caressé, que s'exprime chez le sujet une tendance à la coquetterie : la caresse enorgueillit comme si elle augmentait ou améliorerait le corps comme une parure, une prothèse, ou mieux encore, donne à l'être une valeur. Pour Catherine Millet, la proximité du corps de l'autre, ses caresses et son contact, notamment dans l'acte sexuel, « ouvrent » le corps :

Je me souviens clairement de m'être dit, pendant ces minutes, dans un accès de conscience qui cristallise le plaisir, qu'il me faudrait un jour trouver le moyen de fixer par écrit cette joie extrême éprouvée lorsque les corps, attachés l'un à l'autre, ont la sensation de se déplier. Pour comprendre, il suffit d'imaginer comme l'on voit, dans les films consacrés aux merveilles de la nature, et grâce à un procédé d'accélération, des pétales de roses inhaler l'oxygène et se défroisser avec méthode¹¹⁰.

Le toucher apparaît ici comme une conjonction entre la sensation interne et externe. Mais la caresse plus encore, car elle apparaît comme la perfection du geste tactile, est nimbée d'une valeur superlative : lente, gratuite, porteuse d'affection et d'amour. Si ce court exemple tiré

¹⁰⁸ Catherine Millet, *op. cit.*, page 193.

¹⁰⁹ Cf. *supra*.

¹¹⁰ *Ibid.*, page 112.

de Catherine Millet se limite aux corps qui se touchent, « attachés » l'un à l'autre, s'y dégage malgré tout ce chiasme caractéristique de la sensation de la caresse : sensation conjointe de la peau qui enclot et du contact qui ouvre. Elle la décrit, elle, sur le mode conjoint de l'attache et du dépliement, dont le processus rappelle le mouvement de la caresse reçue. Le texte de Millet s'en fait l'écho à travers la comparaison qui pourrait sembler un peu mièvre, et par là étonnante dans le flux pornographique du récit de sa vie sexuelle : le corps se déplie comme « [d]es pétales de roses » qui se « défroissent avec méthode ». Comme souvent dans le motif du toucher on retrouve le motif du pli, entre froissement et défroissement, plissé et lissé. L'image qu'elle déploie alors, prend la forme du « procédé d'accélération » de l'image vidéo et est révélatrice de l'entreprise de Catherine Millet de faire de son texte un dispositif plastique, un condensé visuel de l'expérience sexuelle. Comme l'image vidéographique, le texte, ainsi condensé en entrées thématiques, en « accélérés », met au jour les pliures et déploiements d'un corps et d'un « moi » au contact du sexe et du corps des autres.

La comparaison précieuse avec les « merveilles de la nature » doit d'abord amener à considérer cette valorisation sociale de la caresse reçue comme un toucher immédiatement positif et valorisant pour le corps. Renvoyant de manière générale à la douceur, cette qualité est valorisée sans conteste. Sans être personnalisée, la sensation de douceur apparaît immédiatement comme un juste et bon rapport au corps. Dans l'ouvrage de Charlotte Roche, la douceur du noyau d'avocat ou du cheval d'arçon sur la peau de la narratrice procure un bien-être qu'elle pourchasse, bien au-delà du ridicule :

Quand tout le liquide est parti, je me passe le noyau mou et brun foncé sur les lèvres, au cas où elles seraient sèches elles aussi ; ce contact est si doux que je continue quelques minutes, les yeux fermés. Autrefois, dans la salle de sport, je passais aussi mes lèvres sèches sur le cheval d'arçons au revêtement de cuir gras et mou, jusqu'à ce qu'on vienne me déranger : « Hélène, mais qu'est-ce que tu fais ? Arrête ! »

Ou c'étaient les autres enfants qui se moquaient de moi. Du coup, on réserve ce geste pour les rares moments où l'on a le droit de rester toute seule dans la salle. Ce cuir était presque aussi doux que mes croissants de lune rasés de frais¹¹¹.

Dans la langue originale, le texte est saturé de l'adjectif « weich¹¹² » qui signifie « doux », ce que la traduction néglige au profit d'un effort stylistique pour ne pas faire de répétition. Pourtant il semble que l'insistance de l'adjectif renvoie à la puissance de la sensation de

¹¹¹ Charlotte Roche, *op. cit.*, traduction de Claire de Oliveira, pages 41-42 ; « Wenn die Flüssigkeit weggetrocknet ist, fahre ich mit dem *weichen*, dunkelbraunen Kern über meine Lippen. Die müssen auch trocken sein, dann fühlt es sich so *weich* an, dass ich das minutenlang mache, mit Augen zu. So wie ich früher in der Sporthalle mit meinen trockenen Lippen am speckigen, *weichen* Lederbezug vom Bock entlangefahren bin, bis mich jemand gestört hat. Helen, was machst du da? Hör auf. / Oder bis die anderen Kinder mich dafür ausgelacht haben. Dann bewahrt man so was eben für die wenigen Momente auf, in denen man ungestört in der Halle sein darf. Es ist ungefähr so *weich* wie meine Vanillekipferln, wenn sie grad frisch rasiert sind. » [2008], page 38, je souligne.

¹¹² Cf. note précédente.

douceur que recherche la narratrice. L'écriture prend en charge la sensation d'une part par le travail insistant de répétition, et d'autre part avec le souci de notation des détails concrets et sensibles de ces menus contacts. La fascination pour la douceur reçue par ces textures impose par association sensorielle à la narratrice l'image de ses parties génitales, sous la forme métaphorique des biscuits « croissants de lune » rasés « de frais ». Dans cette image il semble que se joue une gourmandise pour le corps propre éveillée par la sensation tactile du glabre. Par ailleurs, il semble que la disposition de la narratrice à la douceur révèle le monde comme un ensemble de surfaces caressantes. La narratrice chérit son corps par ces contacts dans un mouvement centripète. La douceur du contact ramène avec intensité au corps propre, affecté positivement.

Dans les récits étudiés, les notations sensibles construisent cette image du rapport à la douceur, au plaisir et à la coquetterie du corps. Mais c'est une fonction de la caresse qui dépasse les récits autocentriques, à partir du moment où, dans des romans par exemple, le corps et la perception des personnages se trouvent impliquées dans l'élaboration de l'univers fictionnel. Dans *Expiation* d'Ian McEwan¹¹³, l'un des romans les plus célèbres de son auteur, l'écrivain renoue avec les pratiques stylistiques de l'écriture moderniste, tout en essayant d'en dépasser les impasses, comme le rappelle Richard Robison¹¹⁴. L'auteur y joue à mimer une ambition de roman réaliste et historique, tout en mettant en place un fonctionnement ludique et manipulateur au cœur de la narration. La narration, dans la première partie, se fait au plus près de l'héritage moderniste, mettant en scène la perception et la sensation individuelles, perçues et restituées dans leur stade en-deçà de l'intelligibilité. Dans ce passage, la narration adopte le point de vue de la grande sœur de la famille, Cecilia, qui essaie des robes dans sa chambre. Le roman se déroule dans les années 1930, quelque temps avant la Seconde Guerre Mondiale. Sur le point d'entrer dans les études et amoureuse d'un jeune homme qui n'est pas issu du même milieu qu'elle, Cecilia sera l'héroïne du roman de sa petite sœur, Briony. Ce roman est le récit enchâssé que la lectrice est en train de lire. Autrement dit, la narration de type moderniste est un subterfuge narratif mis en place par Briony, plus âgée, pour restituer les impressions sensibles de Briony enfant, et de sa sœur Cecilia, jeune fille.

Contrairement à sa cadette, le portrait de Cecilia dévoile un personnage intuitif et sensuel, sportif et sentimental, alors que Briony, plus cérébrale et méthodique est une

¹¹³ Ian McEwan, *Expiation* [*Atonement*, 2001], Paris, Gallimard, collection Folio, 2003, traduction de Guillemette Belleteste.

¹¹⁴ Richard Robinson, « The modernism of Ian McEwan's *Atonement* », in *Modern Fiction Studies* Vol. 56, No. 3, John Hopkin's University Press, Automne 2010, pp. 473-495.

observatrice, future écrivaine. Dans cette scène Cecilia se prépare pour une soirée, qui dans l'économie du roman, va changer le cours de son existence, plutôt promise à la réussite sociale et au bonheur. En effet, durant cette nuit elle sera surprise par sa sœur, Briony, en train de faire l'amour avec son amant, et la petite fille prendra la scène d'amour pour une scène de viol. Elle dénonce l'amant en lui attribuant un viol effectif sur une autre petite fille qu'il n'a pas commis. Suite à ce quiproquo, Cecilia rejoint son amant sous les bombes à Londres lors du *blitz* et y perd avec lui la vie. La seconde partie du roman est une affabulation de Briony sur le destin de sa sœur, une manière d'expier, geste littéraire et fictionnel dont le roman tire son titre. Voici donc Cecilia, qui passe en revue sa garde-robe et ainsi « effleur[e] de la main toute l'étendue de son passé¹¹⁵ ». Le personnage est présenté dans son rapport sensible au monde par la métaphore textile qui se poursuit tout au long du passage :

Il n'y avait aucune confusion dans son esprit : ces impressions trop vives, trompeuses, ses doutes vis-à-vis d'elle-même, cette lucidité visuelle importune et ces mystérieuses différences qui s'étaient drapées autour du familier n'étaient guère plus que des prolongements, des variations de ce qu'elle avait vu et ressenti au cours de la journée. Vivant les choses, mais préférant ne pas penser. Par ailleurs, elle savait ce qu'elle avait à faire, et ce depuis longtemps. Seule une robe lui plaisait vraiment, et c'était celle-là qu'elle devait mettre. Elle laissa choir la robe rose par-dessus la noire et, les foulant avec dédain, se saisit de la robe du soir, la robe verte à dos nu, celle du diplôme. En l'enfilant, elle se félicita de la ferme caresse de la coupe en biais à travers la soie de son jupon et se sentit devenir lisse, insaisissable et sûre d'elle ; c'est une sirène qui vint à sa rencontre dans son miroir en pied¹¹⁶.

La métaphore de « caresse » du tissu dénote la douceur, ambiguë car « ferme », du tissu. Puis le deuxième élément métaphorique de la caresse renvoie au processus d'habillement qui transforme la sensation que Cecilia a de son corps. Le corps paré, aussi bien par l'habit de soie, que par sa qualité « caressante » est alors transformé. « [L]isse » et « insaisissable », le corps de Cecilia se transforme en un cliché de l'érotique féminine, la « sirène » qui fait ressortir les traits les plus charmants de sa personnalité. En effet, Cecilia, liée à l'élément aquatique, car nageuse, répond à certaines des images de la jeune femme libérée des années 1930 : sportive et appréciant la natation, elle fait figure des premiers moments de la libération sexuelle, sujet qui traverse les ouvrages de McEwan étudiés dans cette thèse. Le geste de la caresse reçue, ici sous sa forme métaphorisée, renvoie à cette valorisation du corps féminin et son érotisation, mais plus largement participe du projet d'écriture de McEwan qui vise à explorer les ressorts du modernisme. Cecilia « vivant les choses mais préférant ne pas penser » est un personnage guidé par ses sensations, inconsciente de son implication dans l'Histoire. L'écriture de McEwan traduit par ces notations tactiles et par la métaphore le

¹¹⁵ Ian McEwan, *Expiation* [*Atonement*, 2001], Paris, Gallimard, Folio, 2003, traduit de l'anglais par Guillemette Belleteste, page 132.

¹¹⁶ Ian McEwan, *op. cit.*, page 134.

mouvement d'épanouissement du corps qui est d'une part programmatique de l'histoire à venir (l'expression passionnée du désir) et plus largement un signe de l'Histoire en cours qui répond à une ambition romanesque réaliste.

Le motif tactile, voire le geste caressant, est souvent associé à la parure du corps. Conformément à ce qu'écrit Goffman sur la ritualisation de la présentation de soi, le vêtement, la parure, le plaisir et le luxe se nouent ensemble dans les gestes tactiles représentés comme autant de ritualisations de soi. Dans *Médée. Voix* de Christa Wolf, l'éloge d'une intelligence et d'un pouvoir féminins passe également pour l'autrice par la notation de ces sensations positives. Médée ressort de ses malles la robe des fêtes de Colchide au pire moment de la crise politique à Corinthe. Cette robe, qui servira à accuser Médée du meurtre de Glaucé, est porteuse des mêmes valeurs positives que celle que porte Cecilia dans le roman de McEwan. Elle peut transformer le corps de celle qui la porte et le rendre désirable. Si pour Glaucé cela s'avère fatal, pour Médée, elle permet de retrouver le charisme dont elle jouissait en Colchide : « les enfants remarquèrent ma tenue, se turent et tournèrent autour de moi, touchèrent du doigt l'étoffe de ma robe¹¹⁷[...] ». La caresse métaphorique, avant d'être un geste érotique, apparaît comme une parure du corps. Cette figure verbale, moins visible, évidemment, dans une narration en images, nécessite une métaphorisation graphique.

Il faut donc souvent que la caresse reçue apparaisse sous sa forme effective, physiologique, et notamment érotique, pour mettre en scène le bien-être et le plaisir qu'elle suscite chez les personnages. Chez des auteur·e·s comme Aude Picault ou Jul Maroh la représentation de la caresse érotique reçue dépeint un désir. En cela, comme dans les textes vus précédemment, on trouve, à l'image, un travail de métaphorisation de ce que le contact caressant provoque. Dans *Le Bleu est une couleur chaude*, Jul Maroh a mis en scène lors d'un passage onirique, le fantasme érotique qui se noue autour du personnage d'Emma, pour l'héroïne, Clémentine¹¹⁸ (voir illustration Bleu 1). Emma, qui a les cheveux bleus, n'apparaît pas de manière évidente dans la planche, mais la couleur bleue la rattache à l'émotion suscitée par le rêve érotique. Alors que la bande dessinée se pare de teintes sépia et grises, cette couleur pourtant froide, ressort tout particulièrement. Cette teinte se distingue des couleurs associées au désir comme le rouge, le violet ou le rose, pour leur proximité avec la carnation des êtres humains et en particulier avec la couleur des muqueuses. Cependant, c'est la seule couleur utilisée par Jul Maroh dans le récit, en tout cas la seule couleur intense. Son intensité

¹¹⁷ Christa Wolf, *Médée. Voix*, Paris, Stock, La Cosmopolite, 2001, traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein, page 232.

¹¹⁸ Jul Maroh, *Le bleu est une couleur chaude*, Grenoble, Glénat, 2009, page 18.

chromatique dénote l'intensité dramatique de la scène et de manière plus générale, du désir. La couleur devient alors l'objet d'une fétichisation érotique dont on peut voir ici l'effet graphique. Particulièrement réussie, cette scène superpose le geste de la caresse et l'intensité chromatique, lestée de la fétichisation. La couleur, comme une aura, souligne la charge sensorielle et physique que cette main, même en rêve, provoque chez la protagoniste. Qui plus est, la couleur bleue, associée culturellement à des valeurs positives de calme, de rationalité, de sainteté – c'est la couleur de la royauté, de la Vierge Marie et des institutions démocratiques – donne une autre image du désir associé au manque, à la douleur, la passion, l'impulsivité ou la violence. Dans une seule image, Jul Maroh réussit d'une part à évoquer l'intensité sensorielle de la caresse et d'autre part à présenter une autre couleur du désir : non conflictuelle, non spécifiquement organique. En cela, cette planche est aussi exemplaire de l'entreprise politique de Jul Maroh dans cette bande dessinée : dessiner d'autres contours au désir que le strict désir hétérosexuel, traversé par l'héritage de la domination masculine et empêtré dans une image qui s'accommode de la violence et de la possession.

L'intensité de cette caresse bleue est également soulignée par une gradation et une répétition. La planche se compose de cases de même taille réparties de manière équivalente sur la planche en deux lignes. Les cases ainsi plus allongées verticalement qu'horizontalement épousent la forme du corps allongé et notamment le torse de la dormeuse autour duquel tout se joue. Dans la première case, les mains ne sont pas colorées car elles ne se posent que sur des parties habillées du corps ou sur la couverture. Elles agrippent, elles touchent, mais elles ne caressent pas. La répétition du cadre et la disposition similaire des cases nous indiquent ainsi la gradation qui va du contact à la caresse. Lorsque les mains touchent la peau, se glissent sous les vêtements, elles cessent d'agripper et d'avoir une action à but déterminé, elles se contentent de caresser, et en cela comme dans la formule d'Emmanuel Levinas, ces mains mues par la gratuité du geste « sollicit[ent] ce qui s'échappe sans cesse¹¹⁹ ». La caresse « *cherche*, elle fouille [...] [c'est] une intentionnalité [...] de recherche : marche à l'invisible ». Par ailleurs, l'intensité de la couleur restitue à la fois le contact avec la peau mais surtout la sensation de celle qui reçoit la caresse et qui la rêve. Clémentine, dans cette scène, se trouve plongée dans l'état intermédiaire de la veille et du sommeil, propice aux songes. L'intensité érotique du rêve la tire de cet état second et se mélange à la perception du réel, ce qui introduit un trouble. Ce trouble renvoie plus généralement au trouble suscité par l'image que la jeune fille a de son propre désir. Révélatrices de ses désirs profonds, les caresses ici dessinent un

¹¹⁹ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* [1971], Paris, Kluwer Academic/Le livre de Poche, Biblio/Essais, 1990, page 288.

corps tout autre. Soudain dénudé, le torse s'érotise sous la caresse bleue par l'intensité du contraste. La blancheur évanescence du torse ainsi dénudé le pare et le rend plus abstrait. Qui plus est, dans l'abondance de lignes qui traduisent les plis des vêtements et les draps, la forme simple et courbe du torse se pare d'une simplicité qui embellit le corps de la jeune femme. Tout concourt à présenter son corps comme une chair précieuse dans cet instant érotique.

Dans les romans de l'écrivaine Anne Serre la question érotique et amoureuse abonde. Dans son roman *Les Débutants*, un récit de passion focalisé par le personnage principal mais écrit à la troisième personne du singulier, on peut retrouver ce motif de la caresse reçue associée à la couleur :

Elle se sentait comme toujours merveilleusement bien avec lui, l'accord était parfait, il eût été impensable qu'un autre homme advienne, elle avait seulement un peu moins envie de faire l'amour avec lui, sentait que cela l'inquiétait, alors elle s'y livrait parce qu'elle l'aimait, voulait qu'il soit heureux, et puis sous ses caresses elle se sentait toujours reverdir¹²⁰.

Les caresses apparaissent ici de manière moins précise que dans l'extrait de la bande dessinée. Formulées au pluriel elles renvoient moins au geste précis qu'à l'ensemble des attentions tactiles qui entourent et accompagnent la relation amoureuse et érotique. Les caresses apparaissent dans une formulation qui rappelle l'écriture du XVIII^e siècle. Les « caresses » renvoient de manière plus générale à une relation d'affection, qui peut même prendre une forme beaucoup plus désincarnée. Rousseau, par exemple, définit l'affection que lui porte son ami Moulto, comme une caresse. Les caresses sont ainsi lestées de cette double compréhension matérielle et immatérielle du phénomène, faisant le lien entre le corps et l'esprit. En effet, dans notre extrait, comme dans la bande dessinée, une certaine forme d'abstraction s'insinue dans la qualification de la relation des amoureux. La notation tactile est aussi métaphorique que sensorielle. Entre les deux « l'accord est parfait », et elle se « sent [...] merveilleusement bien ». Le témoignage de cet « accord » sont ces « caresses » matériellement signes de tendresse et sensoriellement sources d'un accord intime. L'effet des caresses de son amant se signale par la notation chromatique : « elle se sentait toujours reverdir. » Dans cette formule apparemment anodine, se joue en réalité une image plus profonde : la couleur verte renvoie au printemps et à la nature et au lieu commun de l'amour. Mais la formulation renvoie aussi à l'idée d'une cyclicité et d'une répétition. « Toujours » et « reverdir » soulignent le caractère à la fois itératif des caresses amoureuses et le processus intérieur qu'elles provoquent, comme une renaissance saisonnière immédiate, rapide mais complète et intégrale. L'image d'un printemps condensé en une caresse rappelle l'image « en

¹²⁰ Anne Serre, *Les Débutants*, Paris, Mercure de France, 2011, page 18.

accéléré » de Millet avec l'image d'une fleur qui s'ouvre. D'un texte à l'autre semblent se dessiner des figures de la caresse et de ce qu'elle provoque comme sensation intime. Associée à une couleur et à un mouvement intime, imperceptible bien que bouleversant, la caresse se dévoile ici par un jeu d'intensités. Comme le rappelle Audeguy dans son *Petit éloge de la douceur*, la douceur se mesure aussi en termes d'« intensités » : « il existe des violences propres à la douceur », elles « emportent », il les appelle « ravissements¹²¹ ». La problématique de l'intensité de la douceur, de sa « puissance » a été revivifiée par la philosophe Anne Dufourmantelle qui en fait même un processus politique de résistance à l'autoritarisme¹²². Pour Gilles Deleuze, l'intensité est une des puissances qui contribuent à la formation de l'identité. Dans ses textes elle est souvent corrélée à la notion de vitesse, ou bien à celle d'affect. L'intensité par opposition à l'extensité renvoie aux puissances d'un corps, et non pas à son étendue ou sa forme. C'est l'intensité qui fait son identité, non pas sa forme ou sa figure ce qui relève de l'extension. L'identité sous sa forme intensive est donc un ensemble de forces en mouvement. Ici donc elle émane de la douceur contenue dans le geste reçu par les corps de Clémentine et la narratrice des *Débutants*. Cette douceur constitue une puissance qui recompose leurs désirs et leur identité¹²³.

Enfin, la caresse reçue prend la forme imagée du motif végétal, trait commun aux autrices telle qu'Anne Serre, Catherine Millet et Aude Picault dans *Comtesse*. Dans cette dernière on peut noter une association entre la caresse reçue – du moins désirée – et l'image florale. Cette fois-ci c'est la confection du bouquet qui semble provoquer le désir de caresse, qu'un enchaînement d'images associe par colocation¹²⁴ (voir illustrations Comtesse 2 et 3). Dans *Idéal Standard*, l'autrice choisit de représenter le plaisir des caresses par le jeu de l'intensité chromatique à travers des halos de couleur apposés autour des gestes de toucher et de caresse. Ces halos laissent voir les caresses à l'état de traces et apparaissent de manière privilégiée pour évoquer des gestes de réconfort plutôt que des gestes amoureux. Dans les caresses érotiques, du moins les premiers attouchements, Aude Picault en représente les effets (sur l'héroïne, sur le garçon ou sur les deux) par des *emanata*, en forme de fumées de couleur qui s'échappent des personnages¹²⁵ (voir illustration Idéal Standard 4). Loin d'être une pure codification figée, il semble que ces émanations de fumée dénotent aussi l'intensité

¹²¹ Stéphane Audeguy, *Petit éloge de la douceur*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2007, page 70.

¹²² Anne Dufourmantelle, *Puissance de la douceur*, Paris, Payot/Rivages, 2013.

¹²³ Pour un éclairage sur la notion d'intensité chez Deleuze, voir Juliette Simont « Gilles Deleuze, à la rencontre de l'intensité », *Les Temps Modernes*, vol. 629, no. 1, 2005, pp. 43-76.

¹²⁴ Aude Picault, *Comtesse*, Bordeaux, Les Requins Marteaux, BD Cul, 2010, pages 27-29.

¹²⁵ Aude Picault, *Idéal Standard*, Paris, Dargaud, 2017, page 51.

du déploiement du plaisir. En cela ces *emanata* se rapprochent des métaphores littéraires évoquées plus haut¹²⁶. L'intensité de la douceur prend une forme matérielle dans le dessin pour signifier l'effectivité de sa puissance. Ainsi dans son deuxième roman, *Eva Lone*, Anne Serre dépeint la caresse comme une source de régénérescence :

La jeune femme confuse s'assit à ses pieds et considéra, rêveuse, la toile de son admirateur. À ce moment-là, dit-elle – il n'y aucune raison pour la soupçonner de mentir –, elle sut qu'Agénor Quinn serait son mari. C'est pourquoi aucune sorte de pudeur ne la retint lorsqu'elle posa une main douce et timidement baguée sur la cuisse de monsieur Quinn qui sentit alors toutes les ressources de son énergie virile se déployer¹²⁷.

La caresse ainsi reçue dans ce contexte aussi bien amoureux qu'érotique – tensions omniprésentes dans les récits d'Anne Serre – se « déplo[ie] » dans le corps du caressé en « énergie virile ». La formule, périphrase pour signaler l'excitation sexuelle du personnage, est une tentative de traduction du « sentir » que provoque le geste. Ses effets épousent la séquence de la phrase qui se « déplo[ie] » jusqu'au verbe placé à sa fin. Ce geste peut être identifié à une caresse d'une part à cause de la caractérisation de la « main », organe par excellence du toucher et d'autre part à cause des effets décrits. Ici, avec les épithètes « douce » et « timidement baguée » la main paraît dotée des effets du geste caressant : sensation de douceur, discrétion et furtivité du geste. Anne Serre reconduit ici également la caractérisation féminine du geste, telle que la relève Goffman : la subtilité et la discrétion du geste provoque chez l'homme la multiplication d'une énergie virile. Cette féminisation du geste en propose une lecture inégale : la douceur du geste est associée au don et au sacrifice.

De l'effet de parure au déploiement d'une puissance, les caresses reçues ménagent un rapport à l'extériorité qui semble embellir, « ouvrir » et épanouir le corps. Elles laissent finalement peu de prise à l'idée selon laquelle la sensation de la peau délimite le corps. Les caresses apparaissent nécessairement comme un au-delà (ou en-deçà) de la peau. En effet, elles réveillent plutôt le sens tactile comme « sens interne » : sensation de l'existence ou de l'intensité plus que de l'extension, de la forme, de la figure.

❖ *Les caresses de « l'hydre » : saturations et excès du corps*

Toutefois l'intensité des caresses, puissance conquérante et gourmande, a pu être traitée sur le mode de la saturation qui débouche sur un paroxysme. La caresse, largement féminisée, hérite de la vision victorienne de l'hystérisation du toucher. Au XIX^e siècle Anne Vincent-Buffault relève que la mise à distance des corps et l'intériorisation des contraintes

¹²⁶ La question de la métaphore graphique est abordée plus loin dans le quatrième chapitre.

¹²⁷ Anne Serre, *Eva Lone*, Paris, Champ Vallon, 1993, page 11.

secrètent les pathologies du toucher qui hystérisent le contact¹²⁸. Le plaisir féminin, essentiellement invisible aux yeux du corps médical, mais soupçonné d'être à l'origine des troubles féminins par excès de masturbation et *hystérisation*, suscite un imaginaire tactile débordant. L'hypersensibilité tactile du corps féminin, repose aussi sur sa mise en lumière par le féminisme différentialiste des années 1970, avec Luce Irigaray. Cette dernière présente le corps de la femme comme une surface intégralement érotique et sexuelle, dans la mesure où sa volupté serait plus mobile contrairement à celui de l'homme qui serait concentré dans son sexe. Dans ses textes, la philosophe revient sur l'oubli que la psychanalyse fait du plaisir du toucher : « Le plaisir obtenu par le toucher, la caresse, l'entr'ouverture des lèvres, de la vulve, pour Freud, n'existe simplement pas. Il l'ignore, ou il ne veut rien en savoir¹²⁹. » Depuis les années 1970 l'image d'un corps féminin intégralement tactile et soumis à cette érotique n'a cessé de se développer au point que cela soit devenu un lieu commun qui participe d'une vision stéréotypée et lyrique d'une érotique spécifiquement féminine.

Dans un recueil de nouvelles graphiques Alfred et Sibylline livrent le récit d'une « première fois », sous la forme d'une narration enchâssée¹³⁰. Racontée du point de vue du personnage féminin, la narration se garde bien de montrer le visage du premier partenaire de la narratrice, pour des raisons scénaristiques (car celui à qui est dédiée l'histoire s'avère en être le protagoniste, mais nous ne l'apprenons qu'à la fin). La contrainte ainsi imposée donne à voir l'histoire par une focalisation et des cadrages qui restreignent la vue aux mains et aux gestes du partenaire, tandis que le corps de la narratrice occupe tout l'espace. Tentant d'adopter un point de vue féminin, le *female gaze*¹³¹, les auteur·e·s évitent de montrer son corps de manière objectivée ou extérieure – narration interne oblige. Mais ils évitent également les travers du *meat shot* et des angles de vue qui font apparaître le corps féminin comme une matrice. En revanche, attentif·ve·s à la retranscription de la sensation interne du corps provoquée par les attouchements – également retranscrite dans les récitatifs – les auteur·e·s laissent libre cours à une déréalisation de la représentation : ombres chinoises, traits du visage qui ondulent sous le coup d'une caresse. Dans l'avant-dernière page, au moment où le plaisir culmine, le corps de la narratrice apparaît en ombre chinoise, littéralement déplié par une dizaine de mains qui parcourent et caressent tout son corps, les

¹²⁸ Anne Vincent-Buffault, *op. cit.* pages 95-96.

¹²⁹ Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, les éditions de Minuit, collection « Critique », 1974, page 30.

¹³⁰ Sibylline, Alfred « Première fois », in *Premières fois*, Paris, Delcourt, 2006, pages 9-17.

¹³¹ Voir Iris Brey, *Le Regard féminin, une révolution à l'écran* [2020], Paris, Points, collection « Documents », 2021.

zones érogènes comme les moins sexuelles (le tibia) (voir illustrations Sibylline et Alfred 5 et 6).

Dans les narrations féminines, les transcriptions du plaisir propre à la caresse érotique démultiplient les mains et les gestes anonymes. La saturation des caresses reçues efface quelque peu le visage de l'autre au profit d'une effervescence du sentiment de soi. Dans *Comtesse* la figure du partenaire, domestique, était majoritairement invisible, dans « Première fois » aussi. Ainsi dans *La Vie Sexuelle de Catherine M.* :

Couchée, je pouvais recevoir les caresses de plusieurs hommes pendant que l'un d'entre eux, dressé pour dégager l'espace, pour voir, s'activait dans mon sexe. J'étais tiraillée par petits bouts ; une main frottant d'un mouvement circulaire et appliqué la partie accessible du pubis, une autre effleurant largement tout le torse ou préférant agacer les mamelons... Plus qu'aux pénétrations, je prenais du plaisir à ces caresses et, en particulier, à celles des verges qui venaient se promener sur toute la surface de mon visage ou frotter leur gland sur mes seins. J'aimais bien en attraper une au passage dans ma bouche, faire aller et venir mes lèvres dessus tandis qu'une autre venait réclamer de l'autre côté dans mon cou tendu. Et tourner la tête pour prendre la nouvelle venue. Ou en avoir une dans la bouche et une dans la main. Mon corps s'ouvrait plus sous l'effet de ces attouchements, de leur relative brièveté et de leur renouvellement, que sous celui des saillies¹³².

Ici le récit de Catherine Millet est cousu de purs faits, et n'a que peu à voir avec la fantasmagorie, mais on retrouve la figure de la narratrice multiplement caressée. Outre la main, les sexes aussi sont les vecteurs des caresses, car ce qui importe est la sensation perçue par la narratrice qui identifie ces contacts comme des « caresses ». « Attouchements », « caresses », « effleure[ments] » : cet extrait synthétise l'expérience de ce que la narratrice identifie par opposition aux « pénétrations » et « saillies ». Se dessine alors la géographie intime de la narratrice pour laquelle avoir un sexe dans la bouche n'est pas une pénétration, mais une « caresse » reçue. Tout devient une affaire de surfaces. La multiplicité des partenaires propre à la vie libertine décrite par Catherine Millet dans le récit rejoint ici la fantasmagorie du corps féminin mise en scène par Alfred et Sibylline.

Plus encore ce motif révèle davantage les effets des caresses reçues lors de l'acte sexuel : leur intensité et leur nombre dessinent les lignes du corps et en exacerbent une image. « Ouv[ert] » selon les mots de Catherine Millet, mais aussi selon l'image d'Alfred, toutes ses parties sont sollicitées : « pubis », « torse », « mamelons », « visage », « sein » comme un blason inversé. La primeur donnée aux caresses dans cet extrait et dans la bande dessinée d'Alfred semble minorer voire, chez Millet, détronner la pénétration. Dans le texte de Millet elle apparaît d'ailleurs sous la forme d'une absence, « un engourdissement » qui, gagnant l'intérieur du sexe de la narratrice, serait « l'empreinte de tous les membres qui s'y étaient

¹³² Catherine Millet, *op. cit.*, page 21.

logés¹³³. » Associée à une sexualité virilisée, la pénétration répond par contraste à l'invisibilité de la caresse et se trouve ici retournée comme un gant : c'est la surface pénétrée qui devient l'objet de l'écriture, en une véritable pulsion tactile. Traditionnellement, la pénétration est l'objet d'une pulsion scopique que commente la narratrice :

À propos de celles-ci je me rappelle surtout l'ankylose de mon entrecuisses après avoir été « travaillée » parfois près de quatre heures, d'autant que beaucoup d'hommes ont tendance à maintenir les cuisses de la femme très écartées, là aussi pour profiter de la vue, et pour aller frapper plus loin¹³⁴.

En cela, l'écriture des surfaces chez Millet semble rejoindre les analyses de Luce Irigaray concernant un supposé « érotisme féminin ». Ce qu'elle identifie comme la pulsion masculine de la « discrimination de la forme », relevant d'une « économie scopique dominante » s'opposerait donc à la dimension intrinsèquement tactile de l'*eros* féminin. La domination de l'économie scopique tendrait d'une part à mettre le corps de la femme dans une position de passivité et d'autre part semble par son obstination combattre en le niant ce « *rien à voir*¹³⁵ » qu'est le sexe féminin nommé et défini comme tel par la psychanalyse. Le texte de Millet se fait l'écho de ces conceptions : passivité du corps offert, le sexe comme réceptacle des sexes masculins. Mais elle en écrit une version tactile, comme si cette option esthétique en était le revers.

❖ *L'effet-caresse : une douceur sans intention*

Ainsi il faut remarquer que la tactilité des caresses reçues peut aussi être le symptôme d'une passivité et d'une inertie de la chair, et non pas nécessairement le signal d'une érotique féminine émancipatrice. Dans ce récit de la réparation sexuelle qu'est *Lost Girls* Alice se trouve, à de nombreuses reprises, sous le feu de multiples caresses de son ancienne tutrice devenue sa patronne (voir illustration *Lost Girls* 8). Livrée aux amies de cette dernière lors d'orgies délirantes, droguée, elle se laisse manipuler de toutes parts¹³⁶. Leur intensité est ici déclenchée par la consommation d'une drogue qui dans cette version pornographique du conte de Lewis Carroll est l'une des clés pour entrer dans le monde du non-sens, où la logique et les valeurs s'inversent. Absente à elle-même et uniquement guidée par ses sensations, ces assauts caressants débouchent sur une planche de pleine page, associée dans le récit de Gebbie et Moore au paroxysme de l'orgasme. Ici purement fantaisiste, et remotivant la scène

¹³³ *Ibid.* page 22.

¹³⁴ *Ibid.* page 21.

¹³⁵ Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de Minuit, collection « Critique », 1977, page 25.

¹³⁶ Melinda Gebbie, Alan Moore, *Lost Girls*, Marietta/Londres, Top Shelf/Knockabout comics, 2006, chapitre 17, page 5.

du thé dans *Alice in wonderland*, les gestes de la caresse s'effacent dans une figuration hallucinatoire du plaisir tactile : dans la planche suivante, Alice est endormie et entre ses jambes écartées une femme-chatte lovée se trouve contre son sexe, matérialisant les caresses érotiques qu'elle reçoit. Associés, par leur intensité et leur répétition, à une lassitude et à un assaut, ces gestes, individuellement caressants, prennent une forme quasiment agressive. Plutôt qu'une restauration de soi, même négative, elles sont le signe de sa dissolution dans le plaisir et la sensation, ce qu'accentue l'effet de la drogue :

Quelqu'une me conduisit sur un sofa. Je ne me souviens vraiment plus qui retira ma robe et mes dessous ; ce que j'ai fait ou ce qu'on a fait. Tout glissait vers ce domaine irréel au-delà du miroir où ma toute première expérience sexuelle m'avait échouée, un monde où les choses les plus excentriques étaient possibles, limitée par la seule logique du désir. Des rêves baisaient ma chatte. J'étais dissoute dans le thé et une délicieuse absurdité¹³⁷.

Étaient-ce des caresses ou des assauts ? La logique inversée dans laquelle se trouve Alice la destitue de son libre-arbitre et le discours se fait impersonnel. Contrairement à ce que l'image révèle, bien qu'elle soit le centre de la vignette caressée par des mains anonymes, ce sont les mains qui sont sujet, tandis qu'elle se dissout dans la « logique du désir ». Ne reste du geste de la caresse que ses effets. Si l'on considère comme Jean Brun qu'elle est « la découverte de deux intimités par-delà la surface des corps¹³⁸ », alors la réciprocité du geste et de la sensation importe. La suavité, bien que subie, de l'expérience d'Alice ne contredit pas pour autant l'effet-caresse. Mais elle provoque à l'évidence une division manifeste de la chair et de la conscience. Par la restauration et le bien-être qu'elle procure, la caresse apparaît plutôt, mêlant plaisir, excitation et réconfort, un accord entre le corps et l'esprit.

On peut ainsi distinguer l'effet-caresse et l'intention de la caresse, les deux n'étant pas toujours en accord, ce qui permet de comprendre que les récits de caresse sont aussi souvent des récits de la mise en scène de l'intersubjectivité, et de la communication des corps. Un *continuum* positif va de la caresse effective au frôlement, à l'effleurement, contact, attouchement. Puis un *continuum* négatif égrène les caresses non désirées : saisie, prise, agressions. Dans des récits d'initiation les attouchements maladroits se définissent par opposition ou différence avec les caresses plaisantes. On y retrouve alors le trope de la multiplication des mains, qui traduit l'intensité du caractère invasif du toucher. Dans cet

¹³⁷ « Someone led me to a couch. I really don't remember who removed my frock and underthings ; what I did or was done to. Everything was sliding into that unreal domain beyond the mirror where my earliest sexual experience had stranded me, a world wherein the most outlandish things were possible, bounded by nothing save the logic of desire. Dreams kissed my quim. I was dissolved in tea and luscious nonsense. » *ibid.* chapitre 17, page 5, ma traduction.

¹³⁸ Jean Brun, *La Main*, Paris, Nathan/Delpire, 1998, page 117.

extrait de *Heidi au printemps* de Marie Spénale, les mains du grand-père soucieux de sa petite-fille se multiplient sur son corps (voir illustration Heidi 7)¹³⁹. Dans ce récit d'émancipation – on retrouve Heidi à l'adolescence, taraudée par le désir et à la conquête de la ville voisine – ces caresses sont le fruit du quiproquo entre le grand-père et la jeune fille qui ne veut plus recevoir ces attentions qu'on accorderait plutôt à une petite fille. On retrouve une scène semblable dans Catherine Millet, prise tout à fait à contre-pied dans le récit de cette vie sexuelle. Assise auprès d'un vieux monsieur alité, un ami de la famille, la narratrice se remémore l'attouchement qu'il lui imposa au beau milieu de la narration des attouchements qu'elle peut aimer à recevoir lors de ses partouzes :

Promenant ses doigts, il nota que j'avais l'angle des mâchoires d'une grande finesse mais, parvenu à la hauteur du cou, diagnostiqua que j'aurais à craindre, plus tard, un goître. Ces observations contradictoires me perturbèrent. Puis, passant sa main sous mon chemisier, il effleura des seins qui pointaient à peine. Et comme je restais le buste immobile, coite, il dit que, lorsque je serais devenue une femme, j'éprouverais beaucoup de plaisir lorsqu'on me caresserait ainsi « les nichons ». Je ne bougeai pas non plus, seulement la tête peut-être, que je tournai en direction du mur, comme si je n'entendais pas ce qu'on était en train de me dire. Les callosités de la grosse main accrochaient ma peau. Pour la première fois, je pris conscience du raidissement du mamelon. J'écoutai la prédiction. J'étais portée tout à coup sur le seuil de ma vie de femme et j'en retirai de la fierté. Un enfant forge son pouvoir dans l'énigme de sa vie future. Aussi, bien que décontenancée par un geste pour lequel je n'avais pas encore de réponse toute faite, je plongeai à nouveau le regard vers cet homme qui était couché, que j'aimais bien. [...] Je me dégageai doucement¹⁴⁰.

Il semble très nettement que la narratrice mette en tension l'énonciation entre la manière qu'a le vieil homme de caractériser ses « caresses » et la manière dont l'énonciatrice rétrospectivement suspend son jugement sur ce toucher qu'elle échouait alors à caractériser : « pour lequel [elle] n'avai[t] pas de réponse toute faite », mais dont elle ne donne pas non plus la clé dans le présent de l'énonciation. « Énigme de sa vie future », le plaisir qu'elle semble ressentir à cet attouchement ne semble pas tant lié à la douceur même du toucher qu'aux « prédictions » du vieil homme et à l'amitié qu'elle a pour lui. Les caresses formulées comme telles par le vieil homme suscitent plutôt de la part de la petite fille des observations contrastées : callosité, rugosité et confusion. Cette main apparaît sous l'angle de l'inconfort et de la gêne plus que de la caresse et elle s'apparente plutôt à un symbole de l'emprise. Associée métaphoriquement à cette influence psychologique, elle renvoie à la main du maître ou de l'ainé, comme dans *Polina* de Bastien Vivès¹⁴¹ où la main du professeur de danse prend des proportions gigantesques sur le corps de l'apprentie danseuse (voir illustration Polina 6). Les contours de la main en deviennent plus gras et moins habilement dessinés, traduisant la douleur, comme dans la scène de Millet, les « callosités » d'une vieille

¹³⁹ Marie Spénale, *Heidi au printemps*, Paris, Delcourt, 2017, page 67.

¹⁴⁰ Catherine Millet, *op. cit.*, pages 193-194.

¹⁴¹ Bastien Vivès, *Polina*, Bruxelles, Casterman, 2011, page 39.

main. Symptomatiquement, dans ce récit de Bastien Vivès, qui est aussi un récit d'initiation, la liberté conquise dans le mouvement – dans l'art de la danse – se traduit aussi par la déprise des mains du professeur autour du corps de la danseuse¹⁴² (voir illustration Polina 9). Comme dans le récit de Millet, où les mains posées sur le corps juvénile font signe vers un futur lointain, les mains ici sont des mains qui façonnent, par l'autorité, l'impudeur ou la force. Cependant le traitement est véritablement ambigu dans le texte de Catherine Millet et on ne saurait manquer de le confronter avec les positions sur le viol dont l'autrice s'est bruyamment fait l'écho à plusieurs reprises¹⁴³. La violence sexuelle apparaît dans le discours de l'autrice, aussi bien que dans ses textes comme une énigme, une épreuve à déjouer ou à surmonter. Par conséquent l'expérience traumatique ne peut construire un être selon elle. Cependant, si l'on peut opérer cette confrontation, on pourrait plutôt s'appuyer sur ce qu'elle établit en termes de programme d'écriture dans la préface à son récit. Dans celle-ci elle affirme vouloir tout dire « sans expliquer », et c'est en effet dans cet épisode l'une des nombreuses fois, où l'autrice au-delà d'un sens commun, fait état d'une sensibilité toute particulière, qu'elle ne cherche pas à interpréter : « Je ne devais ni chercher à comprendre ni expliquer, encore moins justifier¹⁴⁴ » écrit-elle au seuil de son récit. Confortant sa position de solitaire, qui se situe bien au-delà du sentiment du partage d'une même condition, « le livre », ou plutôt l'écriture autobiographique est « le moyen d'exposer le modèle unique de [s]a singularité¹⁴⁵ » et de défaire le sentiment de partage d'une expérience qui pourrait être commune. Dans cette affirmation au plus près du pacte d'authenticité de l'autobiographie telle qu'il fut défini par Philippe Lejeune, on trouve aussi la dynamique qui habite l'autobiographie dessinée de l'*underground* comme celle d'Aline Kominsky : la recherche de la mise en scène d'une singularité des affects, sentiments et sensations d'une narratrice, au-delà d'un certain nombre de tabous politiques et moraux.

Plus encore, l'anecdote relatée dans le récit de Catherine Millet donne prise à un aspect tout à fait crucial de la caresse : définie comme telle par ceux ou celles qui l'octroient,

¹⁴² *Ibid.*, page 49.

¹⁴³ Dans un portrait que le magazine du journal *Le Monde* a fait de l'autrice, la journaliste fait la synthèse des controverses que put lancer Catherine Millet au cours de sa carrière d'autrice. À plusieurs reprises elle a pu s'exprimer sur le fait qu'on pouvait se remettre d'un viol et qu'elle aurait bien aimé en subir un pour le prouver. Libertine revendiquée, ses positions s'intègrent dans une vision de la sexualité qui se voudrait intégralement détachée de tout jugement moral. Amorale, la sexualité, en dehors de ses crimes, pour Catherine Millet ne devrait pas spécifiquement faire l'objet d'une spéculation éthique, d'une réflexion sur les rapports hommes-femmes. Ainsi notre épisode d'attouchement donne exemplairement lieu à une réflexion plutôt sereine sur le développement de la sexualité enfantine, alors que la narratrice note pourtant elle-même la gêne que ce geste non désiré provoque. Roxana Azimi, « Catherine Millet, une libertine envers et contre toutes », *M Le Monde*, n° 505, 21 mai 2021.

¹⁴⁴ Catherine Millet, *op. cit.* page VII.

¹⁴⁵ *Ibid.* page VI.

elle apparaît inoffensive sous cette formulation, voire dérisoire, alors qu'elle peut comme dans l'épisode commenté, donner naissance à de longues interrogations, un trouble et un souvenir marquant, si ce n'est cuisant. Dès lors la caresse apparaît plus que jamais comme un objet de réflexion de l'intersubjectivité.

❖ *Identification par caresse*

Ainsi, la caresse reçue interroge l'identité tant au niveau du contenu du récit qu'au niveau de la forme narrative. Dans le travail autobiographique de Frédéric Boilet, les caresses, qui donnent plus d'une fois dans l'érotisme, sont parfois l'objet d'une interrogation interlinguistique avec son amante. C'est le cas dans « Les cuisses de Yukiko¹⁴⁶ » nouvelle conçue comme un appendice érotique d'une de ses œuvres autobiographiques les plus célèbres, *L'Épinard de Yukiko*¹⁴⁷. Ainsi le souci autobiographique y est présent et met en exergue l'incompréhension culturelle. Toujours tendus entre la France et le Japon, les récits de Boilet mettent en scène les découvertes mutuelles d'une Japonaise et d'un Français sur leur culture respective. Dans une planche, Yukiko caresse les cuisses de son amant, le narrateur. Elle commente le bruit qu'elles font, comme dans une langue étrangère, et le dessinateur de mettre en avant les onomatopées ainsi produites en japonais, comme si la caresse de son amante faisait parler sa peau en japonais (voir illustration Cuisses 1). Plus révélatrice de la culture de l'autre que de la sienne, les caresses réveillent un langage sonore au moment du contact. Les onomatopées ainsi produites renvoient à des sonorités traductibles en langue étrangère. L'auteur semble ici jouer avec le lieu commun qui consiste à superposer peau et identité. Cela fait de ces caresses reçues des tentatives d'identification inversées. Plus que de conforter le « moi », elles sont des contacts interrogateurs. Dans les scènes de partouzes de Catherine Millet, les caresses reçues par centaines sont des leviers d'identification précaires et incomplètes :

Dans les circonstances que j'évoque ici, et même s'il y avait, dans les partouzes, des gens que je connaissais ou je reconnaissais, l'enchaînement et la confusion des étreintes et des coïts étaient tels que si je distinguais les corps, ou plutôt leurs attributs, je ne distinguais pas toujours les personnes. Et même lorsque j'évoque les attributs, je dois avouer que je n'avais pas toujours accès à tous ; certains contacts sont très éphémères et, si je pouvais les yeux fermés reconnaître une femme à la douceur de ses lèvres, je ne la reconnaissais pas forcément à des attouchements qui pouvaient être plus énergiques. Il m'est arrivé de ne réaliser qu'après coup que j'avais échangé des caresses avec un travesti. J'étais livrée à une hydre¹⁴⁸.

¹⁴⁶ « Les Cuisses de Yukiko » dans Frédéric Boilet, *Elles*, Paris, Ego comme X, 2007, non paginé.

¹⁴⁷ Frédéric Boilet, *L'Épinard de Yukiko*, Angoulême, Ego comme X, 2001.

¹⁴⁸ Catherine Millet, *op. cit.*, page 19.

Les caresses reçues dans certaines circonstances, évoquées ici, mettent donc moins en scène la tranquillité de la sensation d'un moi flatté dans son orgueil qu'une forme de décalage. Sans doute parce que ces récits sont autobiographiques et que, focalisés par la première personne de la narration, sensibles à l'extériorité qui s'imprime en elle et sur elle, les narrateur·rice·s développent des postures interrogatrices, attentives à la confusion du monde. Les notations sensorielles ainsi égrenées ne sont pas nécessairement intégrées à l'expérience intime comme des évidences, au contraire elles interrogent leur rapport à l'altérité.

L'interrogation sur la caresse de l'autre va jusqu'à une rêverie de tous les autres possibles. Prolongeant et remotivant le motif de « l'hydre », la caresse reçue, chez Catherine Millet par exemple, retranscrit le rêve de la narratrice, alors adolescente, songeant à tous les contacts possibles, lors des premières découvertes sexuelles :

Je me contentais de découvrir que cette défaillance voluptueuse que j'éprouvais au contact de l'ineffable douceur de toutes lèvres étrangères, ou lorsqu'une main s'appliquait sur mon pubis, pouvait se renouveler à l'infini puisqu'il s'avérait que le monde était plein d'hommes disposés à cela. [...] Peut-être que, sous le pull retroussé qui m'engonçait, étirant le bord de la culotte jusqu'à me cisailer l'aîne, un bras, une main, n'avaient encore jamais parcouru autant de surface de mon corps¹⁴⁹.

La caresse par sa volupté en appelant une autre, suscite, à l'âge des découvertes et des initiations, un renouvellement infini, autant parce qu'il est gage de plaisir et de contentement pour soi, que parce que le geste même est une répétition infinie de micro-mouvements. Le toucher, pour David Le Breton, sens de la séquence et de l'incomplétude¹⁵⁰, comme le montrent l'extrait ci-dessus, élabore sa connaissance dans la suite des contacts. D'une certaine manière, le toucher appelle le désir d'un autre toucher, de même la caresse, insatiable, se développe dans le courant du désir. Ainsi, dans ce récit de mort et de disparition, qu'est celui de Pauline Delabroy-Allard, la disparition de l'être aimé suscite la soif du toucher qui est le premier geste de l'énonciation :

Je pense à toutes les fois où nous avons fait l'amour, avec Sarah, je me demande qui touchera mon corps maintenant que je ne la verrai plus, maintenant qu'elle ne m'aime plus, qu'elle ne me désire plus, qu'elle a préféré mourir¹⁵¹.

Le manque suscité par le deuil appelle le désir de contact, qui lui-même apparaît comme insatiable et objet d'un renouvellement constant (« toutes les fois où nous avons fait l'amour »). À l'ouverture de ce récit de passion, le deuil motive le récit autant que la recherche

¹⁴⁹ *Ibid.*, page 15.

¹⁵⁰ « Si la vue procure un espace déjà construit, le toucher l'élabore par une suite de contacts. » David Lebreton, *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Éditions Métailié, 2006, page 179.

¹⁵¹ Pauline Delabroy-Allard, *op. cit.*, pages 11-12.

des caresses, qui consubstantiellement en appellent d'autres. Les caresses, en appelant d'autres, sont la première trame de la mise en récit, organisée par la mémoire de la narratrice. Elles façonnent la temporalité du récit et de la séquence graphique comme autant de progressions des personnages. Les caresses reçues, projectives et éphémères appellent à être répétées inlassablement et complétées par d'autres actes amoureux.

Les caresses reçues mettent en scène des *ego* choyés mais aussi perplexes, car le toucher est anonyme, effraction de l'altérité à la lisière du moi. Il peut être cet « hydre » jouissif qui court le long du corps, l'enserrant de sollicitations plaisantes. Mais l'effet-caresse qu'il provoque n'est pas pur de toute inquiétude, les caresses demeurant à la surface du moi et de la peau. En effet, malgré le contentement qu'il provoque chez nos narratrices et narrateurs, le fait d'être caressé·e crée, on l'a vu, un sentiment d'étrangeté. Le geste de la caresse, pris entre l'appropriation et la dévotion, transforme le corps aussi en une chair malléable à la merci des mains de l'autre.

Lecture empathique et immersion tactile dans les récits

Dans la plupart des récits étudiés jusqu'à présent on peut constater que les caresses données à soi-même ou bien reçues ne construisent pas nécessairement l'image d'un corps forclos et repu de ses plaisirs. Inquiet, étranger à lui-même, en prise avec la perte également, le corps caressé n'est pas seulement cette « citadelle de chair » égocentrique et hystérique que les pourfendeurs d'un déballage intimiste ont pu critiquer. En termes littéraires, le sensationnalisme des confessions érotiques ou corporelles de certaines autrices citées plus haut, comme le roman de Charlotte Roche, a pu contribuer à les ranger du côté de la pornographie au sens d'un récit sans enjeu littéraire ni élaboration formelle exhibant les corps et la sexualité¹⁵². La perception de ces partis pris confessionnels est radicalement différente dans le champ de la bande dessinée. Chez Fabrice Neaud, toutefois, la forme-journal fait l'objet d'une réflexion sur la pornographie pensée comme étalage de soi et de son corps. Mais l'autobiographie dessinée, prenant en grande partie modèle sur le postulat d'authenticité de la bande dessinée *underground*, se soucie moins de condamner les récits faisant la part belle à l'exhibition du corps et aux sensations. Pourtant le rapprochement avec la pornographie que

¹⁵² Sans la critiquer, la journaliste Sallie Tisdale intitule sa chronique « Graphic Novel » [roman explicite], jouant de l'ambiguïté du terme « graphic » [explicite ou graphique]. Sallie Tisdale, « Graphic Novel », *The New York Times* [en ligne], 16 avril 2009, URL de référence : <https://www.nytimes.com/2009/04/19/books/review/Tisdale-t.html>, consulté le 3 octobre 2021. Pour un aperçu des critiques suscitées en Allemagne par le roman voir : Martin Spieß, « Der Charme der Charlotte Roche. *Feuchtgebiete* » ist ganz großes Kino. Warum die Kritiker es unterschätzen », *Literaturkritik.de* [en ligne], 28 mai 2008, URL de référence : <https://literaturkritik.de/id/11958> consulté le 3 octobre 2021.

l'on a pu faire entre les récits de Catherine Millet, Charlotte Roche ou bien Fabrice Neaud n'est pas anodin dans le sens où ces récits ont partie liées avec ce *body genre* non pas seulement par le thème – l'exposition d'une sexualité à visée excitatrice – mais surtout par la grande présence du corps (comme l'indique le nom de ce genre) et l'insistance sur des fluides corporels projetés vers la lectrice. Pierre-Louis Patoine appelle cette proximité avec la lectrice « empathie » ou « lecture empathique¹⁵³ ».

Comme le souligne Pierre-Louis Patoine, dans ce type de récits, un certain nombre de stimuli sensoriels immédiats sont mis en avant dans le texte et sollicitent ainsi la lectrice. Outre les études en neurosciences sur lesquelles il s'appuie pour postuler l'effet miroir de la lecture, l'empathie serait autorisée voire accentuée par le choix énonciatif du roman autobiographique, d'autant plus s'il s'agit d'autobiographies à forte composante sexuelle. Ce choix générique autorise une plongée dans la perception d'un personnage-narrateur·rice, envers lequel nous pouvons avoir une sympathie. Mais plus encore, selon le critique l'accès direct de la lectrice à ces notations sensibles, à ses affects et sentiments, sans lourdeur métanarrative, débouche sur une lecture, plus que *sympathique* mais véritablement *empathique*. Elle implique la lectrice à la fois par la voix et par les sensations relayées et transmises par la narration, lorsque les ambiguïtés narratives ou formelles sont dissipées. Parmi les notations sensibles qui embrayent la lecture empathique et l'implication de la lecture, il y a notamment les notations tactiles qui mettent tout de suite en scène le rapport d'intériorité et d'extériorité de la voix narrative et permettraient une lecture immersive. Elle le permettrait d'autant plus qu'elle participerait d'une poétique narrative au plus près de la sensation au contraire d'une narration plus objective, fondée sur une distance à soi-même, impliquant une distance de la part de la lectrice également. Cette approche sensualiste, loin de faire l'unanimité critique participe pourtant d'un processus profond de compréhension. Cela fait du récit « une expérience globale [du] corps sensible¹⁵⁴ » et non une expérience avec laquelle on a une relation distanciée et experte.

Dans les récits évoqués ici, l'intérêt porté aux notations sensibles et notamment aux notations tactiles, en particulier en ce qui concerne le geste particulier de la caresse, participe d'une lecture empathique qui contribue à faire de ces récits des objets immersifs propres à l'exploration des corps contemporains. Extrêmement réalistes, les plongées sensorielles que

¹⁵³ Pierre-Louis Patoine, « Lire de tout son corps. Une application du modèle neuroesthétique de la lecture empathique. » in Adinel Bruzan, Jean-Marie Chevalier, Raluca Mocan et Roxana Vicovanu (dir.), *La Perception entre cognition et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, collection « Rencontres », série « Etudes de philosophie », 2015, pages 241-257.

¹⁵⁴ Pierre-Louis Patoine, *op. cit.*, page 242.

sont les récits autocentriques de Charlotte Roche, Fabrice Neaud, Catherine Millet, Pauline Delabroy-Allard ou encore Aline Kominsky et Arthur Cahn voisinent voire s'inspirent des *body genres* que sont la pornographie, l'horreur ou le mélodrame. Qu'ils les questionnent comme peuvent le faire Fabrice Neaud, Frédéric Boilet ou Arthur Cahn avec la pornographie, ou qu'ils s'appuient sur une tonalité dominante propre à l'un de ces genres, comme le caractère lacrymal du roman *Ça raconte Sarah* de Pauline Delabroy-Allard qui se rattache au mélodrame, ces récits engagent le corps des personnages et des narrateur·rice·s.

Cependant, on doit noter quelques inflexions propres aux auteur·e·s du corpus. En effet, Catherine Millet prétend s'échapper du narratif pour se concentrer thématiquement sur sa vie sexuelle, ce qui n'est pas contradictoire avec l'idée d'une écriture sensualiste, mais interrompt le flux linéaire de l'immersion sensible. Toutefois, elle postule à l'orée de son texte que cette « vie » sera plutôt en forme d'autoportraits successifs, gouvernés par une idée (le « nombre » ou bien « l'espace »), ce qui introduit d'emblée une mise à distance « spéculaire » que l'autrice revendique. Ce programme d'écriture ne saurait pour autant réduire la portée sensorielle du texte, habité par le souci du détail et du « mot juste », dont elle connaît aussi la capacité à « *toucher* l'interlocuteur¹⁵⁵ », bien qu'elle s'y refuse. Ce qui rapproche donc le plus sa démarche d'un récit immersif serait plutôt ce refus délibéré de la perspective temporelle et téléologique du récit, qui, selon elle présente les faits sous la forme d'un jugement. Or, le refus de « juger » ou « d'expliquer », dans son texte est sans doute le biais qui donne le plus libre cours à l'ouverture du corps tant recherché par la narratrice. Si cette relation spéculaire de l'autrice avec elle-même dans le texte a pu laisser croire à une certaine « distance » que lui reprocherait les critiques, il n'en est rien dans les « détails » du texte. Dans le chapitre conclusif du texte elle passe en revue le détail des sensations qui lui sont chères comme cette méditation sur le « rêve et le doux ¹⁵⁶ » qui tisse un lien mémoriel entre la séquence des caresses autoérotiques de ses cuisses sur ses seins, et la scène avec le vieil homme au fond de son lit. C'est dans cette section que l'on retrouve également la définition de l'acte d'écrire comme un travail de précision qu'elle rapproche d'une fellation. L'écriture recueille les sensations tactiles et s'apparente ainsi à cette pratique orale, qu'elle décrit comme « une lointaine correspondance entre ma façon de peaufiner un pompier et le soin [apporté] dans l'écriture à toute description¹⁵⁷ ».

¹⁵⁵ Catherine Millet, *op. cit.*, page V.

¹⁵⁶ *Ibid.* page 194.

¹⁵⁷ *Ibid.* page 187.

En revanche, chez Arthur Cahn, l'écriture n'en reste pas à la précision des surfaces, mais apparaît plutôt comme un moyen de dépasser la surface de l'image pour affecter tactilement au cœur de la prose le personnage et la lectrice. Dans un entretien accordé à Johan Faerber pour la revue en ligne *Diacritik*, l'auteur compare les deux pans artistiques de son travail dans leur rapport à la sensation :

[...] le film, que ce soit le cinéma ou la vidéo pornographique, nous renvoie à notre expérience du monde qui est toujours un rapport extérieur : on voit des corps, des surfaces, cela émeut, cela fait bander, mais on ne sait rien finalement de ce qui se joue à l'intérieur de l'autre. On le devine. La littérature je pense permet à deux intériorités de se rencontrer, celle du lecteur et celle de l'auteur. Du moins c'est mon espoir. Cela me choque beaucoup quand je touche la peau de quelqu'un de sentir ma peau sentir la sienne, mais que je ne puisse jamais sentir ce que la peau de l'autre ressent ; au plus proche de l'autre, on est renvoyé à sa propre insularité, à sa solitude, à l'enfermement de sa peau [...]¹⁵⁸.

Or son roman est entrelacé de mentions tactiles, qui mettent en scène cette épreuve du réel et apparaissent comme de nombreuses tentations pour le personnage principal d'établir fantasmatiquement un contact charnel et affectif avec Hervé :

Il était bien et au chaud et il rêvait d'Hervé, un peu mais à peine de sa peau qui touchait la sienne, c'était une image qui affleurait à la surface du néant. Juste un carré de peau qui remplissait l'écran du film. Quand soudain l'aspirateur¹⁵⁹!

Dans cet extrait, on note la comparaison de la sensation tactile – perçue dans le rêve – et l'esthétique haptique au cinéma. Comme le rappelle Sophie Walon, le « cinéma des sensations » repose sur l'usage de gros plans ou très gros plans lorsqu'il s'agit de représenter le contact par le geste ou transmettre la sensation haptique en filmant la peau. Dans « ces plans haptiques » malgré la difficulté de la représentation « nos doigts savent, reconnaissent l'objet avant même que notre regard ne le confirme¹⁶⁰ » et participent à un spectacle incarné. Dans la narration, Arthur Cahn s'attache à noter le continuum des sensations, de l'image mentale à la sensation tactile/haptique jusqu'à l'interruption de cette rêverie par le bruit de l'aspirateur. Cependant, cette rêverie fantasmatique demeure à la surface de l'image, barrière que le personnage contre laquelle le personnage lutte tout le long du récit, en guettant le moindre contact puis en donnant secrètement rendez-vous à Hervé, pour le toucher enfin. Cela aboutit à un échec car la rencontre, bien qu'anonyme, est une rencontre intégralement sexuelle et donc uniquement épidermique. Elle ne peut percer la profondeur des corps et de

¹⁵⁸ Arthur Cahn, « “La littérature, c'est l'espoir d'une rencontre au-delà de la peau” (Le grand entretien) », entretien réalisé par Johan Faerber, site *Diacritik*, 6 mars 2018, URL de référence : <https://diacritik.com/2018/03/06/arthur-cahn-la-litterature-cest-lespoir-dune-rencontre-au-dela-de-la-peau-le-grand-entretien/> consulté le 6 mars 2018.

¹⁵⁹ Arthur Cahn, *op. cit.*, page 114.

¹⁶⁰ Sophie Walon, « Le toucher dans le cinéma français des sensations », *Entrelacs* [En ligne], n°10, 2013, mis en ligne le 12 septembre 2013, URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/530> consulté le 13 août 2019.

la conscience, et permettre cette communication rêvée par l'auteur. La logique érotique de l'effleurement des peaux peine et échoue à transpercer les cœurs.

L'attention précise aux sensations, et notamment aux sensations tactiles, au sein des récits étudiés ici participe d'une poétique sensualiste qui voisine avec le *body genre* de la pornographie. Arthur Cahn, comme Millet, réfléchit à la proximité de son récit avec le domaine pornographique. Il met en scène dans son roman l'usage du réseau de rencontre *Grindr* et des échanges qui s'y font de photos pornographiques entre ses abonnés. L'enjeu du jeune protagoniste est de comprendre ce désir qui le pousse vers Hervé et d'en avoir une image réaliste : lecteur de SAS, il nourrit ses fantasmes des scènes stéréotypées de la littérature populaire ; *millennial* comme un autre, il a accès à tous les corps possibles sur son smartphone. Ainsi tout l'enjeu du désir qu'il nourrit pour Hervé est d'aller au-delà de l'image mentale, à la recherche du contact et de la sensation directe de son corps : « le corps ici, le regard là-bas¹⁶¹ ». La défiance à l'égard de l'abstraction des images semble nourrie par la lecture post-moderne des images dans la perspective de Baudrillard, telle que la reprend Patrick Baudry dans son étude de la pornographie :

À l'inverse nous sommes (s'il faut emprunter un ton de catastrophe), dans la *civilisation d'une imagerie qui déconstruit la textualité imagée*. Le problème, si l'on veut en voir un, n'est pas la prolifération des images, mais celles d'images qui, comme le dit Jean Baudrillard, ne montrent rien ; L'image sexuelle précisément, l'image fondamentalement truquée de l'excitation et de la séduction érotique, serait peut-être de ces premières images qui se délient de tout rapport à la vérité, qui s'annoncent, tout en jouant d'un effet de réel, comme étant délibérément *en dehors* de la vérité ou de tout débat autour de la vérité. Tels sont, qu'on s'en alarme ou pas leur effet et leur puissance. On n'est pas dépendant d'images. *On est passionné par la tendance vers le vide d'une imagerie*¹⁶².

L'enjeu du personnage n'est pas tant la découverte de son désir que la quête du corps au-delà de l'imagerie et de l'écran (de l'image, du film etc.). L'écriture permet-elle pour autant de retrouver la *vérité* des corps et du désir ? Frappé de tétanie devant la chair mise en spectacle dans la dernière scène du roman, l'écriture rend au « petit » Renard, la fragilité de son adolescence, gage de résistance face à l'enveloppe de l'image pornographique devenue *réalité*.

De même Catherine Millet, dans la section « Détails » de son récit, glose la pornographie et notamment la représentation du plaisir. Elle se présente elle-même comme l'actrice d'un film pornographique et le parallèle avec la représentation visuelle et la représentation textuelle engendre une réflexion esthétique : la pornographie reposerait sur le mouvement alors que l'autrice signale la grande « immobilité » du plaisir sexuel telle qu'elle

¹⁶¹ Arthur Cahn, *op. cit.*, page 36.

¹⁶² Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, 1997, page 38.

l'écrit. Cela rejoint l'ambition de l'autrice de produire un texte « sans perspective », organisé de manière thématique. Plus loin, le récit de cette vie sexuelle retranscrit aussi le long apprentissage du corps, vers l'« ouverture », à partir de la précision interne des sensations : « j'ai été longue, bien longue, avant de repérer les caresses, les positions qui m'étaient les plus agréables¹⁶³. » Comme pour une mutation, le corps sexuel de Catherine M. est le fruit d'une « mue » qui s'est débarrassée du « corps mécanique » qui serait celui de modèles extérieurs (d'autres femmes, d'autres images, d'autres figures). Ainsi les deux auteur·e·s s'engouffrent dans des récits qui se frottent à la pornographie, lui empruntent des modèles, des usages poétiques, tout cherchant à en dépasser l'irréalité pour, le plus possible, retranscrire, voire faire sentir, les sensations internes et profondes de la vie sexuelle et érotique, dans leur paradoxale fragilité et « immobilité ».

Cette proximité avec le genre pornographique, se retrouve chez les auteur·e·s de bande dessinée autobiographique, à partir du questionnement sur l'impudeur qui caractérise leur démarche. Dès le premier tome de son *Journal*, Fabrice Neaud, fait un usage impudique de l'autobiographie comme d'une pornographie¹⁶⁴. Ici, la pornographie de l'image est aussi un moyen de *faire voir* l'homosexualité marginale des « balades nocturnes » dès le premier tome¹⁶⁵. Dans le troisième tome, l'esthétique de la sexualité ordinaire du diariste emprunte toujours plus à la pornographie : *money shot* sur le modèle du X et regards caméra ponctuent notamment l'aventure avec le « sergent ». En reprenant la formule commune qui consiste à dire que la pornographie tient à la variabilité du point de vue sur ses objets (« la pornographie c'est l'érotisme des autres¹⁶⁶ »), le narrateur craint le jugement de celui qu'il aime sur ses planches autobiographiques, où il apparaît. Dans son monologue, le diariste oppose alors deux dynamiques : la dynamique du « voir » propre à l'obscène et la dynamique tactile de l'épiderme propre à l'intimité. Ici se joue, pour Neaud, entre autres fois, l'un des moments réflexifs. À l'impudeur de cette « mise à nu », ressentie vraisemblablement comme « obscène » par le personnage, l'auteur oppose sa démarche comme un « travail qui [lui]

¹⁶³ Catherine Millet, *op. cit.*, page 203.

¹⁶⁴ « j'ai évité les planches racontant une journée réelle où il ne se passait rien... au profit d'une scène beaucoup plus hard, mais totalement fantasmée... comme quoi la pudeur n'est pas forcément là où on croit qu'elle se trouve » Fabrice Neaud, *Journal (1)*, *op. cit.* pages 47-48.

¹⁶⁵ *Ibid.* pages 22-23.

¹⁶⁶ Attribuée à Robbe-Grillet, cette formule largement diffusée à partir des années 1970 est un des lieux communs de la contre-culture. Parfois confondue avec « la pornographie c'est l'érotisme du pauvre », qui, elle, est bien de Robbe-Grillet, la formule qui est d'Éric Losfeld acte la relativité des objets culturels de l'érotisme. Éric Losfeld, *Endetté comme une mule. Ou la passion d'éditer*, Paris, Belfond, 1979, page 175.

épluche l'âme » – ainsi le regard de l'aimé apparaît comme un « scalpel qui [l']équarrit¹⁶⁷ ». Dès lors, et le diariste et le récit se présentent comme *hypersensibles*.

Toutefois le dessin réaliste de Neaud n'apparaît pas comme le trait de son journal qui susciterait le plus une participation empathique de la lecture, car la précision figurative engage une complexité de déchiffrement de l'image, un arrêt du regard devant la complétude du dessin. Qui plus est, selon le « dogme de l'homogénéité graphique », la représentation photographique fait peu de cas de la notation graphique des sensations. Ce sont les traces de graphiation (hachures, bavures, taches) mises en scène à l'image qui trahissent la passion, la colère ou le désespoir¹⁶⁸. Mais il y a également des motifs et des cadrages empruntés à la pornographie qui engagent corporellement la lectrice. Très gros plans et travail des lumières et des volumes, jusqu'à malmenier la reconnaissance des figures, mettent en avant les corps mais aussi les organes : l'œil en gros plan rendu plus saillant par le travail des hachures¹⁶⁹ (voir illustration Journal (3) 8), le travail des textures (pilosité et muscles saillants) par le pointillisme et les hachures qui traduisent le désir (voir illustrations Journal (3) 2 et 6)¹⁷⁰, ou encore les très gros plans sur les mains ou les organes en train de se caresser¹⁷¹ (voir illustration Journal (1) 5). Ces modalités narratives et figuratives qu'on pourrait rapprocher de ce que Pierre-Louis Patoine appelle les « hypotypose[s] somesthésique[s]¹⁷² » contribuent certes à une « pornographie » du regard mais aussi à incarner l'expérience de lecture comme la relation d'un vécu.

Pareillement chez Frédéric Boilet la transposition de la vie, amoureuse uniquement, passe par les détours de l'érotisme, et même de la pornographie, car en ménageant une place pour les épisodes sexuels des relations amoureuses qu'il dépeint, il doit faire avec la représentation sexuée des corps. Inversement, l'intermède érotique de *Elles* ne déroge pas à la règle de l'autobiographie : la plupart des récits sont fondés sur des prises de vue réelles, en photographie, et parfois ce sont des réagencements d'épisodes vécus. Comme le narrateur-mangaka opère comme une instance de continuité entre son travail autobiographique, la narration et la figuration érotiques, ces deux pans reposent sur les mêmes formes d'attestation, même si l'auteur se permet des libertés dans le montage des anecdotes et leur

¹⁶⁷ Fabrice Neaud, *Journal (3)*, *op. cit.*, page 51.

¹⁶⁸ On peut penser à la scène de danse du premier tome avec Stéphane. Au terme de celle-ci Stéphane rejette une nouvelle fois Fabrice, dont le visage s'efface – de dépit, de colère – en traits de plume et taches d'encre. Fabrice Neaud, *Journal (1)*, *op. cit.*, page 65.

¹⁶⁹ Fabrice Neaud, *Journal (3)*, *op. cit.*, page 419.

¹⁷⁰ *Ibid.* page 104 et 263.

¹⁷¹ Fabrice Neaud, *Journal (1)*, *op. cit.*, page 47.

¹⁷² Pierre-Louis Patoine, *op. cit.*, page 252.

véracité (notamment dans « Oies blanches sur fond bleu¹⁷³ »). S'il confesse dans ses entretiens qu'il recherche à « désapprendre à dessiner » le corps pour mieux saisir la singularité d'un modèle¹⁷⁴, notamment dans les moments de « flous » que sont les mouvements et les tremblements, il ne recule pas devant l'érotique des images incarnées. Cela passe par le biais de la retranscription de ces mouvements de floutage largement ignorés de l'esthétique classique de la bande dessinée mais aussi en plongeant dans la poétique japonaise de la narration dessinée. En effet, il emprunte à la bande dessinée japonaise la richesse des « impressifs graphiques¹⁷⁵ » qu'il classe en trois grandes familles : les *giongo* (onomatopées conventionnelles), les *giseigo* (onomatopées vocales) et les *gitaigo* (signes des sensations). Ce sont évidemment les dernières qui nous intéressent, mais on peut s'interroger sur cette tripartition dans la mesure où toutes les onomatopées participent de la sensation (auditive principalement) c'est pourquoi l'expression « impressif » renvoie à toute forme d'impression sensorielle. Aussi bien sonores que psychiques et affectives, elles traduisent aussi la sensation interne des personnages : « ce qu'expriment les impressifs n'est ainsi jamais de l'ordre du concept, et toujours de l'ordre du ressenti¹⁷⁶ ». Elles participent, dans les récits autobiographiques comme dans ceux qui sont strictement érotiques, au sensualisme des histoires, comme en témoigne l'épisode « Les cuisses de Yukiko¹⁷⁷ » dont le principal élément narratif est l'interrogation sur les « bruits » que font les caresses reçues respectivement et donc les onomatopées produites. Toujours d'après les études en neurosciences, les onomatopées font partie de ces motifs quasi-verbaux qui participent activement au véhicule de la sensation¹⁷⁸. Pour Boilet, il est essentiel dans la narration et notamment dans la narration érotique, de pouvoir transmettre les émotions et les points de vue des personnages, en prenant notamment en compte la narration du quotidien, ou en rendant justice à la gravité des drames communs. Cela passe par la peinture de la « douceur, des émotions, des

¹⁷³ Frédéric Boilet, *Elles*, *op. cit.*

¹⁷⁴ « Je ne sais plus dessiner ». Frédéric Boilet, « Désapprendre à dessiner pour saisir la réalité d'un visage : entretien avec Frédéric Boilet », in Isabelle Guillaume *et alii* (dir.), *Les Liangages du corps dans la bande dessinée*, Paris, L'Harmattan, 2015, page 167.

¹⁷⁵ L'expression est empruntée à Blanche Delaborde qui a consacré sa thèse de doctorat à l'étude de ces signes verbaux omniprésents dans les bandes dessinées japonaises, qui servent aussi bien à signaler un son, mais aussi une impression, un état d'esprit. Voir notamment la section qui en propose une délimitation. Blanche Delaborde, *Poétique des impressifs graphiques dans les mangas 1986-1996*, Thèse de doctorat en linguistique soutenue à l'INALCO, 2019, pages 17-25.

¹⁷⁶ *Ibid.* page 24.

¹⁷⁷ Frédéric Boilet, *op. cit.*

¹⁷⁸ Pierre-Louis Patoine accorde une place importante dans sa thèse de doctorat sur la somesthésie à la question de l'onomatopée qui place « le corps sensible du lecteur dans un état de difficulté articulatoire [...] et le force ainsi à se faire un corps empathique qui reproduit l'état sensoriel du corps du personnage. » (page 84). Il s'appuie notamment sur les recherches en neurosciences japonaises sur le ressenti de la douleur véhiculée par les onomatopées (page 190). Pierre-Louis Patoine, *Du sémiotique au somatique. Pour une approche neuroesthétique de la lecture empathique*, Thèse de sémiologie soutenue à l'université du Québec à Montréal, septembre 2010.

sensations¹⁷⁹ ». Pour l'auteur, cette triade demeurerait inconnue dans la production européenne lorsqu'il commença sa carrière dans les années 1980. Même si l'on peut nuancer cette assertion, il est vrai que le primat du récit d'aventure, et d'un certain nombre de genres dans la bande dessinée grand public francophone faisait peut-être peu de place à ces éléments de la narration quotidienne.

Si les récits dont il a été question peuvent être lus au prisme de l'approche littéraire de Pierre-Louis Patoine reposant sur la lecture empathique et l'intérêt pour les ouvrages à fort potentiel « somesthésique », il faut remarquer qu'ils traitent principalement de paroxysmes doux, ceux qui relèvent du plaisir. Ils se distinguent ainsi des récits sensationnalistes comme *A million pieces* de James Frey (2003) étudié par le critique ou encore en bande dessinée *Carnet de santé foireuse* de Pozla (2015) pour prendre un exemple non évoqué par Patoine, qui repose sur le récit autobiographique d'une maladie. Ces récits du corps souffrants se distinguent peut-être davantage des récits mettant en scène les plaisirs et les douceurs sensuelles, parce qu'ils font événement, et cet événement est consubstantiel à l'idée même d'un récit. Largement fondés sur le phénomène de crise, ou de paroxysme, les récits se nourrissent de l'événement qui fait rupture. D'une certaine manière le choix de Catherine Millet de ne pas faire « récit » du corps fait sens dans la mesure où elle ne pourrait faire récit d'un événement, puisqu'il s'agit d'une « vie » et de l'infinité de ses séquences, parfois répétitives. Elle donne ainsi moins de prise à la narration à partir d'un conflit ou d'une crise.

Si l'on fait un parallèle avec l'Histoire, on peut noter comme l'écrit Anne Vincent-Buffault, que la mémoire des sociétés ne retient que peu les douceurs et les subtilités du plaisir : la science historique qui se fonde sur les archives administratives et judiciaires, en ce qui concerne notamment la vie intime, amoureuse et sexuelle, doit construire un discours à partir des violences et des crimes. « Les gestes caressants laissent peu de traces à la différence des coups¹⁸⁰ » écrit l'historienne. Pourtant on a pu voir dans ces récits que l'enregistrement des sensations de plaisir ou de douceur peuvent aussi être les objets d'une esthétique immersive et d'une poétique empathique en empruntant aux *body genres* un certain nombre de ressorts poétiques (gros plans, volumes, matières, textures). L'ouvrage qui se rapproche le plus du genre immersif décrit par Pierre-Louis Patoine serait le roman de Charlotte Roche, qui s'ouvre avec le séjour à l'hôpital pour l'opération que va subir la narratrice. Conformément au projet de l'autrice qui vise la remise en cause des tabous hygiénistes,

¹⁷⁹ Isabelle Guillaume, *op. cit.*, page 177.

¹⁸⁰ Anne Vincent-Buffault, *op. cit.*, page 23.

l'approche très organique, largement méprisée par la critique classique, nécessite une mise en place empathique de l'écriture. Monologue intérieur, restriction de point de vue, analepses qui creusent et explorent le passé de l'énonciatrice, collection de « faits » vécus sous la forme de narrations anecdotiques, tout concourt à établir une proximité quasiment frontale avec la lectrice. Lors de scènes éprouvantes de précision descriptive, l'écriture semble également avoir pour vocation de mettre au défi la résistance de la lectrice. Le rapport avec le genre pornographique est exhibé dans le titre *Zones Humides* qui renvoie à un lexique érotique désignant les muqueuses en état d'excitation, dessinant le corps comme organisme vivant, surface de passage entre le dedans et le dehors (bouche, sexe, anus). Le parti pris sensationnaliste de l'autrice se prolonge logiquement dans sa mise en voix, sous formes d'épisodes radiophoniques. Dans *Paardiologie*, elle converse avec son compagnon de leur couple, en toute impudeur¹⁸¹. Adressé, vocal, documentaire et narratif, ces *podcasts*, poussent à un point d'orgue le motif de la confession impudique, sous la forme décuplée de l'adresse : à l'amant·e et à l'auditoire.

De même, Frédéric Boilet voit les modalités sensorielles de son œuvre prolongées par les créations numériques de Fred Boot qui proposa une mise en scène interactive de certains épisodes de *L'Épinard de Yukiko* et en particulier de l'un des épisodes érotiques où le narrateur nomme le ventre de Yukiko son « épinard ». Dans la recreation de Fred Boot, désormais malheureusement hors ligne¹⁸², l'internaute pouvait, avec le curseur de la souris, dessiner et faire apparaître à l'écran le corps de Yukiko, dans un geste créateur similaire à celui du narrateur qui « nomme » le corps de l'amante. Le curseur apparaissait alors sous la forme d'une main et imite la main de l'amant dans le récit. Dès lors, la lectrice, invitée plus que jamais à entrer en empathie avec le narrateur, voit son corps prolongé de manière immersive dans le dispositif numérique. Même s'il s'agit là d'une forme timide d'immersivité numérique narrative, le choix d'adapter ou de recréer cet épisode en particulier signale, en négatif, le potentiel sensualiste de la pratique de la bande dessinée selon Boilet. Si dans cette œuvre c'est bien le point de vue du narrateur qui embraye la narration et suscite l'empathie de la lectrice, en revanche, force est de constater que la caresse donnée en est l'un des marqueurs privilégié.

¹⁸¹ Martin Kess-Roche, Charlotte Roche, *Paardiologie 1-45*, podcast, production Spotify Studios, juin 2019-avril 2020, épisodes de 50 minutes, URL de référence: https://open.spotify.com/show/5gPesw6C0rJwuzNiSeGro?si=dHyukbeaSsymKgmbaUHz1g&dl_branch=1 consulté le 3 octobre 2021.

¹⁸² Une description de l'objet peut être lue dans le livre de Julien Baudry sur la bande dessinée numérique. Julien Baudry, *Cases. Pixels. Une histoire de la BD numérique en France*, Tours, Presses Universitaires de Tours/François Rabelais, collection « iconotexte », 2018, pages 293-295.

D'une certaine manière, la recreation numérique emmène le geste de la caresse sur un autre terrain, qui mène de l'interactivité à l'interaction humaine par le geste. Ainsi ce n'est pas tant par un dispositif qui irait au-delà du livre que la sensorialité d'un récit pourrait être décuplée, mais trouve bien source au départ dans des stratégies narratives et figuratives qui se déploient depuis le livre et l'image. Dans *Big Kids* la crise du corps du narrateur entraîne le récit sur un tout autre terrain, celui des purs affects et de la démultiplication des sensations, à commencer par la sensation du corps propre à travers la perception tactile transmutée en images. Toutefois, cette crise d'arborescence, ne mène pas à la représentation de situations sensorielles pathologiques ou violentes, comme le motif de la crise aurait pu le laisser croire, mais plutôt à un accroissement de la sensibilité et de la perception chez le personnage principal. Comme les onomatopées chez Boilet, les figures, symboles ou *emanata* sont dans la bande dessinée des vecteurs de la sensation, qui deviennent le creuset d'une autre poétique graphique, à la fois plus abstraite, car échappant aux codes mimétiques mais aussi plus concrète. Le corps ainsi affecté, caressé et baigné du narrateur devient le vecteur principal du récit bien au-delà du souci factuel, de l'anecdote ou – plus étonnant encore – de l'analyse psychologique des sentiments, de mise dans un récit intimiste.

Le livre en lui-même fait aussi l'objet d'une rêverie tactile susceptible de participer à son caractère immersif. Elle se fonde sur le potentiel sensoriel de son support, comme le fait Régine Detambel dans *Les Livres prennent soin de nous*. La bibliothérapeute souligne le potentiel de bien-être contenu dans la sensation tactile du livre et amène à considérer au-delà du texte et de l'intelligible, l'intelligence sensible qui fait partie du fait de lire et d'écrire. Celle-ci passe singulièrement par les mains, et comme souvent lorsqu'il est question de formuler de manière laudative un *contact*, par le geste de la caresse. Elle restitue ainsi des expériences d'atelier d'écriture, au sein desquels l'ambition est de pouvoir produire une écriture « en mouvement » qui permette au scripteur d'y puiser le dynamisme qui lui manque. Mais « comment des phrases [...] auraient-elles la moindre chance de toucher au corps¹⁸³ ? » s'interroge-t-elle. C'est par la copie, qui suppose un rapport de proximité tactile avec le texte que l'écrivaine pense pouvoir insuffler le bien-être qui manque à ses patient·e·s car « recopier, c'est lire de tout son corps » et « la caresse sur le papier, le tranchant de la main effleurant la feuille » contribuent à nouer un rapport incarné au livre sur le mode de la douceur qui, comparé à

¹⁸³ Régine Detambel, *Les Livres prennent soin de nous, Pour une bibliothérapie créative*, Arles, Actes Sud, 2015, page 26.

une couverture, transforme alors le texte en une « véritable couch[e] où l'on va pouvoir s'étendre¹⁸⁴. »

Ainsi, il semble que la tactilité soit un motif central de deux facettes d'un même phénomène : l'implication du corps de la lectrice dans le récit. Soit par lecture empathique soit par sensation matérielle, cette action « tactile » des récits – textuels ou graphiques – s'associe culturellement à l'idée d'un accord entre soi et le récit, mimétique d'un accord entre soi et le monde. La métaphore tactile, « caresse » ou « choc » associé à la lecture chez Régine Detambel, indique que ce sens particulièrement intime, très représenté dans les récits autobiographiques et intimistes, loin de clore un sujet sur lui-même, apparaît souvent comme une modalité – certes intimiste, égocentrée – possible d'un accord avec le monde.

La citadelle de chair du corps narratif est une enveloppe tactile et matérielle qui circonscrit les frontières du moi. Surface de caresses et d'explorations dans des récits autocentriques elle apparaît thématiquement soumise au toucher et aux impressions tactiles extérieures. Dès lors, cette surface-enveloppe est aussi bien une surface poreuse, témoignage des usages sociaux et historiques du corps, que des drames interpersonnels. Elle se rapproche de la conception que Michel Serres donne de la peau, un « milieu », le lieu de rencontre entre le monde et le corps et par extension, manière de définir une limite mais aussi de faire naître un monde interne¹⁸⁵. À la fois close et offerte aux contacts et à la lecture, la peau narrative de nos récits témoigne d'une compréhension contemporaine de l'identité : non pas en pièces comme le miroir éclaté du Narcisse post-moderne, mais dans l'amour et le désir éveillée par les caresses qu'elle reçoit. Sollicitée de toutes parts, par soi-même ou par l'autre, les douceurs et caresses la constituent en un ensemble de puissances et d'intensités successives, en mouvement. Si Régine Detambel conçoit la peau des textes comme une « couche », nous pourrions préciser la métaphore en postulant que la « peau » qui se dégage de ces narrations en nous appuyant sur une image textile qui récurrente dans notre corpus. Tissus, robes, et couvertures sont des peaux qui enveloppent le corps, elles témoignent d'une recherche d'enveloppement, signes d'une clôture mobile, plissée, complexe, parfois ravaudée, faite de patchworks et réceptrice infinie de formes. Pour Michel Serres, sa conception de la peau comme « milieu » fait de la contingence la caresse du monde et de la peau, le monde apparaît, comme des tissus, des matières textiles. La citadelle de chair, telle que nous la voyons

¹⁸⁴ Régine Detambel, *op. cit.*, page 60.

¹⁸⁵ « Je n'aime pas dire milieu pour le lieu où mon corps habite, je préfère dire que les choses se mêlent entre elles et que je ne fais pas exception à cela, je me mélange au monde qui se mélange à moi. La peau intervient entre plusieurs choses du monde et les fait se mêler. » Michel Serres, *Les Cinq sens*, Paris, Grasset, 1985, page 82.

apparaître dans nos textes, close et poreuse délimitée et dessinée par ces caresses dans l'amour et l'érotisme, invite, sollicite et enveloppe la lectrice, comme ultime gage que ces narrations autocentriques sont bien des adresses sensibles, des invitations et non de pures surfaces lisses et réfléchissantes d'un miroir narcissique.

2.1.1 Accords avec le monde : de la symbiose à la métamorphose

Les caresses reçues engendrent un sentiment de soi contrarié, traversé par les contradictions de la fixité et du mouvement, de l'identité et de l'étrangeté, mais leur caractère adressé en fait une trame continue, une adresse et une implication sensorielle avec le monde – en ultime lieu sous sa mise en forme littéraire, cela donne lieu à l'immersion sensorielle de la lecture. Mais la modalité d'agrippement que suppose la caresse apparaît comme enveloppante. La modalité caressante engendre contentement, douceur, plaisir ou tendresse et fait ressentir la tentation d'un accord, d'une harmonie entre soi et le monde, levée par ce geste symboliquement chargé de multiples vertus. La caresse, comme palpation, exploration et parure de soi a pu être d'abord envisagée comme rituel de la valorisation de l'*ego*, puis étudiée comme geste de désir, reçue, engendrant des ouvertures, des inquiétudes et des fuites sur la surface d'un « moi » forclos. Les récits autocentriques et les récits intimistes opèrent ainsi une continuité des caresses narcissiques, signes d'amour de soi, à la sensation caressante du monde qu'ils embrassent. L'intimisme de nos récits, comme le rappelle Daniel Madélénat, n'est pas tant la marque d'un repli qu'une nouvelle conquête paradoxale, une conquête proche, voisine, sous la forme de l'exposition de soi et de la déprise :

En ces traits ambigus et éclatés on reconnaît la constance d'un désir : l'homme cherche un territoire, une identité, un accord avec le monde. Troisième transition – après le christianisme et la Renaissance –, vers un univers mental éloigné de l'humanisme et de l'intellectualisme, non plus sous le signe du ré- (révolte, révolution), du sur- (surhomme, surréel), mais du dé- (« dévoilement, mise à nu, déconditionnement, dérive, découverte »)¹⁸⁶

Cet intimisme « conquérant » passe par le sentiment de soi qui, par la caresse du monde, fait des espaces proches des territoires du moi, à portée de main. Ainsi le monde immédiat, la proximité intime des choses et des êtres, est perçu est apprivoisé par la caresse, de même que cet univers intime participe, réversiblement, à la sécrétion d'un sentiment de soi. L'héritage de la pensée phénoménologique de Merleau-Ponty est palpable dans les récits qui nous intéressent. En effet, comme le rappelle Clara Da Silva-Charrak, pour le philosophe le trait fondamental du corps propre c'est d'exister par la réversibilité du sens du toucher : à savoir

¹⁸⁶ Daniel Madélénat, *op. cit.*, page 73.

que lorsque je touche, je me touche¹⁸⁷. Lorsque je me touche la main, je me touche la main avec ma main propre. Cette réversibilité du touchant et du tangible serait donc au fondement de notre perception, de nous-même évidemment, mais aussi du monde. Dans la philosophie de Merleau-Ponty, du fait de cette réversibilité, l'altérité apparaît au sujet-touchant comme une présence en lui-même. C'est la caresse elle-même qui l'exprime précisément, dans la mesure où c'est un geste adressé, qui cherche et qui est chargé d'affect.

Cette conception se distingue de celle Sartre dans la mesure où dans sa pensée le geste façonnant de la caresse fait apparaître l'autre, mais n'est pas présent *a priori* dans la conscience de la main qui s'exprime, c'est la main qui le façonne. Or l'abolition, chez Merleau-Ponty, de la distinction (ou de la différence) entre le sujet et l'objet, entre le touché et le touchant, se fonde plutôt sur l'idée que le monde et le sujet communiquent, autrement dit altérité et identité fonctionnent en « chiasme ». Ce chiasme repose sur l'idée que sortir de soi et entrer en soi reviennent au même dans la mesure où, quand nous percevons l'autre ou le monde, nous l'organisons, de la même manière que cet autre ou ce monde s'est disposé et organisé pour être saisi par notre conscience et nos sens. Perception, cognition et pensée sont liées par un même sens commun, le toucher. Ce sens frappé de réversibilité est fondamental dans cette conception, la pensée est sensible et le sensible est de la pensée. De manière plus anecdotique, le toucher, et la caresse en particulier, pour Maurice Merleau-Ponty, selon Clara Da Silva-Charrak, pourraient façonner le monde ou l'autre dans un geste dénué de l'impérialisme de la caresse sartrienne. Participant du sensible, comme le sensible participe d'elle, la main caressante-façonnante apparaît alors plutôt sous l'angle positif du lien. Par différence avec la main démiurge-créatrice qui façonne la conscience, en même temps que la conscience advient, la caresse qui façonne l'autre apparaîtrait chez Merleau-Ponty plutôt sous la forme du soin ou du massage.

Ces deux visions polaires du toucher et de la caresse s'infiltrèrent dans les représentations comme autant de lieux communs du toucher. Le toucher de Merleau-Ponty se retrouve dans les motifs de la réversibilité du sens tactile, l'ouverture pensive au monde, la rencontre créatrice avec le monde et l'autre, et le sentiment d'une harmonie entre soi et le monde. Pour le sociologue et philosophe allemand Hartmut Rosa, la peau et la sensation tactile, activent une « relation responsive » chez l'humain qui serait au cœur du mécanisme

¹⁸⁷ Clara Da Silva-Charrak, *Merleau-Ponty. Le corps et les sens*, Paris, PUF, « Philosophies », 2005.

de la « résonance¹⁸⁸ » qui lient les sujets entre eux et avec le monde. Plus encore, comme le toucher participe au bien-être et au plaisir, souvent associé par les psychologues ou les anthropologues aux soins reçus dans la petite enfance, l'une de ses modalités entretient un rapport de « résonance » ou de continuité ; cette modalité du toucher apparaît, pour Hartmut Rosa, comme l'un des moyens pour établir ou rétablir une harmonie fragilisée par le solipsisme du sujet ou par la solitude des individus isolés dans une société atomisée :

La peau se fait alors frontière entre un intérieur et un extérieur, une frontière essentielle qui s'offre tactilement à l'expérience (sous le double rapport du toucher et de l'être-touché) et devient par là même un nouvel organe de résonance. [...] il semble que l'on ait oublié le rôle majeur joué par la peau – y compris chez les adultes – comme membrane résonante entre le corps et le monde et entre la « personne » et son corps. [...] La peau forme ainsi un organe de résonance sensible sur ses deux faces, un organe littéralement *respirant* et *répondant* par lequel s'instaure et s'exprime une double relation entre le corps et le monde et entre la personne et son corps. [...] Et l'on verrait probablement alors que l'attention accrue portée à la peau comme objet façonnable se paye du prix d'une diminution de la faculté de résonance¹⁸⁹.

Contre « l'accélération » d'une société utilitariste, Hartmut Rosa propose le concept de résonance, expérience sensible « constitutive du devenir-sujet » et qu'il fonde en partie sur un rapport incarné et tactile aux autres. La toute récente crise pandémique a été l'occasion de réfléchir à ce qu'Hervé Mazurel appelle notre « bien étrange *civilisation tactile*¹⁹⁰ » qui a vu dans la modernité l'effacement de la tactilité des hommes d'Ancien Régime pour la remplacer peu à peu par sa forme « digitale » qui, malgré sa grande ouverture, affecterait le « juste tact des choses » et le lien incarné avec le sensible.

Ainsi le toucher est souvent l'objet d'une réflexion pensive et mélancolique sur la vie harmonieuse de l'homme dans le monde et sa perte. Les sollicitations tactiles – qu'elles soit reçues ou prises – traduisent également une quête d'authenticité existentielle, car cet accord transparent du moi avec lui-même, en jeu dans l'authenticité, dépend toujours de la formation du sentiment de soi. Cette obsession de la coïncidence de soi, sous la forme métaphorique mais aussi physique, du toucher a été étudiée par Derrida comme le « complot » de la modernité philosophique européenne qui pense le toucher comme « efforcement¹⁹¹ ». Cet « efforcement », à comprendre comme la force de résistance interne au toucher, serait dans la tradition philosophique empiriste absolument nécessaire au sujet et à la conscience. Sens

¹⁸⁸ Voir en particulier ses pages sur le sens tactile qui ouvrent son essai. Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde*, Paris, Editions de la Découverte, collection « Sciences Humaines », 2018, traduit de l'allemand par Sachar Zilbertfarb, avec la collaboration de Sarah Raquillet, pages 57-96.

¹⁸⁹ *Ibid.* pages 60-62.

¹⁹⁰ Hervé Mazurel, « À fleur de peau ? Soudain l'inquiétante étrangeté du toucher », AOC média [en ligne], mardi 25 août 2020, URL de référence : <https://aoc.media/opinion/2020/08/24/a-fleur-de-peau-soudain-linquieta-ete-etrangete-du-toucher-2/> consulté le 07 juin 2021.

¹⁹¹ Jacques Derrida, *Le Toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2002, page 160.

fondamental, il pose le monde et l'être-au-monde du sujet : « il n'y a pas de monde sans toucher » selon cette pensée qui s'écoule de Maine de Biran à Merleau-Ponty, commentée et étudiée par Jacques Derrida. L'enjeu du philosophe est d'analyser la manière dont la métaphore du toucher sert dans ces philosophies à produire une métaphysique, contre laquelle il produit son texte-hommage à Jean-Luc Nancy. Il montre ainsi que chez Nancy, au contraire, le toucher est un sens de la « syncope ». Ce travail d'actualisation de l'épistémologie du toucher signale les grandes lignes de la pensée attachée à ce sens et on ne peut que remarquer que le motif du toucher, comme agent du dévoilement du monde, demeure omniprésent dans les représentations. Le sens tactile place l'humain dans le monde. Les récits que nous allons étudier se signalent par l'omniprésence du motif du toucher comme révélateur de la matière du monde. Ces récits, souvent également incarnés, ont pour point de départ la perception corporelle et sensorielle d'un personnage-narrateur ou d'une focalisation du point de vue sur un personnage et, qui plus est, un personnage amoureux. C'est le thème érotique qui est central : le désir érotique devient un catalyseur d'un désir plus vaste, de se fondre dans le monde.

Parmi les auteur·e·s les plus récent·e·s étudié·e·s, le canadien Michael DeForge se distingue tout particulièrement dans ses récits par le choix plastique de représenter concrètement les affections sensibles de ses personnages, en particulier dans ses fictions autobiographiques, comme *Big Kids*. Dans ce récit, le personnage principal se transforme en arbre à l'âge de l'adolescence. La mutation du personnage principal est avant tout une mutation perceptive et cognitive, car, même si sa forme extérieure change, les autres personnages qui n'ont pas subi la même mutation, ne s'en aperçoivent pas. Ainsi se superposent la mutation du corps, de la conscience et du *sensorium* : à sa nouvelle forme de corps répond aussi une toute nouvelle façon de sentir ainsi qu'une autre conscience des relations sociales et amoureuses.

De manière plus générale son œuvre est attentive à rendre compte de cette harmonie ou dysphorie de la relation des personnages avec le monde et le sensible. Ainsi dans un récit court tiré de *A Western world*¹⁹² l'auteur dépeint une communauté d'ami·e·s unie par « la préférence pour la douceur¹⁹³ » où les habitant·e·s à l'allure vraisemblablement inspirée des bonshommes de la série de livres pour la jeunesse *Barbapapa*¹⁹⁴ évoluent dans un monde aux

¹⁹² Michael DeForge, « A softness » *A Western world*, Toronto, Koyama Press, 2018, pages 53-64.

¹⁹³ « a preference for softness », Michael DeForge, *op. cit.*, page 54, ma traduction.

¹⁹⁴ Annette Tison et Talus Taylor, *Barbapapa*, Paris, L'École des Loisirs, 1970.

formes tout aussi douces et tendres : « une vallée de douceur¹⁹⁵ ». L'intrigue démarre lorsque des créatures aux formes acérées pénètrent ce monde et provoquent dans sa matière et sur les ami·e·s des dommages irréversibles. La nouvelle se clôt avec le personnage-narrateur, l'artiste du groupe, dernier habitant de la vallée, qui commente et montre sa capacité à « absorber » dans la matière de son corps doux et souple les agressions extérieures (voir illustration Softness 4). Cette nouvelle sobre et presque abstraite rend compte d'un certain nombre des tropismes des récits de l'auteur. Ceux-ci se concentrent souvent sur un ou plusieurs personnages dont le rapport au sensible se trouve bouleversé, comme ici les personnages-doudou soudain agressés par des animaux à piques. C'est le cas également d'autres nouvelles du recueil comme « Quicksand¹⁹⁶ » dans laquelle un homme plongé dans l'eau mécomprend les sensations tactiles provoquées par les animaux et humains qui l'entourent. Le motif de la communauté confrontée à ses fragilités et ses déchirements est le thème de *Par-delà la vallée de Richard* (2020). On le retrouve dans la peinture de la communauté forestière de *Sticks Angelica, Folk Hero* (2017). Enfin, le motif de la recherche de l'authenticité est l'un des moteurs narratifs des personnages de Michael DeForge qu'il s'agisse de *Sticks Angelica*, le narrateur de *Big Kids*, les oiseaux de sa série en ligne *Birds of Maine*. Tous et toutes se posent la question de leur juste place dans la communauté ou l'univers dans lesquels ils évoluent, et la plupart d'entre eux sont frappés d'hypersensibilité.

L'un des ressorts narratifs les plus expressifs de son esthétique pour mettre en exergue la plupart de ces motifs, consiste en la retranscription de l'expérience interne du corps : dé-corporation, métamorphose, mutations partielles sont le lot d'un certain nombre de personnages. Sous la forme concrète de petits personnages incarnant les impressions (voir illustration Big Kids 2) ou sous la forme *d'emanata* matérialisées en fumée ou en fleurs et que le personnage perçoit comme telles. Elles n'apparaissent donc pas sous une forme symbolisée et abstraite comme dans la bande dessinée traditionnelle. Plus encore, ces objets sensoriels se collent à la peau des personnages. Toute sensation (auditive, olfactive et même visuelle) est métamorphosée en sensation tactile. Souvent sans explication claire, ces événements corporels sont l'occasion de donner à penser aux personnages leur place dans la communauté ou plus vastement dans la matière et le temps. Par exemple le personnage de l'astronaute dans *Birds of Maine*, envoyé sur la lune (seuls des des oiseaux y vivent), s'est peu à peu moulé dans la terre, et, sous la forme d'un tas de boue séchée (voir illustration Birds of Maine 1),

¹⁹⁵ « a soft valley » Michael DeForge, *op. cit.*, page 54, ma traduction.

¹⁹⁶ Michael DeForge, « Quicksand », *op. cit.*, pages 93-104.

« devient un peu conscient de la place que [s]on corps prend dans l'espace » avant de se transformer en colline, puis en lit de rivière et enfin en étendue neigeuse¹⁹⁷.

Ainsi l'exploration du corps passe chez l'auteur par une mise en crise de la forme et de la figure. Les contours et les surfaces des corps sont à la fois déformés (on a parfois peine à les reconnaître) et en même temps donnent à voir une esthétique épidermique : les personnages sont affectés par leurs contours. Ainsi très souvent les sollicitations du toucher et du tact ont quelque chose à voir avec cette mise en crise de la sensibilité des personnages et de leur rapport contrarié ou fusionnel avec la matière et l'environnement. Michael DeForge sert ici d'exemple à un autre aspect central des figurations du toucher et de la caresse dans les récits contemporains. Perçues par un sujet pensant, conscient, elles apparaissent comme le symptôme de la relation entretenue entre soi et le monde, sous la forme d'une harmonie, d'une dysphorie ou d'une quête.

Si les figures de la caresse et du toucher sont des moments de conquête de l'intimité des récits qui la thématisent, elle peut être l'objet d'une conquête harmonieuse et plaisante, mais aussi susciter un désordre de la hiérarchie traditionnelle des sens jusqu'à participer à une métamorphose du senti et des corps.

La caresse, symptôme d'une harmonie

Dans cette partie nous nous attacherons à toutes les modalités de caresses : données, reçues, désirées, car, ce qui importe ici, c'est la manière dont elles dessinent un rapport de plénitude à la matière et au monde. On peut d'emblée voir que la caresse, qu'elle soit érotique ou sentimentale, se coule alors dans un rapport aux éléments : air, terre, eau, végétaux. Michel Serres voit dans la peau le milieu où tous les sens se mêlent¹⁹⁸. Le toucher est en effet l'un des sens les plus prolifiques en métaphores sensibles (un rapport peut être « dur », « doux », une parole « tranchante » ou « caressante », on « brûle », on « frémit » de quelque chose). Pour Steven Connor, l'idée même de sensibilité naît de la pensée du toucher :

La sensation de délicatesse est peut-être la façon plus répandue dont le toucher informe et reflète la pensée, les valeurs, les idéaux et les attitudes. Les valeurs de tact, de « toucher », de subtilité, de raffinement, etc. dépendent toutes de la pensée de la sensation de légèreté du toucher et se ramifient à partir de celle-ci. [...] Le fait que la « délicatesse » soit souvent utilisée comme

¹⁹⁷ Michael DeForge, *Birds of Maine*, [en ligne], disponible sur le compte Instagram de l'auteur, publié le 19 mai 2021, URL de référence : https://www.instagram.com/p/CPDUSZij37n/?utm_source=ig_web_copy_link consulté le 8 juin 2021.

¹⁹⁸ Michel Serres, *op. cit.* page 82.

synonyme de "sensibilité" témoigne de la propension traditionnelle à considérer le toucher comme le substrat ou le support commun de tous les sens¹⁹⁹.

La légèreté du toucher que l'on retrouve dans le mouvement de caresse sert également un rapport métaphorique à la pensée et au monde. La caresse désigne ainsi abstraitement un rapport doux, agréable et énergisant de la matière sur une surface sensible (le soleil caresse ma peau). Dans nos récits intimistes ce potentiel métaphorique de la caresse est particulièrement réinvesti lorsqu'il s'agit de figurer ou de noter ce rapport plus général à la matière.

❖ *La rêverie matérielle des caresses : air et eau* (Arthur Cabn, *Les vacances du petit Renard*, Catherine Millet, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Fabrice Neaud, *Journal* (1), Anne Serre, *Les Débutants*)

Dans son *Journal* Fabrice Neaud se donne pour ambition publique de raconter « tous ces bruissements de l'âme²⁰⁰ » qui sont les siens. Un certain nombre de passages métanarratifs rendent compte de l'élaboration du projet autobiographique et du choix radical d'affronter les fantasmes intimes dans la forme diariste. La figuration du désir ou du fantasme passe par des images métaphoriques ou des montages elliptiques à valeur métaphorique. Dans le premier tome de son journal, le diariste relate l'obsession amoureuse qu'il a eu pour Stéphane. D'abord modèle pour lui, le narrateur met en scène les signes de la cristallisation amoureuse, qui se révèlent à ce moment, de manière très explicite, par une caresse. La mise en scène et la mise en page de celle-ci donnent à ce geste discret l'ampleur d'une révélation (voir illustration *Journal* (1) 3 et 4)²⁰¹. Le geste de la caresse ici mis en scène dans une case dans un plan de type « caméra subjective ». Elle est annoncée par la bulle du narrateur dans la case précédente, et révélée en très gros plan sur les cheveux de Stéphane caressés par la main du narrateur, Fabrice, main qui signale la prise de vue subjective. Comme de coutume avec l'auteur, le travail graphique des hachures et de la pilosité fait ressortir les surfaces et leurs volumes. Stratégiquement située à la tourne de la page, cette caresse anodine dans sa réalisation, laisse place à une figuration dramatique que révèle la mise en page de la planche qui suit (voir illustration *Journal* (1) 4). L'action narrative est interrompue (on ne sait pas ce qu'il se passe après cette caresse), mais dans la planche suivante le narrateur nous livre l'expression de sa sensibilité. La case de cette seconde planche s'oppose en tout point à la précédente ainsi qu'à la dynamique du séquençage au terme de laquelle elle est placée.

¹⁹⁹ Steven Connor, *The Book of Skin*, Ithaca/Londres, Cornell University Press/Reaktion Books Ltd, 2004, page 259, ma traduction.

²⁰⁰ Fabrice Neaud, *Journal* (2), Angoulême, Ego Comme X, 1998, page 52.

²⁰¹ Fabrice Neaud, *Journal* (1), *op. cit.*, pages 45-46.

Alors que, dans la première planche, les cases avaient une taille relativement étroite et que dans la dernière bande, la case de la caresse était sensiblement plus étroite que la précédente, la case suivante prend toute la largeur d'une bande et la hauteur de deux bandes. La case de la caresse est étroite et en très gros plan : elle retranscrit le resserrement du point de vue de l'amoureux obsessionnel sur le détail de l'anatomie de Stéphane (le crâne) ; cela ménage un effet de contraste et d'expansion dans la page suivante. Ce cadre épouse alors tout le corps du narrateur et laisse, au second plan, s'étaler la masse herbeuse sur laquelle il est allongé. Celle-ci renvoie, par l'association que le montage provoque, aux cheveux drus, coupés court de Stéphane, que caresse le diariste dans l'image précédente. Neaud est coutumier des figurations métaphoriques, il joue de l'ambiguïté de la figuration graphique de la matière. Cette ambiguïté est confirmée dans la planche (voir illustration Journal (1) 5) qui suit où le motif de la main qui caresse des surfaces velues et veloutées (un torse d'homme puis un chat) entrecoupe une suite d'images mêlant des scènes vécues de réunion et des images – elles aussi métaphoriques – de dissection (d'un torse, d'un cœur). Les métaphores qui se mêlent sur ces deux planches figurent la progression du sentiment amoureux chez le narrateur. Ces deux gestes qui battent au rythme du montage, comme le cœur qui bat au rythme du sentiment, métonymisent la sensation de douceur et la pulsion de désir qui animaient le premier geste de caresse. La case où le diariste est allongé entretient une ambiguïté référentielle et évoque le plaisir, le confort de ce tapis d'herbe ou de cheveux. Le dénudement et la pose alanguie, évoquent sans doute le plaisir érotique et fétichiste d'avoir pu caresser le crâne de Stéphane, mais aussi un sentiment de bien-être plus diffus, dont la caresse du chat est aussi porteuse. L'image se confond alors avec l'image du plaisir simple d'une sieste au soleil, dans l'herbe. Dans le montage des images se dessine ainsi cette harmonie sensible entre le geste de la caresse et le plaisir qui se dégage de l'accord trouvé entre le moi et le monde.

Aiguillonnée par le désir érotique, la sensibilité matérielle des narrateurs et narratrices de nos récits intimes passe en effet souvent par une évocation métaphorique de ce que la caresse procure. Anne Serre, dans son récit amoureux *Les Débutants*, inspiré par *Jude l'Obscur* de Thomas Hardy, évoque métaphoriquement le contact érotique du corps de l'amant comme celui d'une eau qui coule :

Elle brûle d'être avec lui comme on le serait dans une rivière, allongés, laissant les eaux vous recouvrir, jouer entre vos membres, glisser sur votre ventre, votre cou et parfois de fins poissons passent entre vos jambes, bondissent au-dessus de votre cuisse, des herbes molles vous caressent, vos cheveux vont flottant et au-dessus de soi il y a de merveilleux branchages aux feuilles vert vif, au-dessus encore un ciel bleu et dur mais très lumineux et les pierres sous l'eau ont presque l'air d'être de chair. Ils se feraient embarquer, ils remonteraient le cours de la rivière comme deux

esquifs, deux corps célèbres dans l'Histoire de l'amour, elle pense à la Risée, grande rivière près de Sorge dont les berges peu aimables sont faites de gros rochers brutaux et noirs mais dont l'eau est limpide, très basse, au point que parfois on peut la traverser mouillé à peine jusqu'aux genoux. Mais pourquoi donc songer à se noyer, à dériver ainsi ? Mais non se dit Anna en regardant par la fenêtre de sa maison qui donne sur le jardin, non, il ne s'agit pas du tout de se noyer bien au contraire, il s'agit de s'abandonner enfin au courant, avec lui qui n'est pas Jude l'Obscur mais Thomas Lenz, qui a un vrai corps de chair très joli, dont les yeux rient parfois et de plus en plus souvent et dont la main gauche ne porte aucune alliance²⁰².

La rêverie amoureuse de la narratrice prend ici la forme d'une « rêverie matérielle » au sens où l'entend Gaston Bachelard dans *L'Eau et les Rêves*²⁰³. Empruntant d'abord aux figures des « eaux amoureuses²⁰⁴ », la narratrice se métamorphose au contact de la peau de l'amant en une nymphe, nixe ou autre figure mythologique du folklore germanique. Anne Serre, férue d'auteur·e·s allemand·e·s, renoue ici avec ces symboles. Mais peu à peu la métaphore topique des eaux féminines se transforme en une recombinaison matérielle de la sensibilité : la pierre au contact de l'eau amoureuse se fait de « chair ». Cette rêverie qui flirte avec l'image de l'eau « mélancolisante²⁰⁵ », l'image funèbre du complexe d'Ophélie, en entraînant les amants dans la noyade – autre thématique topique du récit amoureux – ne se clôt pas sur la destruction, mais sur le retour de la « chair », celle de Thomas Lenz, l'amant. La rêverie sensorielle et érotique de la narratrice, qui brûle d'être avec son amant, prend la forme continue et coulante de la rivière, par sa matérialité enveloppante et douce qui « glisse » et qui « recouvre » les corps. Ceux-ci ne font qu'un avec les éléments de la rivière qui deviennent alors des motifs érotiques autour du rêve de ce corps dénudé : les « fins poissons qui passent entre les jambes » et les « herbes molles qui vous caressent » métaphorisent la caresse érotique-amoureuse sous la forme matérielle de l'écosystème de la rivière. La rêverie de l'eau qui coule par son dynamisme, et sa capacité à fluidifier les matières au point de transformer la pierre en chair est l'image du courant profond, le désir de la caresse érotique par la narratrice. Comme dans l'extrait du *Journal (1)* de Neaud, le contact de l'être aimé ou désiré devient pour un moment une réflexion sur la matière du monde et la place du corps propre dans celui-ci.

Ces deux figurations tantôt sèche et velue chez Neaud, tantôt liquide et « molle » chez Serre sont toutes deux vectrices d'un sentiment d'authenticité ou d'accord entre le personnage désirant et ce qui l'entoure. Chez Neaud, la nudité et la posture allongée en sont les signes, qui s'égrènent ensuite en gestes de tendresse familière comme la caresse au chat. Chez Anne Serre, plus inquiète, la rêverie oscille entre le gouffre funèbre de la mort des amants et le retour à la « chair ». Mais par le détour du souvenir d'enfance (la rivière à Sorge,

²⁰² Anne Serre, *Les Débutants*, Paris, Le Mercure de France, 2011, page 154.

²⁰³ Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.

²⁰⁴ Gaston Bachelard, *op. cit.*, pages 48-49.

²⁰⁵ *Ibid.*, page 123.

très proche du mot « songe »), le motif de la rivière diffuse un enthousiasme qui fait contrepoint à la mélancolie inhérente à l'eau et à l'émoi érotique. Traversées d'inquiétudes les narratrices ou protagonistes d'Anne Serre ont néanmoins presque toujours un rapport enthousiaste voire impérial (dans *Eva Lone*, 1993) au désir érotique. Il nourrit très profondément l'écriture de l'autrice. La métaphore érotisante des poissons de rivière sert d'ailleurs de projet d'écriture dans *Petite table sois mise !* (2012) roman dans lequel la narratrice écrit que, pour capter les paroles de son érotomane de mère qui lui serviraient à faire un livre, il lui faudrait « attraper les poissons fuyants du réel ». Pour ce faire, il faudrait « mimer l'inconséquence, ou l'oubli²⁰⁶ ». Cette rêverie matérielle, incarnée et tactile se déploie dans une contradiction productive, « l'oubli », comme dans cette scène des *Débutants* où le désir, dissout par le rêve de la rivière mortifère, évolue de la négation à la matérialité de la chair. La convocation de la rêverie poétique dans l'écriture, chez Anne Serre, n'apparaît cependant pas de la même manière que chez Neaud dont la narration introspective travaille plutôt le choc des images, la discontinuité et le fragmentaire, là où l'image de la rivière et la rêverie aquatique, chez Serre, se fond dans la continuité des phrases.

Si les deux extraits commentés ci-dessus travaillent la poétisation de la matérialité de la caresse, il se trouve que même dans les récits les plus factuels et les moins marqués par une écriture métaphorisante, la douceur caressante d'une impression tactile est également le lieu d'une fusion entre la sensation de soi et le sensible. Chez Catherine Millet, la rêverie de la peau au contact de l'air engendre des images, rares dans le texte de *La Vie sexuelle* :

Lorsque la température ambiante, quelle qu'elle soit, est perçue par un carré de peau auquel elle n'accède pas normalement, par exemple au creux des reins, le corps cesse de faire obstacle à l'air, il est traversé par lui, donc plus ouvert, plus réceptif. Quand l'atmosphère qui embrasse le plus vaste monde adhère comme le feraient mille ventouses à la surface de ma peau, ma vulve elle aussi semble aspirée et se dilate délicieusement. Qu'un peu de vent se glisse sur son seuil, il amplifie la sensation : les grandes lèvres me paraissent encore plus grandes, gorgées de l'air qui les effleure. Plus loin et, et avec plus de précisions, je parlerai de zones érogènes. Qu'on sache déjà que la moindre caresse capable de réveiller ce passage ignoré qui relie la petite dépression anale du triangle où se rejoignent les grandes lèvres, cette ornière méprisée de celles qui m'assujettissent le plus sûrement et que l'air rendu palpable à cet endroit m'enivre plus que la haute altitude. J'aime offrir l'écartement de mes fesses et de mes jambes à la circulation de l'air²⁰⁷.

La notation ne prend certes pas la forme métaphorique et fantasmatique qu'elle peut prendre chez Neaud et Serre, mais dans la précision de la notation du détail, comme dans un très gros plan au cinéma, l'écriture en devient presque abstraite. Le corps ainsi détaillé dans ses recoins est spatialisé par des figures et des contours : « triangle », « passage », « dépression » donnent à voir un corps structuré en images et non pas une chair informe. Il s'agit d'une abstraction

²⁰⁶ Anne Serre, *Petite table sois mise !*, Paris, Verdier, 2012, page 33.

²⁰⁷ Catherine Millet, *op. cit.*, page 105.

sensible, de celle qui cherche à rendre compte de la « sensation », au sens où Gilles Deleuze l'entend dans *Logique de la sensation* : « Ce qui est peint dans le tableau, c'est le corps, non pas tant qu'il est représenté comme objet, mais en tant qu'il est vécu comme éprouvant telle sensation [...] »²⁰⁸. » Le corps est ainsi détaillé dans ses « ouvert[ures] », ce qui le « traverse » et apparaît alors comme une figure géométriquement variable à mesure que « l'atmosphère [du] vaste monde » s'y engouffre ou que le « vent » s'y glisse tactilement. En résulte l'extension des muqueuses et de la « surface de la peau » de la narratrice. Comparée à la rêverie de Neaud ou de Serre, c'est ici la matière immatérielle de l'air qui rend le mieux compte de cette « caresse » spécifique qui « enivre » et « assujetti[t] » la narratrice. Dans un effet de confrontation d'échelles, le grand air s'engouffre dans la dépression très localisée, un morceau de peau. La sensation tactile, comparée à une caresse, s'articule dans un contraste entre le petit et le grand, l'ouvert et le fermé, l'immatériel et l'organique. C'est par ce contraste que s'ouvre alors le corps. Le corps de la narratrice de *La Vie sexuelle de Catherine M.* se présente comme cette dialectique entre le soi familier et le soi étrange, la clôture et la fermeture, dans une écriture toujours très précise, presque froide, et sans la liquidité de l'effusion érotique qu'on peut retrouver chez Anne Serre ni la chaleur de l'intensité tactile qu'on peut retrouver chez Fabrice Neaud. Le caractère aérien de ce rapport tactile à la matière participe à une érotique de l'apesanteur, presque abstraite.

La matérialité aérienne n'est cependant pas le trait le plus récurrent associé à la caresse. Plus couramment dans les récits contemporains c'est le motif aquatique qui se trouve associé à la sensibilité du toucher harmonieux. Le motif de la rivière se retrouve dans le roman d'Arthur Cahn, *Les Vacances du petit Renard*. Elle métaphorise ce « milieu » de la peau, où le contact est possible avec l'autre lointain. Médiatrice, l'eau porte la caresse vers Hervé pendant une promenade en barque : « Il ose bouger enfin, il pose une main sur l'eau. C'est sa caresse. Si Hervé touche l'eau, ce sera comme s'ils se touchaient »²⁰⁹. » Mais cette caresse de l'eau n'est pas qu'une adresse, c'est une dissolution de soi dans l'élément liquide, et dans le fantasme provoqué par l'immersion dans l'eau le narrateur rêve :

[I]ls goûtent la rivière, c'est un baiser à trois, c'est une bénédiction des flots, ils s'embrassent, les bras tout autour de chacun et les jambes qui battent la profondeur de la rivière²¹⁰.

Encore une fois la rêverie tactile de l'eau, incarnant ce courant qui passe entre les êtres mais qui ne peut encore prendre sa forme véritable, entraîne une rêverie érotique.

²⁰⁸ Gilles Deleuze, *Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, page 40.

²⁰⁹ Arthur Cahn, *op. cit.*, page 153.

²¹⁰ *Ibid.*, page 155.

Métaphoriquement associée cette fois-ci au philtre d'amour, l'eau ici se « goûte » comme des « baisers ». Mais l'on retrouve la métaphore filée de la peau à travers cette opposition de la surface et la profondeur, figure structurante du toucher et de la caresse. Car comme le rappelle Jean Brun, la caresse est plus que le toucher une recherche de profondeur, d'un au-delà de la peau, notamment : « elle est la découverte de deux intimités par-delà la surface des corps²¹¹. » C'est le motif structurant du roman qui met aux prises l'adolescence, incarnée par le personnage principal, aux surfaces des corps contemporains, qui ne sont pas seulement des surfaces charnelles mais aussi les surfaces mobiles et tactiles des smartphones où le grand marché du sexe et de l'amour se génère désormais. Toute la quête du personnage est d'aller au-delà de cette surface, pour *voir* et pour *sentir* et s'apercevoir peut-être qu'il n'y a rien d'autre que le fantasme, dans son excès « trop beau, trop laid²¹² ». C'est donc dans cette rêverie élémentaire qui se fixe sur l'herbe des bottes de foin, ou sur l'eau courante de la rivière que les contacts les plus charnels, les plus épanouissants et les plus harmonieux du roman ont lieu. En effet lors de la scène de baignade dans la rivière, le personnage rêve par l'intermédiaire de l'eau médiatrice du toucher, de « sombrer » et d'être « accueilli²¹³ » par la beauté d'Hervé. La métaphore de l'eau est centrale dans ce désir de fusion, car la liquidité et la mobilité de l'élément, autorisent le sentiment de communication qui va jusqu'à la communion. Ainsi lorsque, par un subterfuge, le personnage principal donne un rendez-vous anonyme à Hervé et que celui-ci l'attend de dos dans une chambre, l'adolescent l'enlace et « fait contact du mieux qu'il peut » avec lui comme s'« il plongeait dans la piscine [...] la tête sous l'eau²¹⁴ ». L'harmonie du désir et l'harmonie du monde se disent dans l'étreinte amoureuse, qui sous la forme de l'eau a la mobilité et la puissance de contentement d'une caresse.

❖ *Le motif de la baignade (Michael DeForge, Big Kids, Maylis de Kerangal, Un monde à portée de main, Jean-Philippe Toussaint, M.M.M.M.)*

La baignade est une topique qui rend compte de cette harmonie tactile du corps et du monde. Jean-Philippe Toussaint, dans son cycle sur Marie, renoue par le biais de ce personnage féminin avec une écriture de fiction en « adéquation au monde²¹⁵ » au sens, où, pour paraphraser Bruno Blanckeman, l'auteur, en requalifiant le thème amoureux et son écriture, la ramène à sa qualité première : « la puissance vive d'un affect » et le « pouvoir

²¹¹ Jean Brun, *La Main*, Paris, Nathan/Delpire, 1998, page 117.

²¹² Arthur Cahn, *op. cit.*, page 185.

²¹³ *Ibid.*, page 154.

²¹⁴ *Ibid.*, page 186.

²¹⁵ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour* [2002], M.M.M.M., Paris, éditions de Minuit, 2017, page 23.

élémentaire d'un art²¹⁶ ». Dès lors affects et sensations sont la matière du roman rassemblée par la perception du narrateur. Comme le rappelle Morgane Kieffer, le récit, notamment dans ce cycle, se fonde sur « l'investissement subjectif » du personnage principal, qui passe par une attention au détail qui façonne « une écriture sensuelle tournée vers un érotisme contrarié²¹⁷ ». Dans le premier volume du cycle, la piscine offre au narrateur le délassement de ses amours moribondes avec Marie, qu'il a suivie de Paris jusqu'à Tokyo. Décrite comme une « peau qui frissonne » la surface de l'eau se fait enveloppement par le « contact tiède sur [le] corps²¹⁸ ». Ce tome crépusculaire marque le début du cycle par la fin de l'amour : le narrateur et Marie sont sur le point de se séparer, et ne cessent tout le long du volume de remettre à plus tard la rupture. Lorsque deux tomes plus tard, dans *La Vérité sur Marie*²¹⁹ le narrateur retrouve Marie après le spectaculaire et tragique accident cardiaque de son amant, Jean-Christophe de G., et qu'ils partent ensemble s'occuper de la maison italienne de son défunt père, les deux anciens amants partagent une baignade dans la mer. La baignade, est alors l'occasion inédite d'une réunion précaire :

Nos jambes, parfois, se frôlaient, nous nous effleurions dans la mer, je lui avais caressé l'épaule en détachant tendrement quelques algues qui étaient restées collées à ses cheveux. Rien n'était avoué, rien n'était dit explicitement, mais, plus d'une fois, nos doigts s'étaient touchés sans prendre garde, nos regards s'étaient croisés et enlacés dans l'eau. Je sentais une complicité ancienne renaître entre nous, et j'étais envahi par un curieux mélange d'émotion et de timidité. J'avais envie de la prendre dans mes bras, de m'abandonner contre elle dans la mer, de serrer mon corps contre le sien dans l'eau tiède²²⁰.

À l'eau de la piscine comme du « plomb fondu, de mercure ou de lave » qui frissonne de manière infime, pure solution de réconfort, répond ici la mer ouverte et vaste où « l'abandon » est possible. Au ressaisissement de soi que constitue le contact de l'eau de piscine répond par contraste l'ouverture énergisante et érotique de l'eau marine. Érotique, cette eau première ici associée à la naissance de Vénus, permet les caresses et les frôlements et nourrit le désir de fusion : dans la matière et dans l'autre. C'est surtout Marie qui dans la suite du passage porte sur elle les traces de cette fusion érotique : « en apesanteur sur le dos dans la mer, le ventre et les poils du pubis mouillés, les seins émergeant du léger ressac d'eau stagnante qui s'attardait sur son corps²²¹. ».

²¹⁶ Bruno Blanckeman, « *Faire l'amour à la Toussaint* (sur quelques postures littéraires minimalistes) » in Marc Dambre, Bruno Blanckeman, *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, collection « Fiction/Non fiction XXI », 2012.

²¹⁷ Morgane Kieffer, *op. cit.*, pages 478-479.

²¹⁸ Jean-Philippe Toussaint, *op. cit.*, page 49.

²¹⁹ Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M., La vérité sur Marie* [2009], Paris, Éditions de Minuit, 2017.

²²⁰ *Ibid.*, page 505.

²²¹ *Ibid.*, page 506.

Inversement, dans le récit *Big Kids* de Michael DeForge, l'eau de la piscine où patauge l'« arborescent » est moins une enveloppe réconfortante qu'un milieu qui ouvre son corps à une harmonie avec les éléments (voir illustration Big Kids 4). Mais cet accord se fait de manière réursive. Selon le récitatif : « toutes les pièces éparpillées qui composaient mon monde se rassemblaient pour converger vers le bout de mes doigts [...] tous les sons, visions et sensations individuels se sont frayé un chemin à toute allure à travers moi et sont installés dans mon corps²²² ». Dans la version originale, le texte indique que les sensations, visions et sons se pressent [*rushed up toward me*] et s'organisent vers son corps [*organizing themselves to my body*]²²³. Bien que moins évidente, cette traduction plus littérale de l'anglais permet de déceler ce qui fait la spécificité de cette sensation tactile : organisant les sensations vers le corps, elles organisent le sensible, tout en révélant aussi le corps. Ainsi que le formule Merleau-Ponty, l'expérience tactile, ici les mouvements de la main, « s'incorporent à l'univers qu'ils interrogent, sont reportés sur la même carte que lui » et « les deux systèmes s'appliquent l'un sur l'autre, comme les deux moitiés d'une orange²²⁴. » Plus que dans les autres extraits étudiés jusqu'alors, dans *Big Kids*, sentant et senti coïncident dans un aller-retour qui transforme la perception que le personnage a du monde et de lui-même. La nouvelle peau arborescente dans laquelle il se réveille va de pair avec une tout autre épistémologie du sensible et de la matière que celle qui prévalait jusqu'à lors. Et il semble que contrairement au régime banal du corps dont les autres personnages sont prisonniers, les « arbres » voient leur monde enrichi d'un rapport au sensible bien plus ouvert. Dans le régime traditionnel des autres personnages, comme dans une bande dessinée ordinaire, les corps sont délimités par des formes, les sensations sont abstraites, le monde est organisé de manière rationnelle. Comme dans la pensée phénoménologique, le corps « arborescent » qui fait l'expérience du monde n'est pas un objet abstrait de celui-ci, aux contours étanches, mais y participe pleinement, sensoriellement comme dans la perception et donc la conscience. Le changement de perception du personnage principal n'est pas seulement une autre manière de saisir ce qu'il voit, c'est aussi une tout autre hiérarchie et compréhension des objets, des corps et de l'univers qui se déploie. Ainsi l'expérience de la piscine et cette case en particulier, outre le récitatif, révèle ce nouveau rapport entrelacé du corps au sensible et à la conscience.

Plus qu'un sentiment d'accord ou d'harmonie au monde, la sensation tactile réorganise profondément le corps dans l'élément liquide. La figuration graphique, elle, refuse

²²² Michael DeForge, *op. cit.*, traduction de page 62.

²²³ Michael DeForge, *Big Kids*, Montreal, Drawn & Quarterly, 2016, page 62.

²²⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, page 174.

toute forme de réalisme et de perspective, au profit d'un aplat sans profondeur. Sur le personnage, se superposent des vaguelettes qui brouillent en partie la perception que la lectrice peut avoir du visage du personnage, enfin son corps dépasse du cadre. Si les vaguelettes peuvent rappeler le motif de l'eau, comme les images précédentes et suivantes semblent le signifier, en revanche, le choix des couleurs indique un refus mimétique. De plus, l'image semble être en contradiction avec le texte car le personnage semble immergé dans l'eau, alors que le récit signale que seule la main est trempée dans l'eau. Mais compte tenu du bouleversement perceptif qui organise tout le récit et de l'effet de submersion que provoque l'eau au bout du doigt du personnage, il semble plutôt ici que la figuration laisse libre cours à l'effectivité de la sensation plutôt qu'à une relation de faits et gestes selon une vision organisée et rationnelle. Échappant à la figuration de la bande dessinée, qui doit passer par l'usage de symboles, d'emblèmes ou de signes accessoires, ici l'image intègre la perception sensorielle à la *mimesis*. Si Michael DeForge s'amuse à jouer avec les figurations emblématiques du vocabulaire du *cartoonist* et fait montre d'une grande recherche poétique, il semble qu'ici, il s'en débarrasse au profit d'une refonte de la figuration sensible.

Cette interpénétration du sentant et du senti comme signe d'un accord entre le corps, la sensation et la matière dans un sens plus philosophique est également présente dans un récit artiste comme celui de Maylis de Kerangal. Dans *Un monde à portée de mains*, la jeune femme, peintre en décor, se baigne dans la mer. La plongée dans la mer, comme dans l'extrait d'Arthur Cahn renvoie à l'eau comme une membrane. La métaphore organise l'espace par l'alternance de la surface et de la profondeur :

[...] puis une fois sur le rivage, elle enfouit ses pieds nus dans le sable grisâtre tandis que face à elle, lente, épaisse, la mer répand ce bleu Majorelle où la jeune fille pénètre avec délice, où elle entre sans une éclaboussure, comme s'il s'agissait seulement de fendre l'eau, d'en éprouver l'empire, le plein contact, après quoi elle s'immerge lentement, s'incline tête la première dans la pénombre et descend caresser le sol plissé, la peau nue de son ventre excitée de plaisir, puis remonte vers la clarté, se regarde longuement au revers de la mer, dans son miroir interne, et une fois la surface retraversée, nage loin, au large, s'allonge sur la houle paisible, et fait la planche, les yeux au ciel, pense à ces derniers mois décousus, esseulés, petits bonds d'un lieu à un autre, ricochets de caillou plat, à ces lieux qu'elle n'investit jamais plus de quatre ou cinq semaines, à ces jours fondus dans un seul mouvement, celui de trouver le chantier d'après sans que la pause à Paris soit trop longue, sans qu'elle ait à demander à ses parents un petit rab qu'ils s'empresseront de lui donner, elle pense à ces peintures qui se relayent sans temps mort : c'est donc ça la vie²²⁵ ?

L'eau ici est tranquille, sans éclaboussure, sans remous, et devient lieu d'immersion plus que d'une vivifiante baignade. L'eau est capable d'un « plein contact », un empire tactile qui procure du plaisir et incite à entreprendre un rapport caressant au monde : elle « descend

²²⁵ Maylis de Kerangal, *op. cit.*, page 165.

caresser le sol plissé ». L'épiderme de la mer se transforme tour à tour en miroir « interne » dans lequel se refléchir, puis en surface de flottaison molle où « s'allonger » et plonger dans une réflexion intime. L'immersion tactile de l'eau, ce milieu aqueux où la préhension et le toucher sont exacerbés et fuyants donne à la sensibilité et à l'imagination une autre forme. Si chez DeForge elle est révélatrice d'une réorganisation du corps et de l'esprit, chez Maylis de Kerangal elle est *medium*, au sens matériel de cet adjuvant qui dans la peinture à huile permet de déposer et mélanger les couleurs sur la toile. C'est un *medium* où la pensée peut tenter de donner une continuité à ces « ricochets de caillou plat » que sont les épisodes de sa vie. Si toute la quête de Paula est de retrouver la continuité de la peinture, de l'histoire et de la matière dans la fusion avec l'image, alors la ductilité de l'eau et son pouvoir imageant et réflexif apparaissent comme un milieu réflexif mais également sensoriel. Très symboliquement d'ailleurs, l'eau prend une couleur de peinture, non pas un pur pigment, mais le nom donné à cette nuance par le peintre Jacques Majorelle. Ainsi Maylis de Kerangal distille ici quelques éléments de ce rapport particulier à l'image qui est celui de la jeune peintre. L'image est une sensation visuelle, plus qu'une figure ou une forme, elle est une matière, une profondeur qui se frôle, qui se palpe aussi bien des yeux que des mains. La plénitude charnelle et sensuelle dans laquelle ce bain de bleu plonge l'héroïne entre ici en contraste avec l'insatisfaction de son existence. Ainsi la matière lumineuse et chromatique de la peinture, ici métaphorisée par cette eau enveloppante, semble, elle, une voie de salut pour la jeune femme.

❖ *Nudités : se fondre dans la peau du monde (Anne Serre, Les Débutants, Jean-Philippe Toussaint, M.M.M.M.)*

L'eau, courante ou stagnante, apparaît dans ces récits comme une matière et une métaphore, particulièrement attachée aux caresses. De manière plus générale l'eau suggère, comme le liquide amniotique, l'idée d'une harmonie, en rappelant l'enveloppe rassurante du ventre maternel. Plus simplement encore, l'eau comme matière et milieu exotique exacerbe la tactilité de tout le corps en étant à la fois un contact commun, lié au soin et aux plaisirs (toilette, massage, loisirs), mais suffisamment rare et ritualisé pour ne pas relever d'un quotidien chargé de ses ennuis et fatigues. Hormis la métaphore de l'eau, la caresse participe plus largement d'un rapport harmonieux et fusionnel au monde par l'intermédiaire de cette charge érotique et amoureuse qu'elle porte. Pour Roland Barthes, « le langage est une peau²²⁶ », qui, dans le langage amoureux, le commentaire tendre, enveloppe l'être aimé, le « caresse ». Comme un discours complaisant qui ressasse les qualités de l'être aimé et ainsi le

²²⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., page 87.

recouvre, le « discours amoureux, ordinairement, est une enveloppe lisse qui colle à l'Image, un gant très doux autour de l'être aimé²²⁷ ». Ce rapport caressant, voire gluant du langage amoureux, dessine de manière plus générale cette sensation d'adéquation profonde au monde qui parcourt les gestes amoureux et au premier d'entre eux la caresse. Avec le geste de la caresse amoureuse se dit ce désir « de s'intégrer à une existence et se l'intégrer en retour, comme les souffles se fondent dans le baiser » rappelle Jean Brun²²⁸. Ce rapport caressant au monde participe ainsi également de l'effusion physique du sentiment.

Dans *Les Débutants*, Anna, le personnage principal, se promène avec son mari et l'effort ainsi produit comme chimiquement mêle les corps et les éléments : « l'odeur des herbes et des cailloux [devenait] la seule odeur mêlée à celle de leur chair que l'effort chauffait et faisait transpirer²²⁹ ». Dans l'euphorie des corps alors Anna se met à toucher ce qui l'entoure : « à caresser le tissu soyeux d'une plante ou d'un talus²³⁰ ». C'est le mélange des chairs qui produit cette adhésion affective au corps de l'autre, ici de Guillaume, le premier compagnon. Cette euphorie sportive et tactile est l'incarnation de l'harmonie érotique du couple, déplacée de la chambre à la nature. Mais l'héroïne, et c'est là la bizarrerie, retrouve cette harmonie tactile et naturelle dans son rapport à l'amant, Thomas, qui se fixe sur la peau et sur la pulsion tactile d'Anna. En effet, elle a une propension à la nudité qui nourrit chez elle cette pulsion. Elle « [prend] plaisir à toucher la terre sèche laissant de la poussière sur ses doigts, les cailloux tièdes, les murets rugueux sur lesquels elle laissait traîner sa main²³¹ ». Plus loin « elle aim[e] ce contact de son corps avec les choses ». Et l'amour pour Thomas naît de ce rapport de nudité au monde. Ainsi son amour pour lui a été « favoris[é] par l'été²³² » et la nudité qu'il suppose.

De même ; dans *Faire l'amour*, Marie revient sur ce qui a provoqué l'amour chez elle pour le narrateur, et c'est aussi un rapport tactile au monde : « ce geste si simple, si apparemment anodin, de rapprocher très lentement mon verre à pied du sien pendant le repas²³³ ». Et comme une synecdoque de cette relation qui, tout le long du cycle, s'écrit par frôlements et entrechoquements à peine esquissés puis retirés, le narrateur a « rapproch[é] [s]on verre à pied du sien pour aller caresser le galbe de son verre, l'incliner pour le heurter délicatement dans un simulacre de trinquer sitôt entamé qu'interrompu [...] ». Ce geste

²²⁷ *Ibid.*, page 36.

²²⁸ Jean Brun, *op. cit.*, page 117.

²²⁹ Anne Serre, *Les Débutants*, *op. cit.*, page 48.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*, page 60.

²³³ Jean-Philippe Toussaint, *op. cit.*, page 23.

envahit le personnage d'une « vague de douce et chaude mélancolie », qui prend dans l'écriture la forme tactile d'un « geste de la main » qui comme celui du narrateur, « métaphorique », a produit chez elle un « accord avec le monde ». Et le narrateur-écrivain de relever, ironique, que ce n'était pas avec les mots qu'il avait produit le « sentiment d'adéquation au monde » de Marie, mais par « l'élégance [d'un] simple geste ». Marie, dans ce cycle est un personnage animé d'un élan vital que traduit sa propension à la nudité, ce que souligne le titre du quatrième opus, *Nue*. Ce trait pour le narrateur, est « la preuve de son adéquation consubstantielle au monde²³⁴ » et rappelle le fantasme de nudité d'Anna dans le roman d'Anne Serre.

Ce fantasme de nudité traduit une disposition intégralement tactile au monde qui se manifeste aussi littérairement dans la fabrique du récit. Chez Anne Serre, cette disposition à la nudité, ce fantasme de contact avec la nature et avec l'autre, prend la forme d'une rêverie presque fantastique au sein d'un récit aux allures autofictionnelles. En effet ce récit est beaucoup moins fantaisiste que les précédents (*Les Gouvernantes*, *Eva Lone* ou encore *La Petite Épée du cœur* sont des romans à la frontière avec le conte). Mimétique, il joue sur l'identité entre l'autrice et le personnage principal qui s'appelle Anna. Si Anne Serre évite toujours l'autobiographique, elle joue à éclater son identité en de multiples facettes, elle s'amuse aussi à fondre ces éclats peut-être autobiographiques dans des récits où l'intimité et le fantasme se mêlent (dans *Les Débutants* mais aussi dans *Petite table sois mise !* et encore dans *Grande Tiquetè*). Ainsi cette nudité pourrait être métonymique d'une disposition érotique offerte de l'écriture romanesque chez Anne Serre. Dans ce récit plus classique, l'écrivaine tenterait ainsi de se couler dans les codes d'une psychologie sentimentale, dont elle ne semblait pas jusqu'à présent s'embarrasser. Mais cette nudité n'est pas le signe d'un retour à une transparence de l'écriture pour Anne Serre, et ni véritablement à une transparence psychologique, encore moins de transparence de soi. Là où le dé-nudement de l'intimité chez une autrice comme Catherine Millet vise à cerner une singularité individuelle, même temporaire et périssable, au sein de l'écriture narrative, pour Anne Serre, l'amour-passion mis en scène dans son roman ne peut donner à connaître mieux le personnage, de même que l'amour-passion ne conduit pas à se connaître soi-même. Loin du mythe du dévoilement d'une vérité intérieure, la tâche de l'écriture romanesque dans ce roman d'amour consiste plutôt à « donner un nom » à ce qui arrive, et qui n'en a pas²³⁵. La nudité, comme le motif de la rivière nous l'indiquait apparaît

²³⁴ Jean-Philippe Toussaint, *Nue* [2013], *M.M.M.M.*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, page 567.

²³⁵ Anne Serre, « Présentation – *Les Débutants* » pour la librairie Mollat à Bordeaux, Site de la librairie Mollat [en ligne], 10 octobre 2011, URL de référence : <https://www.mollat.com/videos/anne-serre-les-debutants> consulté le 13 juin 2021.

comme une adhésion sensible au monde, mais aussi le point de départ d'un vacillement et d'une interrogation que ménage la phrase, un « comme si » : « Comme si ce contact, atteindre son corps, toucher son corps, devait faire d'elle un rameau, soudain la transformer²³⁶. »

Chez Toussaint en revanche, la nudité du personnage de Marie, cette « signature²³⁷ », participe beaucoup plus pleinement, selon Corentin Lahouste, de l'affirmation d'une énergie romanesque retrouvée, dans l'*intime* et l'intimité de la relation avec Marie²³⁸. Le narrateur-écrivain suit Marie comme son ombre et alimente son récit avec la puissance d'affirmation de son personnage. Le récit du souvenir de la caresse du verre est symptomatique de cette affirmation, et s'oppose à la prose pensive et inquiète d'Anne Serre. Dans la coulée de la phrase où, dans son monologue intérieur, le narrateur découvre que c'est par la « délicatesse métaphorique » de sa main qu'il avait provoqué chez Marie ce « sentiment de beauté de la vie » et « d'adéquation au monde », la parole de Marie apparaît sous la forme mixte du propos rapporté (« jusqu'à me dire [...] que la vie était belle »), et du discours indirect libre (« mon amour. ») qui « avec [...] la même spontanéité naïve et culottée » de Marie clôt de manière impromptue le paragraphe.

Le motif tactile, et qui plus est, de la caresse amoureuse, est bien un symptôme d'une adéquation, une harmonie entre le corps, l'esprit et le monde, ce qui peut se traduire aussi jusque dans des enjeux d'écriture. Dans les récits de bande dessinée, la concordance entre la caresse amoureuse et le sentiment d'une harmonie, a pu prendre la forme plus conventionnelle d'emblèmes graphiques. Si l'on a pu voir avec DeForge l'application d'un auteur à retravailler ces motifs par l'incarnation des sensations, on peut aussi relever l'usage qui est fait dans d'autres récits amoureux des motifs qui indiquent cet « accord ». Dans un récit plus conventionnel d'un point de vue graphique comme d'un point de vue narratif (il s'agit d'une œuvre plus directement didactique), Marie Spénale choisit de représenter Heidi à la puberté. Elle découvre son désir pour le jeune Peter, au printemps, alors qu'ils gardent leurs chèvres dans les alpages ensemble. Dans *Heidi au printemps*²³⁹ les caresses désirées, reçues et données entre Heidi et Peter se parent de fleurs²⁴⁰ qui semblent communier avec le cadre narratif – la montagne suisse et ses riches herbages (voir illustrations Heidi 1, 2, 3, 4). Celles-ci répondent à une symbolique double, individuelle et environnementale : elles traduisent le

²³⁶ Anne Serre, *op. cit.*, pages 50-51.

²³⁷ Jean-Philippe Toussaint, *op. cit.*, page 567

²³⁸ Corentin Lahouste, « Du sensible à l'intime chez Jean-Philippe Toussaint. Étude de la tétralogie Marie Madeleine Marguerite de Montalte ». in *Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine*, n° 13, p. 79-91, décembre 2016.

²³⁹ Marie Spénale, *Heidi au printemps*, Paris, Delcourt, 2017.

²⁴⁰ Marie Spénale, *op. cit.*, pages 40,41, 48, 49.

désir d'Heidi, puis son plaisir. D'autre part elles renvoient à la construction narrative qui alterne les saisons comme des étapes dans la découverte de la sexualité par la protagoniste. Ainsi l'éclosion du désir répond au printemps avec de petites fleurs roses et violettes, sa maturité en été prend la forme de gros tournesol et de fleurs plus pourpres qui encadrent non seulement des caresses mais aussi leur aboutissement plus charnel encore, un baiser. En liant dans le motif fleuri le cadre, la narration et la sensation, Marie Spénale reprend une convention graphique connue dans la bande dessinée mais sans naïveté. En effet, le motif des petites fleurs sur les cadres des cases ou des bulles est un motif bien établi. Proche du motif que l'on retrouve dans l'illustration et dont on pourrait esquisser la généalogie dans les illustrations Art Nouveau, où le végétal se mêle aux codes graphiques comme les cadres (chez Alfons Mucha ou Arthur Rackham) il prend dans la narration en bande dessinée une autre dimension. Habillant, parfois, les récitatifs ou les bulles, les fleurs traduisent une tonalité vocale, notamment dans la bande dessinée satirique européenne où c'est un procédé récurrent. Elles font ainsi signe vers un « grain de voix » lorsqu'elles interviennent dans les interactions entre les personnages. Alors que dans le *shōjo* dont Marie Spénale pourrait également s'inspirer (Heidi est aussi un *anime* et un *manga* japonais), par exemple, le motif fleuri qui décore les cases et les arrière-plans sert également à l'expression d'une atmosphère, d'un sentiment ou de la nature morale d'un personnage²⁴¹. Comme l'explique Mizuki Takahashi à propos des premiers *shōjo* à partir desquels un certain nombre de conventions se sont fixées, cette symbolique, ce « langage des fleurs », ajoute une profondeur à l'action et transmet des émotions²⁴². Ces symboles émotionnels ne sont pas que des décors qui parlent de l'intimité d'Heidi, mais entrent ici en connexion avec l'univers auquel elle appartient et transmet une modalité du désir. Ces motifs ne sont pas des *emanata* ou en tout cas il faut leur faire un sort particulier, car ils apparaissent aussi bien lorsque le personnage ressent, et reçoit des impressions sensibles ou lorsque quelque chose émane de lui. Qui plus est, ce sont des symboles graphiques qui supposent une continuité diégétique, car ces fleurs, signes de son plaisir, sont aussi les fleurs de la montagne. Cette continuité graphique et diégétique suppose une harmonie avec son environnement immédiat. Les *emanata* émotionnelles sont traditionnellement des symboles qui expriment toute une palette d'émotion, qui peuvent signaler un conflit, une rupture, une dysphorie, et d'autre part ne sont pas nécessairement

²⁴¹ « Ce langage des fleurs invite le regardeur, qui sinon se concentrerait uniquement sur les traits extérieurs de la fille dessinée, dans le monde intérieur du personnage. Ainsi un lien affectif puissant peut être tissé entre le lectorat et l'image. » (page 122) Mizuki Takahashi, « Opening the closed world of *shōjo manga* » in Mark W. MacWilliams (ed.), *Japanese visual culture. Explorations in the World of Manga and Anime*, Armonk/Londres, M. E. Sharpe, 2008, pages 114-136, ma traduction.

²⁴² Mizuki Takahashi, *op. cit.*, page 135, ma traduction.

prélevés dans la matière de l'univers de la fiction. Quand cela arrive, comme dans notre extrait, cela traduit une symbiose du récit, de la narration et de l'expression.

Les motifs graphiques qui traduisent un désir ou un sentiment d'harmonie sont récurrents dans *Blankets* de Craig Thompson, notamment lorsque le personnage principal contemple, énamouré, Raina. Mais le motif prend ici une tout autre dimension, et ne part pas d'une caresse. Au contraire, lorsque toucher il y a, on peut noter une absence de motifs, qui sont, eux, privilégiés lors de la mise en scène d'un regard contemplatif.

Portée par le désir, une caresse harmonique, sans qu'elle n'ait particulièrement de cible, apaise autant qu'elle connecte les personnages à l'univers environnant. Elle devient un élément crucial dans des narrations où le corps, en crise, peut être l'objet de palpations, de massages ou de soin. Ceux-ci redonnent au corps sa forme, sa complétude, sa stabilité et sa santé. Ainsi dans le plaisant récit des aventures du carlin femelle qui est la narratrice du roman de Marie Nimier, *La Caresse*, la chienne souffre d'un mal de ventre. La voici allongée sur le sol, le ventre offert :

[...] une douleur aiguë me clouait au sol. J'étais couchée sur le dos, le ventre offert, pattes repliées. Les nuages me caressaient de leurs ombres légères²⁴³.

La caresse ici est évidemment métaphorique, mais elle traduit l'apaisement temporaire procuré par le bain de soleil de la jeune chienne. La caresse, même sans intention (les nuages ne sont pas des êtres intentionnels), traduit une forme d'accord. Il apparaît alors que la peau, pour reprendre Michel Serres, est une contingence qui « veut dire tangence commune : monde et corps se coupent en elle, en elle se caressent²⁴⁴ ». Le philosophe en vient à dire que la peau que caresse le monde est l'espace des mélanges entre notre corps et d'autres corps (« la peau intervient entre plusieurs choses du monde et les fait se mêler »). Dans le roman de Nimier, « la caresse » qui sert de titre au roman est ressentie ici par la chienne hors de toute interaction, parce que c'est aussi un type de rapport à l'extériorité, que met en scène la voix narrative. Ce rapport n'est pas proprement humain. Il renvoie ici de manière plus générale à la quête de l'animal, la petite chienne. Elle se rêve « trait d'union » lorsqu'elle s'accouple avec des chiens, elle est décrite comme un « signe de ponctuation²⁴⁵ » entre les hommes. La chienne, en effet, réceptive aux seuls signes d'amour que peuvent lui octroyer les humains, c'est-à-dire les caresses, évalue la nature morale des individus à la qualité de leur toucher. Lorsqu'elle fait l'amour avec des chiens dans la cave de sa maîtresse, elle se sent

²⁴³ Marie Nimier, *La Caresse*, Paris, Gallimard, 1994, page 29.

²⁴⁴ Michel Serres, *op. cit.*, page 82.

²⁴⁵ Marie Nimier, *op. cit.*, page 79.

traversée par eux et transformée. Les caresses, les contacts, apparaissent comme des possibilités d'échange entre des formes de vie différentes, mêmes sans intentionnalité. Ces contacts dessinent alors le corps, et peut l'altérer, lui donner une autre forme. La caresse, trait d'union entre l'animal et l'humain, est un geste exploratoire, d'échange entre différentes formes de vie, une exploration qui accompagne ainsi souvent l'exploration ludique ou plus sérieuse des corps en territoire trouble.

Mutations, altérations et délitements de la chair/peau : de l'inquiétude au soin

La caresse est un geste qui, de Sartre à Levinas, est philosophiquement associé à l'idée d'une altérité inconnaissable (un infini chez Levinas) qui s'appréhende, se façonne, se révèle ou s'apprivoise par le toucher. Pour Levinas, plus particulièrement, c'est un geste qui dissipe la résistance, et suppose une passivité du corps :

La caresse ne vise ni une personne ni une chose. Elle se perd dans un être qui se dissipe comme dans un rêve impersonnel et même sans résistance, une passivité, un anonymat déjà animal ou enfantin, tout entier déjà à la mort²⁴⁶.

L'altérité à laquelle s'adresse la caresse est une altérité passive, et dans la hiérarchie qui semble ici se dire, une altérité qui relève du *mineur* au double sens du terme : le mineur légal (l'enfant) ou des formes de vie mineures (l'animal). Enfin, l'altérité à laquelle ouvre la caresse aboutit « à la mort ». Pour Levinas, cela s'inscrit dans une pensée de l'altérité qui, comme dans l'expérience du visage, fait ressentir au sujet l'expérience de l'infini et fonde par là une éthique. Les caresses apparaissent ici néanmoins sous un angle pour le moment inédit et relativement rare dans la représentation de la caresse, c'est-à-dire sous la forme d'une crise.

On a pu voir jusqu'à présent que la rêverie littéraire et graphique de la caresse semble s'atteler à des représentations qui recoupent voire reprennent la pensée phénoménologique d'un Merleau-Ponty, chez qui « le « sujet touchant » passe au rang de touché, descend dans les choses, de sorte que le toucher se fait au milieu du monde et comme en elles²⁴⁷. » Avec Levinas, émerge dans la compréhension de la caresse, une dissymétrie fondamentale, qui dépasse l'univocité du toucher, son rapport d'équivalence (le toucher fait chez Merleau-Ponty se réunir les deux faces d'une orange²⁴⁸). Chez Levinas, il semble que ce geste ne se départit pas d'une conscience d'une altérité qui se comprend dans une hiérarchie, une domination, jusque dans l'érotique. La pensée de la caresse chez Levinas aboutit à penser une non-

²⁴⁶ Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, op. cit., p. 289.

²⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, op. cit., page 174.

²⁴⁸ Cf. *supra*.

coïncidence du toucher. Car, révélatrice de l'altérité, la caresse ne se saisit de rien, elle va « au-delà du possible²⁴⁹ ».

D'après Jérôme de Gramont, la pensée du toucher chez Levinas, et notamment de la poignée de main, chère à Merleau-Ponty pour parler de l'univocité du toucher, se révèle une expérience de la non-coïncidence par l'idée de dévouement et de don contenue dans ce geste²⁵⁰. Sans s'aventurer plus loin dans l'explicitation de la pensée de Levinas on peut retenir cette idée que la caresse, bien que relevant de prime abord d'une forme de réciprocité, par l'expérience du toucher de la peau, dévoile son caractère d'altérité dans l'intention qui la guide. Intention qui ne « cherche rien » ou un « presque rien », mais chargée de compassion pour l'altérité qui s'y révèle, il y siège une profonde asymétrie qui anime le geste de la caresse pour Levinas. Cette idée apparaît très clairement quand on songe que la caresse est souvent l'objet d'un apaisement, d'un apprivoisement envers un être dominé : on caresse les enfants, les chats, les chiens, on caresse plus difficilement une instance d'autorité, ou alors on a affaire à une dévotion quasi-religieuse du geste, qui apparaît alors dans toute son humilité telle que l'a explorée Jean-Luc Nancy dans ses commentaires du *noli me tangere* de Marie-Madeleine²⁵¹.

Cette asymétrie de la caresse, en laquelle réside l'expérience de l'altérité en est l'un des thèmes profonds, remotivé par notre corpus de récits amoureux, à de nombreuses reprises. Dans les caresses exploratoires du corps propre on avait pu voir qu'elles révélaient l'altérité en soi. Elles font naître l'altérité, la découvrent et peut-être même, la provoquent. Chargée d'un pouvoir minorisant, les caresses, de révélatrices d'altérité, deviennent porteuses d'altération, notamment dans le geste du démiurge. Elles sont alors vectrices d'une altération interne ou bien même d'une altération de type artistique, une transformation créatrice. La main qui caresse n'étant jamais complètement assignable à une prise, il sera ici question de la manière dont, insidieusement, la caresse transforme en autre, celui ou celle qui en est bénéficiaire.

D'un point de vue narratif, la présence de ce type de caresse participe moins d'une exposition, d'un dé-nudement exhibitionniste, et encore moins de la construction d'un *ego* narratifs clos et stable, mais plutôt d'une inquiétude qui siège dans l'expérience même de soi.

²⁴⁹ Emmanuel Levinas, *op. cit.*, page 238.

²⁵⁰ Jérôme de Gramont, « Le toucher – lecture croisée de Levinas et Merleau-Ponty », *Alter*, n°20, 2012, 39-53.

²⁵¹ Jean-Luc Nancy, *Sur le toucher – Noli me tangere, un essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, « Le rayon des curiosités », 2003.

❖ *Métamorphoses et altérations de la caresse : fantasmes, fantastique et création* (Michael DeForge, Aude Picault, *Comtesse*, Big Kids, Philip Roth, Le Sein)

Si la caresse, par le plaisir et le désir qu'elle transmet, est un signe d'harmonie sensible entre le corps, le moi et le monde, il apparaît parfois que la caresse erronée, défectueuse, inaboutie soit le signe d'une inadéquation : on ne caresse pas un être humain comme un animal, au risque de l'animaliser. Ces caresses ébranlent les frontières du moi en mettant en jeu la peau comme enveloppe psychique et identitaire. Cela peut conduire dans notre corpus à une mise en scène, par des métamorphoses, de l'altération subie ou révélée. Le poète, chez Baudelaire, caresse son chat comme il caresse son amante (« Lorsque mes doigts caressent à loisir/ Ta tête et ton dos élastique, / Et que ma main s'enivre du plaisir/ De palper ton corps électrique, / Je vois ma femme en esprit²⁵². »). Producteur d'images de soi altérées, le geste de caresse est transformateur, créateur tant au niveau fantasmatique que figuratif. Ce qui conduit à s'interroger sur la manière dont l'artiste en lui-même (écrivain·e ou dessinateur·rice) plie le corps de l'autre à ses caresses ou aux caresses qu'il ou elle représente. Dans la mesure où il s'agit d'un geste qui modifie et transforme, il se retrouve au cœur des interrogations artistiques de la représentation du corps.

Comme on peut le voir dans la pensée de la caresse chez Levinas, ce geste est culturellement et philosophiquement marqué par un rapport de douceur, de tendresse ou de séduction qui repose sur un rapport à l'autre. Il faut garder à l'esprit que la caresse est pour lui, comme le rapport au visage, un rapport *éthique* qui se fonde sur la conscience de cette asymétrie. Elle prend la forme d'une hiérarchie, puisque comme le note Levinas « l'intention amoureuse va vers Autrui, vers l'ami, l'enfant, le frère, la bien-aimée » mais aussi des figures tutélaires qui demeurent cependant dans la sphère affective comme « les parents²⁵³. » Or la conception de cette asymétrie qui habite l'*eros* chez Levinas a justement fait l'objet d'une critique féministe, notamment à partir du geste de la caresse, chez Luce Irigaray. L'exégète remarque que la caresse cherche quelque chose qui lui échappe, mais qui est un « au-delà » et qui réduit, en le niant, autrui. Car cet au-delà tendrait vers la fécondité et la paternité, ligne de fuite de tout *eros*. En construisant l'altérité éthique sur l'altérité du féminin (par rapport au féminin), Levinas réduit l'altérité à n'être que tendue vers la fécondité, (re)productrice du même : de l'être fécondé par la paternité. Il ne considère par la caresse pour elle-même et dans sa fécondité intrinsèque, ce que s'applique à faire Luce Irigaray : la caresse, considérée

²⁵² Charles Baudelaire, « Viens mon beau chat, sur mon cœur amoureux », *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et de Broise, 1857, pages 79-80.

²⁵³ Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini*, *op. cit.*, page 232.

pour elle-même dans le jeu de l'*eros*, est féconde car, loin de donner naissance à autre chose (« au-delà »), elle restaure mutuellement le corps des amant·e·s, mais dans une pensée de la différence, différence irréductible. La caresse lévinassienne, en faisant de l'autre une altérité « à profaner » dans l'*eros*, oublie la différence que chérit Irigaray. Ainsi à la caresse paternelle, Irigaray substitue la caresse du sculpteur :

Le visage des amants ne résiderait pas seulement dans leur visage mais dans tout le corps. [...] Les mouvements remodelant, sans cesse, cette incarnation. Les amants s'abordent à un moment de celle-ci. Tels des sculpteurs qui vont se présenter, se confier l'un à l'autre pour une nouvelle remise au monde²⁵⁴.

D'une autre manière que Levinas et à d'autres fins que lui, Irigaray pose dans la caresse la nécessaire éthique de la différence, par le geste érotique de la caresse. Si l'on entend la critique féconde d'Irigaray, il faut rappeler toutefois, que la démarche de Levinas s'érige contre l'héritage cartésien du cogito et de l'appréhension humaine du monde qui conduit à en faire un objet. La caresse, est pour le philosophe non pas seulement un moyen pour élucider le rapport érotique, mais de manière générale sert à élucider un rapport à l'altérité sur laquelle se fonde sa pensée éthique. Ce n'est pas un geste de domination, la caresse est « chercheuse » et c'est cela qui « en constitue l'essence », explique-t-il dans *Le Temps et l'Autre* :

Mais ce qui est caressé n'est pas touché à proprement parler. Ce n'est pas le velouté ou la tiédeur de cette main donnée dans le contact que cherche la caresse. Cette recherche de la caresse en constitue l'essence par le fait que la caresse ne sait pas ce qu'elle cherche. Ce « ne pas savoir », ce désordonné fondamental en est l'essentiel. [...] La caresse est l'attente de cet avenir pur, sans contenu²⁵⁵.

Mais au cœur de ce processus, la recherche est toujours inassouvie, elle est « un jeu avec quelque chose qui se dérobe [...] sans projet ni plan ». La caresse est un jeu avec « quelque chose d'autre, toujours autre, toujours inaccessible ». Conjuguant le proche et le lointain, le sens de la caresse est un geste qui chercherait infiniment l'altérité dans sa recherche d'au-delà, vers un inconnaissable. Entre les deux perspectives, celle de Levinas et celle de Luce Irigaray, malgré les différences, il apparaît que la caresse est l'objet d'une réflexion éthique par son caractère créateur, de fécondité.

Ce rapport à l'altérité façonne le geste de la caresse dans les représentations littéraires et graphiques : là où le toucher éprouve un contact et peut être un vecteur de connaissance, ramenant de l'inconnu à du connu, la caresse par son potentiel d'affectivité, son caractère profondément érotique, amoureux s'esquisse vers des territoires « autres » que ce seul

²⁵⁴ Luce Irigaray, « Fécondité de la caresse », *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984, page 180.

²⁵⁵ Emmanuel Levinas, *Le temps et l'Autre* [1979], Paris, PUF, 1991, page 82.

contact, ou effleurement, ne suffit pas à circonscrire. C'est pourquoi nous caressons l'animal, l'enfant, l'aimé.e. Et lorsqu'inversement chez nos narrateurs et narratrices la caresse s'applique à eux, elle peut révéler l'altérité – animale, féminine, enfantine – qui mystérieusement les structurent.

Si l'on en revient à ce sur quoi la caresse se pose, à savoir la peau, celle-ci renvoie, dans les représentations culturelles contemporaines, à un ensemble de paradoxes, qui rejoignent ce battement entre le proche et le lointain, le connu et l'inconnu qu'exprime la philosophie de la caresse. Comme le rappelle Didier Anzieu, au seuil de sa vaste enquête psychanalytique sur les significations psychiques de la peau et de ses affections :

La peau est perméable et imperméable. Elle est superficielle et profonde. Elle est véridique et trompeuse. [...] Elle a, dans toutes ces dimensions que je viens de passer incomplètement en revue, un statut d'intermédiaire, d'entre-deux, de transitionnalité²⁵⁶.

Elle-même surface de perpétuel renouvellement, la peau caressée, peut aussi être révélatrice d'une recomposition du sens, d'une mue de l'identité. Comme, le rappelle David Le Breton, « le contact physique manifeste l'exception de la rencontre, un certain relâchement de la symbolique sociale ordinaire et l'entrée dans une autre ritualité » et plus loin, donc « il instaure un sens au-delà du sens²⁵⁷. » La caresse dans les relations interpersonnelles, hors de la ritualisation esquissée par Goffman, sort d'une sémiotique rigide. Dans quelle mesure le geste de la caresse ou du massage, associé à la réplétion, au plaisir, peut-il révéler autrement le corps, comme une métamorphose ? Positivement, nous avons vu la manière dont la caresse peut se charger d'une puissance de revitalisation et être l'occasion d'une mise à neuf, comme dans le poème d'Éluard : « D'une seule caresse/ Je te fais briller de tout ton éclat²⁵⁸. » Cela rejoint la pensée de la caresse chez Irigaray. Mais il semblerait que cette mise à neuf du corps, porte aussi en elle, la capacité de révéler les transformations du corps.

Dans le récit de métamorphose de Philip Roth, *Le Sein*, le narrateur retrace les premières sensations qui peu à peu devaient le mener à comprendre sa transformation en sein. Si la métamorphose commence avec la constatation d'une petite tache sur l'aine ainsi que d'un fourmillement, elle prend véritablement corps dans le rapport amoureux et érotique, avec un changement profond de la sensibilité tactile. Le narrateur voit son attirance érotique pour sa compagne subitement revigorée. Cette nouvelle passion ne prend pas la forme d'une

²⁵⁶ Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, [1985], Paris, Dunod, Collection « Psychismes », 1995, page 39.

²⁵⁷ David Le Breton, *op. cit.*, page 231.

²⁵⁸ Paul Éluard « XVII », *Capitale de la douleur* [1926]. Suivi de *L'amour la poésie* [1929], Paris, Gallimard, Poésie/NRF, 1966, page 163.

nouvelle ardeur mais est comparée par le narrateur à une délectation d'« enfant au berceau » qui se laisserait « chatouille[r] ». La sexualité alors réduite à « une jouissance purement tactile » se loge dans « l'épiderme », mais non sans intensité. Et ce nouveau désordre érotique, strictement tactile, tout à coup, semble favoriser chez lui une autre image de lui-même : « un laisser-aller qui [...] me paraissait être le fait des femmes²⁵⁹ ». La mue du corps est aussi une mue du genre par une renaissance.

Ce premier stade « épidermique » de la métamorphose, ici d'abord contenue dans des métaphores, fait sensiblement passer de la sensation du nourrisson, à celle de la femme puis à celle d'être un « chien ». Teintée de parodie, la naissance de cette métamorphose joue avec les images de « l'altérité », enfantine, animale, sexuelle, précisément de cette altérité qu'on caresse (et qu'on domine), selon Levinas. C'est justement la sensation tactile qui annonce la métamorphose en sein. Or, cette zone du corps si caressable qu'est le sein, conjugue aussi bien l'appétit érotique que l'appétit infantile. Se fondre dans un sein et se confondre avec lui, c'est revenir au contact primordial du tout petit enfant, qui organise son appréhension tactile et gustative du monde, dès les premiers moments de sa vie. Selon Le Breton²⁶⁰ le sein, et le rapport tactile que le nourrisson entretient avec lui seraient au cœur de la naissance du langage, ce qui, pour un professeur de littérature, comme l'est le narrateur, David Kepesh, apparaît comme une régression à la source de son savoir.

Si la métamorphose nous met ici sur la voie d'un *exemplum* ou d'un conte à portée allégorique, comme le suggère Sébastien Hubier²⁶¹, elle nous met aussi sur la piste de la question des frontières du genre, tel que les *gender* et *queer studies* peuvent l'entendre ici, à savoir la question de la coïncidence entre un corps sexué, une enveloppe charnelle, et une identité. Il semblerait, en suivant Sébastien Hubier, que la métamorphose du corps ici, comme dans les contes de fée « n'y manifeste rien d'autre qu'une dévalorisation du paraître correspondant à une quête éthique d'authenticité et de transparence²⁶² ». Or le processus de

²⁵⁹ « I am talking about purely tactile delight—sex neither in the head nor the heart, but excruciatingly in the epidermis of the penis, sex skin-deep and ecstatic. It was a kind of pleasure that made me writhe and claw at the sheets, made me twist and turn in the bed with a helpless abandon that I had previously associated more with women than with men—and women more imaginary than real. » Philip Roth, *The Breast* [1972]. *Novels 1962-1972*, New York, The Library of America, 2005, page 606-607 ; Philip Roth, *Le sein* [*The Breast*, 1972] Paris, Gallimard, Folio, 1984, traduit de l'américain par Georges Magnane, page 32.

²⁶⁰ David Le Breton, *op. cit.*, page 192.

²⁶¹ Sébastien Hubier, « Pour une rhétorique de la métamorphose » in Franck Lestringant, Bertrand Néraudau, Danielle Porte, Jean-Claude Ternaux (dir.), *Liber amicorum. Mélanges sur la littérature antique et moderne à la mémoire de Jean-Pierre Néraudau*, Paris, Honoré Champion, collection « Colloques, congrès et conférences sur la Renaissance », 2005, pages 361-381.

²⁶² Sébastien Hubier, *op. cit.*, page 366.

cette métamorphose qui devrait tendre vers plus de « transparence » est d'abord une altération du sens tactile du corps qui transforme le personnage en une surface essentiellement sensible. D'abord, pour son plus grand ravissement, le narrateur « entr[e] dans un royaume primitif de pure sensibilité érotique où les liens entre nous [il parle de sa compagne] ne pouvaient que se renforcer²⁶³. » La disponibilité tactile de cette nouvelle condition décuple son désir et son plaisir érotique. Mais dans un second temps, cette métamorphose tactile parfaite efface toute reconnaissance possible de l'ancienne enveloppe et transforme intégralement le pauvre David Kepesh en surface à caresser. La déformation de cette métamorphose épidermique donne lieu à des scènes cocasses, traversées par le non-sens et l'inversion des évidences. Lorsque, frictionné par une infirmière, le narrateur tente de rendre compte de la nouvelle anatomie de son corps, il devient méconnaissable malgré la manipulation de la caresse-massage ou plutôt même par le massage lui-même :

Je pouvais sentir chacun des doigts qui massaient ce visage qui n'était plus un visage. Puis quelque chose commença à éveiller en moi un fourmillement, et je ne tardai pas à me rendre compte que c'était la douce paume de la main de Miss Clark qui se déplaçait lentement, en cercles trainants, caressants, sur mon visage, mon non-visage. Tout mon être foisonnait de l'exquise sensation d'imminence qui précède une éjaculation parfaite²⁶⁴.

En effet, devenu surface hystérisée, tantôt souffrante, tantôt jouissante, le professeur de français tente de recomposer la cartographie de son corps à la faveur des contacts qu'on lui donne, car il n'a plus de vue ni d'odorat. Les caresses de soin que lui prodigue l'infirmière nient l'évidence d'un visage qui a disparu, jouant ici en mineur, peut-être de manière parodique, la négation du visage qui est l'une des figures centrales de l'éthique de Levinas. En niant son visage on nie Kepesh comme une altérité inaliénable. L'infirmière lui retire sa dignité. Métaphoriquement, la disparition de ce visage indique surtout un bouleversement absolu des repères de l'identité pour le narrateur, et en particulier de l'identité de genre. Hétérosexuel notoire (les volumes suivants de la trilogie, *Professeur de désir* et *La bête qui meurt* en font largement état) le narrateur appréhende follement la féminisation molle de son corps en grand tétin et craint d'être rejeté par sa compagne.

²⁶³ « I had somehow — blessed mysterious somehow ! — found my way to a pure, primitive realm of erotic susceptibility where the bond between us could only be strengthened. » Philip Roth [1972], page 607 ; Philip Roth, *op. cit.*, traduit de l'américain par Georges Magnane, page 32.

²⁶⁴ « The nurse began to rub in the oil. I could feel each one of her fingers kneading that face no longer a face. Then something began to make me tingle, something that I soon realized was only the soft palm of her hand slowly moving in caressing circles on that faceless face. My whole being was seething with that exquisite sense of imminence that precedes a perfect ejaculation. » *ibid.* [1972], page 611 ; *ibid.*, traduction de l'américain par Georges Magnane, page 43.

Dans l'incertitude de cette nouvelle assignation de genre, le narrateur s'efforce de rejouer, au creux des plis de son sein, la dualité masculine/féminine qui s'est envolée : quand Claire pose son visage sur lui, il s' imagine que ce contact serait celui d'un pénis dans lequel se serait transformée Claire, comme par réponse. Plus loin, dans une scène burlesque, il propose à Claire – car il peut encore parler – de chevaucher son mamelon, jouant ainsi une pénétration hétérosexuelle classique et restaurant son nouveau tétin en membre phallique. De cette métamorphose plusieurs interprétations peuvent être données. Si Kepesh est un homme prisonnier d'un corps féminin, alors comme le suggère l'historique des différentes critiques de l'œuvre, ce petit roman serait un apologue de la fluidité sexuelle : fable de la bisexualité pour Théodore Solotaroff²⁶⁵, conte sur le trouble du genre et de l'identité pour Debra Shostak²⁶⁶. Pour cette dernière, la métamorphose est le fruit du trouble de Kepesh. Ce trouble s'origine dans le déni du féminin et de sa féminisation dans sa vie amoureuse et familiale. Mais si la métamorphose apparaît alors comme une expérience de transidentité, il ne faudrait pas sous-déterminer la particularité de ce corps féminin si redouté par le narrateur. Ce n'est pas un corps féminin sexué dans ce qu'il aurait de plus canonique. Le nouveau corps du personnage bien qu'humain, n'est que peu anthropomorphe : pas de visage, pas de bouche, pas de mains. C'est une surface pleine et sans vraiment de forme, c'est une chair close, avec une petite ouverture au niveau du mamelon, pour lui permettre de parler. Loin des symboliques freudiennes du corps féminin pensé comme un manque ou un trou, la plénitude de ce sein met en scène de manière paroxystique cette sensibilité à fleur de peau qui régit ses nouveaux affects. Ainsi pour reprendre l'argumentaire de Béatrice Félix²⁶⁷ dans le volume de la Pléiade qui lui est consacré, il semble ici que Roth nous délivre plutôt un apologue sans transparence, une métamorphose sans didactisme, tant la forme que prend le personnage joue de la mobilité des symboles du désir (tantôt féminin, tantôt phallique), et de l'opacité propre à cette chair inerte. Si le sein est bien pour le petit enfant l'organe qui donne prise à la parole, ici le narrateur est en effet réduit à la parole, et entame au cours du récit une

²⁶⁵ Théodore Solotaroff, « Préface », Philip Roth, *ibid.*

²⁶⁶ Pour Debra Shostak, Philip Roth offre ici une expérience de la mise en cause des fictions du genre et de l'identité, pour finalement mieux ancrer la pensée du binarisme dans la pensée de l'auteur. Toutefois l'expérience fictionnelle, particulièrement audacieuse emmène le personnage sur les rives inconnues de la déconstruction. « Le travesti, comme Roth dans le Sein, sape les catégories en bouleversant la relation conventionnelle, entre représentation et "réalité". Le sentiment de disjonction et de déplacement radical de Kepesh à plusieurs niveaux remet donc en question la "fiction dominante" de la bipolarité homme/femme qui sous-tend notre expérience et notre compréhension du genre et de la sexualité, ainsi que les fictions esprit/corps, intérieur/extérieur et sujet/objet, les oppositions qui informent également nos notions de l'identité. » (page 39). Debra Shostak, *Philip Roth – Countertexts, counterlives*, Columbia, University of South Carolina Press, 2004.

²⁶⁷ Béatrice Félix, « Notice », in Philip Roth, *Romans et nouvelles 1959-1977*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, page 1128.

psychanalyse pour tenter vainement de trouver un terme à ses maux. Il ne trouvera pas d'explication, ni dans le discours, ni dans la culture, ni dans les autres récits de métamorphoses, de réponse à ce changement « hormonal ». Ainsi, selon Brigitte Félix, l'ouvrage et son issue, contrairement à ce que le genre de la métamorphose pourrait laisser croire, indiqueraient plutôt que l'art résiste parfois à l'interprétation. Se clôturant sur le poème de Rilke qu'il nous enjoint à lire, la nouvelle laisse comme réponse « Tu dois changer ta vie²⁶⁸ » et le professeur de s'adresser ainsi avec les mots de Rilke à « vous tous, inconnus effarés avec votre milliard d'empreintes digitales et de visages différents – mes compagnons mammifères [...] »²⁶⁹. Le texte se fait opacité comme cette peau en forme de sein que parcourent des sensations tactiles, et se propose comme expérience de l'altérité dans l'exacerbation de sensations nouvelles.

L'inquiétante et réjouissante métamorphose de David Kepesh en sein ne semble pas délivrer de leçon, mais explore la possibilité de la littérature de rendre compte de ces transformations organiques, de la matière et du corps, en rassemblant ici tous les états symboliques de la vie : enfance, sexualité et même animalité. Cette mutation de la matière attire l'attention de la lectrice sur les replis de la vie organique et sur ce qu'elle peut susciter d'étonnement, de surprise ou d'abjection (pour soi-même). Or cette vie organique permet d'explorer les potentialités sensorielles érotiques qui dépassent et déséquilibrent la cartographie traditionnelle des corps. Dans une inversion burlesque caractéristique de l'écriture de la métamorphose dans la modernité (Gogol, Kafka, donc le narrateur est féru), tout part du pénis, qui se transforme en mamelon, inversant ainsi cet organe sexuel du « bas » en organe du haut, chargé d'une symbolique plus noble (le sein renvoie à la fécondité, à la beauté et à la maternité).

Comme l'indique le narrateur la perception qu'il a de son corps est nécessairement un « paysage intérieur » dont la forme se construit à partir des sollicitations tactiles, des échanges avec les médecins, et de ses propres représentations sociales des rapports entre corps et esprit. Ainsi, paradoxalement, le mamelon-pénis est devenu pour les médecins le « clapet » par lequel sort la voix du personnage, et donc cette même zone est pour le narrateur « au toucher d'une sensibilité exquise que ne possède aucun tissu du visage, pas même la

²⁶⁸ « You must change your life », Philip Roth [1972], page 641 ; Philip Roth, *op. cit.*, traduction de l'américain par Georges Magnane, page 120.

²⁶⁹ « all you distracted strangers, with your billion different fingerprints and faces — my fellow mammals » *ibid.* ; *Ibid.* traduction de l'américain par Georges Magnane.

muqueuse des lèvres²⁷⁰ ». Cet endroit qui serait « son milieu » d'après les médecins, le narrateur l'associe nécessairement aux sphères « élevées » de son esprit et aussi de son corps, parce que c'est là que se joue le langage. Il opère par là une confusion comique entre pénis, mamelon, bouche et visage. Tout converge dans une figure saturée de significations faite d'oralité régressive, de sexualité génitale et de sensualité bisexuelle. Contre l'observation médicale, le narrateur, aveugle et désespérément réduit à l'expression vocale, oppose une perception toute tactile de son corps, faite des caresses qu'il reçoit, des massages et des contacts. Ici les caresses dessinent une sensibilité tactile qui révèlent une perception du corps dont les hiérarchies organiques et spirituelles sont bouleversées. L'exploration intime du corps ainsi soumise à une autre perception que la perception visuelle bouleverse les hiérarchies traditionnelles du corps et de l'esprit. La transformation du corps renouvelle aussi la sensibilité. Purement tactile, intégralement caressable, Kepesh doit réapprendre à lier sensations et connaissance, conscience et souvenirs. Ainsi :

Quand quelqu'un touchait mon « corps », je ne savais comment interpréter ce que j'éprouvais : la sensation était d'une douceur inattendue, mais lointaine, et me rappelait le clapotement de l'eau sur une plage. Un matin je m'éveillais avec l'impression que quelque chose de nouveau arrivait à l'une de mes extrémités²⁷¹.

La réminiscence maritime que provoque la sensation tactile n'est ici pas aboutie et ne livre pas toutes ses clés. Quelques pages plus loin, le souvenir est explicité dans une scène où le narrateur se remémore un épisode de sa vie érotique passée (lorsqu'il était encore un bipède) avec Claire, sa compagne. Alors qu'ils sont sur la plage, Claire glisse dans la bouche de son compagnon le bout de son sein. Le narrateur éprouve alors, dans l'afflux des sensations diverses qui lui arrive, un désir de fusion et de métamorphose : « Oh, quelle sensation, là, avec la mer mugissante au-dessous de nous ! Comme si ç'avait été le globe lui-même – quel globe suave et moelleux ! – et si moi j'avais été Poséidon ou Zeus ! Oh, rien ne surpasse les plaisirs d'un dieu anthropomorphe²⁷². » Encore une fois, on voit le motif aquatique qui, ici pure notation sonore, accompagne la puissance de la sensation tactile du sein dans la bouche, « suave » et « moelleux », réduit à la forme d'« un globe », détaché du corps de Claire, ou alors, plus encore, Claire réduite à ce globe moelleux. Quant au narrateur, cette impression

²⁷⁰ « which, admittedly, is exquisitely sensitive to touch like no tissue on the face, including the mucous membrane of the lips » *ibid.* [1972], page 609 ; *ibid.*, page 36.

²⁷¹ « When my “body” was touched, I didn't know what to make of it: the sensation was unexpectedly soothing, but far away, and reminded me of water lapping at a beach. One morning I awakened to feel something new happening to me at one of my extremities. » *ibid.* [1972], page 609 ; *ibid.*, page 39.

²⁷² « What a sensation, there with the sea booming below! As though it were the globe itself — suckable soft globe! — and I Poseidon or Zeus! Oh, nothing beats the pleasures of the anthropomorphic god. » *ibid.* [1972], page 617 ; *ibid.*, page 62.

de fusion des chairs lui inspire le désir de métamorphose. Bien entendu le caractère comique de l'affaire revient ici à travers l'ambiguïté de ce désir : désir de dissolution du corps et désir de toute puissance « anthropomorphe ». Si ce n'est pas une caresse qui est au centre ici de la rêverie érotique du narrateur, il s'agit bien d'une impression tactile, qui semble poser les bases de cette dissolution à venir des frontières du moi, de la hiérarchie des sens (vue/toucher) et qui va donner naissance, comme dans une naissance de Vénus inversée, à un nouveau corps érotique, féminin et en même temps, intégralement inédit. La caresse de l'infirmière sur ce « corps », cette nouvelle surface qui est la sienne, réveille ce désir enfoui à travers le motif de la mer et de l'eau, symbolique d'une renaissance et d'un désir de mutation.

Pourquoi, ici, la caresse, plus qu'un simple contact, éveille-t-elle ce désir et cette possibilité de la métamorphose ? Plutôt associée au bien-être rassurant, la caresse ou le massage, d'ailleurs souvent sollicités dans ce récit, aurait plutôt tendance à redéfinir les limites du corps et leur assigner une douce et rassurante frontière. Si, comme la tradition philosophique contemporaine l'entend, la caresse est plutôt révélatrice de l'altérité alors elle pourrait être un geste stabilisateur des frontières de soi et de l'autre. Mais l'expérience littéraire et iconique, donne à la caresse une vertu exploratoire et créatrice, qui dans la nouvelle de Roth a plutôt tendance à contredire les bienfaits supposés de la caresse :

Et même alors, ce fut seulement après que le docteur eut consenti à me laisser seul dans la chambre avec l'infirmière que je fus de nouveau capable de m'abandonner totalement aux mains secourables de Mlle Clark. Mais quand ç'a été le cas, les palpations étaient à la limite du supportable, « limite » délicieuse rappelant la passion frénétique que j'avais connue dans les dernières semaines de mes rapports sexuels avec Claire, mais en plus extrême, semblait-il, parce que ces sensations venaient à moi dans mon état de totale impotence, surgies du néant, issues d'une source uniquement vouée à attiser mon excitation²⁷³.

Les massages associés à la thérapeutique prennent ici un tout autre sens par l'intensité qu'ils provoquent, et c'est cette intensité qui échappe nécessairement à la masseuse, rappelant à Kepesh des épisodes antérieurs de sa vie. Ils sont dotés d'une force transformatrice en infléchissant ce soin en une excitation sexuelle. La mutation de la sensation s'éprouve dans sa « limite ». Les rapports d'intensité enregistrés par le corps se chevauchent. Le sens tactile dans sa proximité et son caractère transgressif est sujet à ambiguïtés et fait naître le sentiment d'intrusion. Il déjoue ainsi les significations ritualisées : il est « sens au-delà du sens²⁷⁴ ». C'est de cela que se nourrit ici le récit de métamorphose : la réinvention permanente du sens au

²⁷³ Je m'appuie ici sur la traduction révisée par l'édition Pléiade, car elle rend compte de manière plus appuyée de la question de la « limite » que révèle le passage à la caresse, sous la forme d'une intensité qui excède la volonté de bien-être et de soin, pour flirter avec l'intensité érotique du toucher. Philip Roth, *Le Sein, in Romans et nouvelles. 1959-1977*, *op. cit.*, page 473, traduction révisée de l'anglais par Georges Magnane.

²⁷⁴ David Le Breton, *op. cit.*, page 231.

moment de sa réalisation. Là, réside le pouvoir métamorphique de la caresse ou du moins, le pouvoir qu'elle a de révéler les « altérités » du corps, ses « limites ».

La métamorphose du protagoniste de *Big Kids* de Michael DeForge est beaucoup moins progressive, et ne prend pas effet par l'épiderme. D'abord rêvée, lors d'un épisode de paralysie du sommeil, la métamorphose en arbre arrive soudainement au moment du réveil, comme dans la *Métamorphose* de Franz Kafka. Cependant, cette métamorphose était préparée d'abord par le rêve et surtout par ce moment privilégié dans la vie du protagoniste. Contrairement au narrateur de Roth, Adam se trouve dans un moment intermédiaire de sa vie, il est adolescent : au seuil des études, à la fin du lycée, alors que les premières expériences amoureuses et sexuelles se font. Si le narrateur du *Sein* se transforme à minuit, comme dans un film d'épouvante, en revanche, Adam s'éveille d'une sieste d'après-midi, transformé en arbre. Contrairement à ce qui se passe chez Philip Roth, l'expérience de la métamorphose ne va pas progressivement prendre corps par l'épiderme, dans une mue que les notations tactiles pourraient expliciter. Cependant, ce sont bien les impressions sensibles qui révèlent au narrateur sa métamorphose.

Après avoir vu la manière dont l'élément aquatique participait d'un rapport de cohésion entre le monde et le corps dans l'épisode de la piscine dans la même œuvre, on peut s'intéresser de plus près à la manière dont l'auteur a mis en scène la métamorphose du corps comme métamorphose sensorielle. Toute notation sensible devient une notation tactile²⁷⁵ (voir illustration Big Kids 2), en particulier le son (voix, musique), qui prend la forme d'un animal qui s'accroche à son bras. Dotées d'une vie propre, ces figures de la sensation touchent et agrippent le narrateur. Si le corps dans sa forme est transfiguré, c'est tout aussi bien le *sensorium* qui est métamorphosé dans le sens d'une révolution tactile et haptique. Ainsi l'épisode où Adam et Tyson, son nouveau petit ami « arborescent », « bais[ent]²⁷⁶ » est particulièrement intéressant car il rend compte d'une métamorphose de la représentation érotique uniquement guidée par une représentation tactile, sans pour autant céder sur la crudité de la formulation, qui demeure l'apanage de la narration érotique contemporaine, qui selon Olivier Bessard-Banquy, du moins pour la littérature française, relève d'une « pornographisation » de la narration dans l'après-68²⁷⁷.

²⁷⁵ Michael DeForge, *Big Kids*, *op. cit.*, page 42.

²⁷⁶ *Ibid.*, page 67.

²⁷⁷ Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, page 34.

Dans cet épisode, les personnages sont immergés dans la piscine. Si cet élément est déjà un « milieu » favorable à un certain état sensible du corps d'Adam, une disponibilité liquide et sensorielle de son corps, la relation sexuelle va décupler les possibilités de son corps²⁷⁸ (voir illustrations *Big Kids* 5, 6, 7). Or cette relation sexuelle prend la forme d'un enlacement des arbres et de leurs branches. Le cadre ne laisse voir que des fragments des corps des deux personnages. Le séquençage régulier de cases à la taille identique et le découpage sur fond noir sur quatre pages confèrent à cet épisode une place particulière dans le récit. Cela contribue à créer un rythme distinctif au passage : l'obsession répétitive des cases à revenir sur la même scène, impose une forme de stase. Une case ne correspond pas à une action, mais à un bout de l'action, qui est de faire l'amour. En outre, le passage est essentiellement silencieux, puisqu'aucune parole n'est échangée entre les protagonistes. Le monologue intérieur du narrateur relate les impressions et réminiscences que provoquent chez lui ces embrassades. L'épisode est commenté avec un verbe à la valeur durative (en anglais comme dans la traduction française) : « pendant qu'on le faisait²⁷⁹ » [*as it was happening*²⁸⁰]. Cela donne, d'un point de vue temporel, une lenteur à l'épisode, de même que la mise en séquence des actions – peu visibles et peu identifiables compte tenu de la métamorphose du corps des personnages – semble égrener les secondes et les menues variations des mouvements des deux arbres. Ce *tempo* très ralenti présage d'une forme de douceur, ce à quoi contribue l'usage graphique que le dessinateur fait du corps des personnages. En effet, les arborescents prennent une forme relativement anthropomorphique, contrairement au narrateur du *Sein*. Mais leur figure reste malgré tout très déroutante et rappelle dans leur dépouillement les bonshommes fil de fer de la tradition des *Fliegende Blätter*²⁸¹. Cette tradition graphique du XIX^e siècle avait comme particularité esthétique de représenter des corps sous leur forme synthétique. Elle présente aux yeux de la lectrice la pure appréciation du mouvement qui anime ces créatures. Ce style graphique

²⁷⁸ Michael DeForge, *op. cit.*, non paginé.

²⁷⁹ Michael DeForge, *op. cit.* [2017], traduction de l'anglais (canada) par Christophe Gouveia Roberto et Daniel Pellegrino, non paginé.

²⁸⁰ Michael DeForge, *Big Kids*, Toronto, Drawn & Quarterly, 2016, non paginé.

²⁸¹ Sur ces figures qui parcourent tout le XIX^e siècle européen (en France comme en Allemagne et en Angleterre, chez Caran d'Ache, Cruikshank ou encore Granville), Thierry Smolderen a accordé un certain nombre de pages dans sa monographie sur les naissances de la bande dessinée. Antoine Sausverd a également contribué à la connaissance de ce phénomène d'histoire de la presse et de l'image en montrant l'importance de cette veine esthétique pour le journal allemand *Die Fliegende Blätter*. Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2009, pages 36-37 ; Antoine Sausverd, « Les fils de fer du *Fliegende Blätter* », [en ligne], Site Töpfferiana, 10 novembre 2010, URL de référence : http://www.topfferiana.fr/2010/11/les-fils-de-fer-du-fliegende-blatter/#identifier_1_2751 consulté le 18 juin 2021.

permet aussi d'apprécier des plaisirs visuels que permet la souplesse de ces figures capables d'évoquer par métamorphoses d'autres figures (des notes de musique par exemple).

Le corps des arborescents de DeForge hérite de cette souplesse par la simplicité de la ligne qui fait leur corps : de simples branches attachées les unes aux autres. Cette souplesse participe de leur sensualité : à l'image on perçoit des branches qui s'entremêlent, les lignes de leur corps qui se tordent et se superposent. Cela participe de l'érotisme tactile qui se dégage de la scène. S'ajoutent par ailleurs, notamment dans l'illustration 5, la difficile reconnaissance de l'anatomie des corps. Par le cadrage serré, on ne voit dans les très gros plans que des morceaux du corps non identifiables, dépourvus de tout caractère anthropomorphe. Le regard est pour partie aveuglé, au profit d'une exposition de la peau des personnages. Tous ces éléments participent d'une déconstruction de la scène d'amour : à la logique monstrative de la scène succède ici la logique sensorielle, séquentielle et linéaire. Le caractère inédit des corps d'arbre oblige à une reformulation de la logique érotique, seule la proximité tactile est ici compréhensible à l'image. Or la logique tactile, est bien une logique du sens qui se construit « au-delà du sens », dans la continuité, au fil de la caresse « chercheuse ». Au plus près du détail sensoriel, qui éparpille le regard. Le découpage, ici, construit une suite, rythmique, qui répond à une logique intime du désir et non nécessairement objective. Cette suite fait vaciller la stabilité de la représentation pour mettre en scène plus que jamais en scène la mutation corporelle, physique et sensorielle des personnages.

De manière symptomatique, la scène est entrecoupée d'images qui sont des souvenirs d'Adam, issues de sa vie d'avant. Au rythme intime de la baise, répond le rythme intime des réminiscences et de la conscience du narrateur. Mais ces réminiscences, n'ont rien de commun avec le temps présent. Des bouts de souvenirs évoquent sa vie sexuelle passée avec Jared. Or, ces images se brouillent et « ne restent pas en place ». Ces images stables sont sapées par la toute nouvelle perception d'Adam. Ainsi au niveau narratif comme à un niveau esthétique, l'érotisme de l'enlacement participe également à la métamorphose des corps, des sens et de l'image. Comme dans la nouvelle de Roth, l'insistance sur les sensations tactiles brouille la perception générale et organisée du corps au profit d'une déhiérarchisation des organes et des membres qui apparaissent par fragments. À la fin de la scène (illustration Big Kids 7), le cadrage se resserre sur des morceaux qui sont plus distinctement des visages, ce qu'indiquent les traits d'expression. Mais ce rapprochement ne doit pas nous indiquer un retour à la stabilité de la forme des corps, après l'amour, au contraire, dans la planche suivante, qui est une case de pleine page, alors que l'on se trouve devant un très gros plan

des deux arbres collant leur visage l'un à l'autre, le récitatif signale que le corps d'Adam s'est « étiré » de tous « ses bras et [s]es jambes jusqu'aux parois de la piscine. » Cet étirement supplémentaire déborde plus encore le cadre de la case que le gros plan ne le suggère. La narration évoque l'ampleur nouvellement acquise de ce corps aux proportions totalement libérées.

Dans cette bande dessinée, ce ne sont pas tant des caresses qui révèlent la métamorphose du corps, ce qui dans le récit de Roth est le cas, dans la mesure où celles-ci sont les points de contact à partir desquels le narrateur s'interroge sur la nouvelle forme de son corps. Toutefois, si dans la bande dessinée la nouvelle forme du corps nous est donnée d'emblée par l'image, c'est tout l'appareil de captation sensorielle qui se trouve soumis à une nouvelle norme tactile. La mise en scène de l'amour érotique se fait selon une modalité tactile qui impose au regard la métamorphose des corps et suppose de la lire selon cette nouvelle modalité sensorielle. Le dessinateur délaisse la figuration, même métaphorique, des organes génitaux, ou de la nudité (on ne sait pas si les arbres s'habillent) et insiste sur les contacts et les surfaces dans son dessin.

Nous passons à une bande dessinée érotique plus classique, déjà abordée, *Comtesse* d'Aude Picault. Celle-ci en passe par la figuration plus habituelle de la métaphore érotique (sensations et organes sexuels) pour évoquer les plaisirs sensibles de la caresse érotique, et c'est au cœur de la métaphore graphique que s'accomplit la métamorphose. En cela, la métamorphose renoue avec cette « transparence » dont parlait Sébastien Hubier au sujet des contes. Dans cet extrait de *Comtesse* d'Aude Picault, la Comtesse enfonce son doigt dans la confiture²⁸² (voir illustrations *Comtesse* 10, 11). Trois images en gros plan se répètent alors pour représenter ce discret mouvement du doigt, tout en pratiquant un zoom avant sur le pot de confiture. Sur la planche voisine (illustration *Comtesse* 11), trois images se répondent et représentent des doigts – ceux de la Comtesse – qui au milieu des dentelles caressent un sexe. Les premières images s'éclairent d'une lumière plus directement érotique. Le motif de la caresse apparaît non pas tant dans l'organe (le doigt, la main) que dans la répétition du détail dans la séquence et dans la mise en valeur des textures – la confiture, fait rare dans la bande dessinée, est texturisée par l'emploi d'aplats de couleurs et de jeux de contrastes clair-obscur. L'effet de texture est mis en valeur par le jeu d'échelle dans la troisième image qui est plus détaillée. Dans l'autre planche, d'abondantes arabesques rendent compte des dentelles qui répondent aux lignes courbes de la pilosité du sexe. Le mouvement visuel de la

²⁸² Aude Picault, *Comtesse*, *op. cit.*, non paginé.

caresse – répétition, tactilité, présence des mains – éclaire réciproquement les deux planches. Le geste chargé d'un désir de gourmandise dans la planche de gauche appelle, dans le contexte, à envisager l'image sous l'angle de la métaphore érotique. La planche de droite valide, par le parallélisme de la composition et de la position des doigts, le caractère érotisé d'un geste anodin. L'évident plaisir à ressentir la ductilité de la matière – de la confiture – dans la planche de gauche, renvoie en miroir au plaisir lié à la caresse érotique. S'il y a métamorphose ici ce n'est pas tant au niveau de la diégèse qu'au niveau de la représentation, et en particulier au niveau du dispositif narratif de la bande dessinée. La succession des images met en valeur ici sur le pouvoir métamorphique de la représentation graphique, qui rappelle ce que Benoît Peeters appelle « le principe de métamorphose²⁸³ » inhérent à l'enchaînement des cases et aux jeux de cadrages.

Toutefois, il faut noter que contrairement à ce que suppose le dogme du « multcadre mutationnel » de Henri van Lier rappelé par Peeters²⁸⁴ ou de l'arthrologie groensteenienne²⁸⁵, ici la métamorphose du geste, des formes et donc l'action du récit, qui se fonde sur l'évolution du geste, repose moins sur un effet de tressage ou de modification du cadre que sur une métamorphose qui a lieu au cœur de l'image et dans sa texture même. Cette séquence qui voisine avec les narrations oniriques de McCay ou de Crepax, tant étudiées par les critiques, trouve son dynamisme dans la matière même de la figuration et moins, même s'il y participe, le jeu des cadres et des cases. On aurait tort de négliger dans des récits si incarnés que sont les récits érotiques ou les récits de rêve l'importance des « thèmes sensibles » ici le velouté et la moiteur évoqués par la confiture et la métaphore sexuelle. La métamorphose des images se loge aussi dans la rêverie matérielle du dessin. Elle se trouve donc bien dans une énonciation sensorielle, une graphiation, mise en mouvement par une articulation des images mises en séquence par la temporalité.

Si le principe de métamorphose de la case était très présent par des effets de cadrage et de débordements dans l'extrait de *Big Kids*, ici le caractère métamorphique tient plutôt à la nature même du dessin et des surfaces et leur analogie formelle au niveau des médaillons comme au niveau de la double planche. Dans le cas d'Aude Picault, la métamorphose des images repose sur le caractère métaphorique des images mise en place par l'impulsion érotique. La représentation érotique sous une forme métaphorique est un héritage ancien de

²⁸³ Benoît Peeters, *Case, planche, récit. Lire la bande dessinée* [1998], Paris, Flammarion/Points, 2010, pages 30-35.

²⁸⁴ *Ibid.* page 35

²⁸⁵ Voir Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, collection « Formes sémiotiques », 1999.

la littérature érotique. Dans le *Banquet* de Platon, des invités qui dissertent sur l'amour et sur *éros*, c'est le poète qui dira, sous la forme d'un long discours métaphorique l'histoire de l'origine érotique des hommes : Aristophane et le mythe des androgynes primitifs²⁸⁶. L'empire de la métaphore dans la figuration érotique, outre la nécessité de recourir au symbole pour éviter la figuration quand elle se devait d'être masquée, se retrouve notamment dans la littérature surréaliste, séminale pour l'érotisme du siècle²⁸⁷. Le désir de faire « image » pour dire l'amour est un projet partagé par les poètes surréalistes²⁸⁸. Robert Desnos dans son court essai *De l'érotisme* évoque la vanité de définir les mots de l'érotisme, celui-ci dépend du « fétichisme matériel et intellectuel » de chacun·e : « tout ce que nous pouvons écrire est combinaison de notre esprit et de nos sens²⁸⁹ ». Si Barthes voit dans la métaphore, pour dire l'amour érotique, « le règne des stéréotypes imposés par la culture petite bourgeoise²⁹⁰ » le mécanisme de la métaphore entretient pourtant des ressemblances avec le plaisir érotique qu'il tire du texte, ce « feuilletage » du texte, par superposition verticale de la signifiante²⁹¹. Le bâillement du texte est d'ailleurs un battement entre une réalité et une autre, qui rappelle le jeu de la métaphore, substitution d'un signe pour un autre.

Qui plus est, la logique du désir comme attente et tension met en place les possibilités de la métaphore : dans l'attente de ce qui n'est pas ou pas encore, une matière, une texture, un objet vient temporairement la remplacer pour la faire advenir, d'où le fétichisme intellectuel de l'érotisme, selon Desnos. Ici, la caresse de la confiture porte en elle la pulsion érotique, et transforme la confiture en acte masturbatoire, ou bien – et c'est plus probable, compte tenu de la suite du récit – le plaisir du toucher de la confiture, dont la matière rappelle peut-être la caresse d'autres matières, suscite le désir de la caresse masturbatoire qui finit par se réaliser dans une chorégraphie comparable. D'une certaine manière, ici s'il y a métamorphose c'est dans la métaphore. Elle se réalise ainsi non pas par la modification effective du corps que révélerait la caresse, mais par l'action d'une caresse qui produit, par l'effet du plaisir, une contiguïté matérielle avec les plaisirs charnels. Ainsi s'il y a métamorphose c'est par la métaphorisation érotique des surfaces, de la peau, des tissus et des poils mais non pas par la déstabilisation de la hiérarchie du corps et des organes, comme on

²⁸⁶ Platon, *Le Banquet*, *Œuvres VI*, Paris, Bossange Frères, 1823, traduction de Victor Cousin, page 272.

²⁸⁷ Voir Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989.

²⁸⁸ Voir le poème « L'union libre » d'André Breton, qui restitue autant l'union libre de l'amour que l'union libre des mots pour évoquer l'amour érotique.

²⁸⁹ Robert Desnos, *De l'érotisme* [1922-1933], Paris, Gallimard/L'imaginaire, 2013, page 55.

²⁹⁰ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, *op. cit.*, page 62.

²⁹¹ *Ibid.* pages 22-23.

a pu la voir chez DeForge et Roth. Si la métaphore est « transport », selon l'étymologie, affaire de « vision » (chez Proust), une figure dans la rhétorique, ce qui est un peu le cas ici, elle se fonde surtout sur la sensation tactile. L'approche métaphorique d'Aude Picault fonde l'érotique de son dessin par *analogie* de figures. Cette analogie se fait par l'acte de la caresse qui révèle alors son pouvoir poétique et transformateur. Le caractère métaphorique de la caresse fonde l'érotique de son dessin : une image en révélant une autre par le travail graphique des textures. Tandis que, chez Roth et DeForge, la métamorphose effective et matérielle des corps bouleverse le rapport à la sensation et appelle à un renouvellement de la modalité de connaissance qui ne passe plus seulement par la vision, sortie de ses figures reconnaissables, et passe alors par une logique tactile. L'érotique de la caresse dans les deux cas naît d'une transformation des rapports entre le corps et l'esprit que la caresse révèle.

Comparées aux récits de DeForge et de Roth, les caresses érotiques de la comtesse d'Aude Picault apparaissent plus sages car elles ne vont pas jusqu'à dé-hiérarchiser les organes et les corps. Mais elles entrent dans une démarche érotique à laquelle la grammaire de la caresse participe : elle joue sur la polysémie des images et des signes, travaille le fétichisme et la mise en scène du désir. Bien que « pornographique » cet opus renoue avec une tradition érotique peu visible dans la bande dessinée érotique grand public, qui se contente bien souvent de montrer dans le dé-voilement, l'acte sexuel plutôt que de mettre en scène un désir qui prend source dans le renouvellement du rapport sensible au monde et au corps. De manière symptomatique ici d'ailleurs, les caresses de la comtesse, contrairement à celles d'Adam ou de David Kepesh, sont des masturbations, et contribuent à nourrir le désir pour soi-même. Alors que les deux autres personnages font l'expérience de la métamorphose dans leur friction avec l'autre.

Toutefois, chez Aude Picault, ces caresses masturbatoires ne sont pas autocentrées. Elles sont d'abord des caresses qui prennent le monde pour objet dans un acte de pure sensualité. Elles se tournent vers l'altérité et se porte vers des matières inertes – la confiture. Si elles aboutissent à une excitation et une masturbation, une conquête intime, ce qui intéresse ici c'est le détour par l'extérieur qui amène à découvrir ces territoires inconnus en soi. En effet, dans l'ordre du récit, ce passage se situe au début de l'histoire, lorsque, esseulée et abandonnée par son mari, la sensualité des objets du quotidien – des fleurs, de la confiture – l'invite à une rêverie érotique, rêverie qui est l'enjeu du récit : la conquête et le développement d'une érotique singulière, celle de la Comtesse, dans la solitude des alcôves délaissées par son mari.

- ❖ *Caresse et fétichisme : faire d'autrui un objet* (Edmond Baudoin, *Le Portrait*, Guido Crepax, Bianca, Hélène Frédérique, *La poupée de Kokoschka*, Craig Thompson, *Blankets*, Bernhard Schlink, *Le Liseur*)

Le geste de la caresse implique un rapport d'altérité par le phénomène de réversibilité du toucher, mais aussi parce qu'il affecte profondément la peau, qui constitue symboliquement, comme métaphoriquement, une enveloppe psychique. Comme l'écrit Jean Brun, la « vocation de toute caresse » est de « tente[r] d'avoir accès, par-delà tout ce qu'elle rencontre, à l'intangible qui, par essence, échappe à l'idée même de contact²⁹². » Il s'oriente ainsi souvent lui-même vers la création, en allant chercher au-delà des apparences et de la matière. La caresse, geste sans doute le plus abouti et le plus mystérieux de la palette du toucher, se trouve aussi confondu avec le geste créateur, par sa contiguïté avec toute activité de la main, organe créatif par excellence. Le geste créateur s'entend ici au sens artistique mais aussi par référence à la Genèse. En effet la main qui caresse l'animal, la main qui façonne la boue, détermine l'imaginaire démiurgique de la création. Dès lors la caresse peut prendre une inflexion dominatrice, la main de l'amant·e comme la main de l'artiste se confondant alors dans un même geste de dévoilement. Il est moins question alors d'identité, que de la relation de dépendance et de soumission, qui peut se dire dans un geste apparemment adorateur, aimant, mais aussi créateur.

Dans *La Casa Matta*²⁹³ (1970), Guido Crepax relate un épisode de la vie d'une de ses héroïnes moins connues, Bianca. Dans celle-ci, on ne trouve pas de trace d'un réalisme mimétique que l'on peut trouver dans les récits de la série *Valentina*. En revanche l'auteur y expérimente déjà l'un des sillons qui fait l'originalité de cette série : la plongée dans l'intimité quotidienne, psychique ou même physiologique du personnage. Dans *La Casa Matta*, qui signifie « la maison des fous », la lectrice se trouve plongée dans un rêve de l'héroïne, ce qu'elle ne découvre qu'à la fin. Ce rêve est tissé des personnages, monstres et écrits qui sont tirées des lectures favorites de Bianca : *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau, *Moby Dick* d'Hermann Melville, *Vingt mille lieues sous les mers* de Jules Verne, etc.²⁹⁴. Parmi ces lectures, on trouve *L'Union libre* d'André Breton. Ce poème surréaliste est un long blason du corps d'une femme. Crepax fait le choix de le faire réciter en français et en italien par un personnage masculin, l'amant de Bianca, au cours d'une scène d'amour. Cette scène constitue une pause

²⁹² Jean Brun, *op. cit.*, page 112.

²⁹³ Guido Crepax, *La Casa Matta*, Paris, J. Martineau, 1970 ; Guido Crepax, *Bianca. Une histoire excessive* [1976], Paris, Futuropolis, 1983.

²⁹⁴ Guido Crepax [1976], *op. cit.*, page 40-48.

dans le récit des rêveries endiablées de Bianca. Durant celle-ci, les planches se décomposent en séquences qui s'arrêtent sur des détails de l'anatomie de Bianca sous la forme de très gros plans, de gros plans ou de plans américains. On peut y voir la bouche de Bianca reproduite dans trois cases successives, de même que son œil. D'autres gestes plus typiquement amoureux et érotiques sont représentés sous forme de séquences morcelées qui détaillent les variations de ce qui apparaît comme un long baiser ou encore, ce qui nous intéresse, une longue caresse. Les mains caressantes de l'amant accompagnent le dévoilement du corps de Bianca, et suivent les parties du corps de l'héroïne qui sont évoquées dans le poème²⁹⁵ (voir illustrations Bianca 1 et 4). La main de l'amant se confond ainsi ici avec l'écriture du poète, comme si les mots avaient la puissance des caresses érotiques. Or ces formules sont en elles-mêmes des métaphores. La main caresse ainsi des mollets qui dans le récitatif sont désignés comme « des mollets de moelle de sureau », ou bien plus loin le cou dépeint, en italien, comme « d'orge perlée²⁹⁶ » etc. Ainsi la caresse reproduit le pouvoir métaphorique du langage en faisant apparaître à même le dessin les images du poème, selon une logique onirique d'association. En effet, le sexe de Bianca se pare d'une fleur qui fait écho au « sexe de glaïeul » du poème. Ce mouvement continu de caresses aboutit à l'apparition d'une figure de chair, à la fois graphique et organique.

Le pouvoir créateur de la métaphore poétique est ici mis en scène par cette chorégraphie érotique des mains caresseuses. Cet extrait participe aussi d'une tentative de représentation érotique, au sens poétique du terme, c'est-à-dire par le travail de la métaphore et de l'imagination. Cela concourt au travail de Guido Crepax dans ses albums d'aventure des années 1960 où sexualité et érotisme apparaissent au milieu de narrations psychédéliques où apparaissent des notations quotidiennes. Cette thématique, importante dans la série *Valentina*, devient centrale dans des adaptations érotiques qu'on lui commande au cours des années 1970²⁹⁷, et pour lesquelles il est resté célèbre. Or au sein de *La Casa Matta*, l'épisode de l'« union libre » est entrecoupé de planches datant de la première version, datée de 1969, et

²⁹⁵ *Ibid.*, pages 51-52.

²⁹⁶ « *d'orzo perlato* » dans le texte de Crepax, reprenant une traduction du poème d'André Breton. En effet dans le texte de Breton la métaphore s'accompagne d'un *bapax* que la traduction italienne ne rend pas. Dans la métaphore « d'orge imperlé », l'adjectif « imperlé » est une expression vraisemblablement invitée par André Breton. *Ibid.*, ma traduction. André Breton, « Union libre » in Zéno Bianu (éd.), *Eros émerveillé*, Paris, Poésie/Gallimard, 2012, pages 286-288.

²⁹⁷ Sur le travail de commande, on peut consulter l'article que j'ai rédigé pour les annales du congrès de Littérature Générale et Comparée sur la migration des genres. Irène Le Roy Ladurie, « L'initiation d'un maître au genre érotique : les premières adaptations de Guido Crepax, *Histoire d'O* et *Emmanuelle* », SFLGC, bibliothèque comparatiste, publié 01/07/2019, URL : <https://sflgc.org/acte/le-roy-ladurie-irene-initiation-dun-maitre-au-genre-erotique-les-premieres-adaptations-de-guido-crepax-histoire-do-et-emmanuelle/>, page consultée le 21 juin 2021.

de planches de 1971, plus tardives (que l'on retrouve dans l'édition de 1976). Les premières sont plutôt chastes et se limitent à des caresses qui aboutissent à cette image du « sexe de glaïeul ». Dans cette lecture, le sexe de glaïeul apparaît plus comme un cache, que comme une image de chair. Dans la planche qui suit immédiatement, dans l'édition de 1969, les amants sont opportunément interrompus dans leurs ébats par l'irruption de soldats envoyés par l'espionne Juliette (vraisemblablement inspirée par celle de Sade). Or dans la version de 1971, les caresses sont plus insistantes, et accompagnent des très gros plans sur les seins de Bianca, avant de se faire plus délibérément pornographiques, en emmenant l'amant à la jouissance dans les doubles planches qui suivent la planche au glaïeul (voir illustrations Bianca 2, 3, 5 et 6). Cette fois-ci la main de l'amant délègue à Bianca le travail de la jouissance. On peut y voir une inflexion de Crepax vers une narration pornographique qui s'émancipe du blason poétique et annonce sans doute les évolutions de son œuvre. Mais dans les deux cas, la caresse accompagne le mouvement du poème, mouvement purement métaphorique, qui rend visible l'invisible, en faisant advenir des images du corps (le sexe de glaïeul) ou de la jouissance (le jaillissement de l'eau).

Associée à un geste de dévotion, la caresse ne semble pas se départir de son rôle profondément manuel et de ses potentialités créatrices. Avant d'en venir aux récits artistes à proprement parler, on peut, à partir, de cette séquence de Guido Crepax, s'interroger sur la manière dont le geste peut être mobilisé comme révélateur d'une asymétrie que supposent des rapports institués comme tels. Ainsi comme l'écrivait Levinas, la caresse se dirige obscurément vers l'autre sous sa forme mineure : l'animal, l'enfant, la femme aimée. Adoration, dévotion, dévouement, ou bien encore apprivoisement, la caresse apparaît comme l'acclimatation à soi d'une réalité étrangère, obscure et mystérieuse dans le corps de l'autre, même si l'on a pu voir avec Roth et DeForge que, dans les récits contemporains, cette altérité ressentie dans le toucher de la caresse pouvait se retourner sur soi, dans un mouvement d'altération. La caresse dans l'histoire littéraire mêle souvent le thème animalier et érotique, comme le poète des *Fleurs du mal* s'adressant à son chat (cf. *supra*). Ce type d'association peut être rapproché d'une forme de fétichisme tactile, tel qu'on peut le retrouver dans les réflexions de Sartre sur Baudelaire : la caresse y assignerait l'autre à une forme que la main du maître révèle. Comme l'analyse Jean-Pierre Boulé, la vision du désir chez Sartre peut se comprendre aussi bien à l'aune de ses textes autobiographiques qu'à ses lectures de Sade et de Baudelaire²⁹⁸. Dans son *Baudelaire*, celui-ci signale en effet le rapport

²⁹⁸ Jean-Pierre Boulé, « Érotisme, Désir Et Sadisme Chez Sartre. » in *Sartre Studies International*, vol. 23, no. 1, 2017, pages 38–59.

fétichiste et voyeuriste des artistes qui ne peuvent aimer que de loin, et pour qui le geste de « caresser » ou « palper » permet une ivresse des sens qui nie Autrui et en fait un objet²⁹⁹. Ce type de caresse, fétichiste, est aussi un rapport optique à autrui, une « caresse des yeux » pour paraphraser Sartre. Cette caresse animalise et rend « autre » celui ou celle qu'on caresse, qu'on convoite ou qu'on désire.

Dans le récit d'emprise de Bernhard Schlink, *Le Liseur*, Hanna, l'ancienne gardienne de camp entretient une relation amoureuse et charnelle avec le narrateur, le jeune Michael Berg. Or le personnage d'Hanna se caractérise par un rapport particulier au toucher : elle fait partie de ces personnes qui « palpent du regard ». « [S]es yeux palpèrent mon visage³⁰⁰ » note le narrateur à la fin du roman lorsqu'il la visite en prison. Mais, déjà, lorsqu'il lui fait visiter la maison de son père, « [s]on regard palpitait tout³⁰¹ ». Hanna est privée d'un savoir que le regard offre : elle ne sait pas lire. Ici la métaphore du toucher renvoie à la cécité cognitive d'Hanna : elle ne déchiffre pas, elle palpe. C'est une valeur négative qui se trouve associée au toucher. Symboliquement, son rapport à la connaissance est comme concentré au niveau de ce sens premier qu'est le toucher. Face à l'imposante bibliothèque du père du héros elle « pass[e] lentement l'index de sa main droite sur le dos des volumes », et regarde les livres longuement « comme si elle avait lu un texte ». Cette spécialisation tactile du personnage définit son rapport au monde: ancienne gardienne de camp, c'est une femme énergique dont les gestes voisinent avec la brutalité du bourreau. Son rapport fétichiste aux livres, elle le doit sans doute à son illettrisme, mais son rapport au corps de l'autre, témoigne plutôt d'une relation de possession qui se traduit ainsi dans l'amour charnel. De la caresse amoureuse, elle ne retient finalement que l'agrippement du toucher. Le rapport tactile est un rapport de « possession » :

Dans l'amour aussi, elle prenait tout naturellement possession de moi. Sa bouche prenait la mienne, sa langue jouait avec la mienne, elle me disait où et comment la toucher, et quand elle me chevauchait jusqu'à ce qu'elle jouisse, je n'étais là, pour elle, que parce qu'elle prenait son plaisir avec moi. Non qu'elle ne fût pas tendre avec moi et ne me donnât pas du plaisir. Mais elle le faisait comme pour se divertir à un jeu, jusqu'à ce qu'à mon tour j'apprenne à la posséder³⁰².

²⁹⁹ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire* [1947], Paris, Gallimard, Folio, 1975, page 73.

³⁰⁰ En allemand, l'expression est la suivante : « Wieder tasteten ihre Augen mein Gesicht ab. ». Le verbe *tasten* signifie « toucher » mais aussi « tâtonner », « tripoter ». Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, Berlin, Diogenes Verlag, 1995, page 188 ; Bernhard Schlink, *Le Liseur* [Der Vorleser, 1995], Paris, Gallimard, collection Folio, 1996, traduction de l'allemand de Bernard Lortholary, page 222.

³⁰¹ Bernhard Schlink, *Le liseur*, *op. cit.*, traduction de l'allemand de Bernard Lortholary, page 73.

³⁰² « Auch wenn wir uns liebten, nahm sie selbstverständlich von mir Besitz. Ihr Mund nahm meinen, ihre Zunge spielte mit meiner, sie sagte mir, wo und wie ich sie anfassen sollte, und wenn sie mich ritt, bis es ihr kam, war ich für sie nur da, weil sie sich mit mir, an mir Lust machte. Nicht daß sie nicht zärtlich gewesen wäre und mir nicht Lust gemacht hätte. Aber sie tat es zu ihrem spielerischen Vergnügen, bis ich lernte, auch von ihr Besitz zu ergreifen. » *ibid.* [1995], pages 33-34 ; *ibid.*, traduction de l'allemand de Bernard Lortholary, page 42-43.

Jusqu'à la fin de sa vie Hanna est marquée par un rapport tactile à l'autre qui indique comme une mécompréhension entre elle et les êtres. Lorsque le narrateur la serre dans les bras pour une dernière fois, après avoir été « palpé » de son regard, « il ne sen|t] pas le contact qui aurait convenu³⁰³ ». Ce à quoi elle répond en l'appelant d'un surnom infantilisant : « garçon ». Ce rapport tactile, possessif et fétichiste se transmet au jeune homme, qui répond à sa tendresse possessive par le même rapport de domestication. Cultivé, le garçon métaphorise cela dans le langage, qui, comme le rappelle Barthes est une « peau » dont on entoure l'amoureux. Hanna demande au narrateur de la comparer à un animal, et c'est par la métaphore de la caresse que le narrateur trouvera l'image du cheval :

« À quel animal penses-tu quand tu me tiens dans tes bras, que tu fermes les yeux et que tu penses à des animaux ? » Je fermai les yeux et pensai à des animaux. Nous étions blottis l'un contre l'autre, ma tête contre son cou, mon cou contre ses seins, mon bras droit sous elle et sur son dos, mon bras droit sur ses fesses. Je caressais des mains et des bras son dos large, ses cuisses dures, ses fesses fermes, et je sentais aussi la fermeté de ses seins et de son ventre contre mon cou et ma poitrine. Sa peau était lisse et douce, et son corps en dessous était énergique et solide. Ma main posée sur son mollet sentait un petit tressaillement constant des muscles. Cela me fit penser au frémissement de la peau des chevaux pour chasser les mouches. « À un cheval »³⁰⁴.

Ici la caresse tend à révéler plusieurs éléments. Dans la relation amoureuse, il renvoie à ce jeu de langage qui par le jeu des surnoms métamorphose littéralement l'être aimé en une « chose ». Hanna, elle, appelle le garçon son « caillou », ou « [s]a rose ». Et dans cette demande se trouve sous-entendu l'idée d'une domestication, d'une « possession » de l'autre par le mot. Le narrateur se laissant aller à la sensation du corps de l'autre dans la caresse se voit révéler l'image de l'autre dans une intuition tactile. L'image du cheval renvoie à la brutalité du personnage, à sa puissance physique mais aussi à une image du désir : celui de la domination conquérante d'une force brute et sauvage, imaginaire auquel renvoie le cheval. Ici la main de l'amant révèle dans sa caresse une métaphore qui transfigure le corps d'Hanna par l'attention au détail sensoriel que permet cette narration en focalisation interne. La brutalité d'Hanna, transfigurée en cheval, renvoie de manière souterraine à la brutalité de l'Histoire qui va s'abattre par contre-coup sur le personnage lorsqu'il découvrira le passé de son amante. Plus loin, cette brutalité animale, si elle peut renvoyer au caractère « bête » d'Hanna, au sens où,

³⁰³ « sie fühlte sich nicht richtig an », *ibid.* [1995], page 188 ; *ibid.*, traduction de l'allemand de Bernard Lortholary, page 222.

³⁰⁴ « “An was für ein Tier denkst du, wenn du mich im Arm hältst, die Augen schließt und an Tiere denkst?” Ich schloß die Augen und dachte an Tiere. Wir lagen aneinandergeschmiegt, mein Kopf an ihrem Hals, mein Hals an ihren Brüsten, mein rechter Arm unter ihr und auf ihrem Rücken und mein linker auf ihrem Po. Ich strich mit Armen und Händen über ihren breiten Rücken, ihre harten Schenkel, ihren festen Po und spürte auch ihre Brüste und ihren Bauch fest an Hals und Brust. Glatt und weich fühlte sich ihre Haut an und ihr Körper darunter kraftvoll und verlässlich. Als meine Hand auf ihrer Wade lag, fühlte sie ein stetiges, zuckendes Spiel der Muskeln. Es ließ mich an das Zucken der Haut denken, mit dem Pferde Fliegen zu verscheuchen versuchen. “An ein Pferd”. » *ibid.* [1995], page 68 ; *ibid.*, traduction de l'allemand par Bernard Lortholary, page 82.

privée de la lecture et de l'écriture, elle se trouve reléguée à une marge de l'humanité, peut aussi faire signe vers une brutalité des rapports humains en Allemagne, que cette littérature de la « seconde génération³⁰⁵ » tente d'exorciser et de mettre au jour. Dans ces romans les pères et les parents, en général, sont marqués d'une forme de négativité. Ainsi, comme Hanna, le père, bien que lettré, entretient avec les autres ce rapport d'animalité que révèle et entretient également la caresse :

Parfois, j'avais le sentiment que nous, sa famille, nous étions pour lui comme des animaux domestiques. Le chien qu'on emmène en promenade, le chat avec lequel on joue, et aussi le chat qui se couche en rond sur vos genoux et qui se laisse caresser en ronronnant, on peut les aimer bien, on peut même en avoir quasiment besoin, il n'empêche qu'aller acheter leur nourriture, nettoyer la caisse du chat et les emmener chez le vétérinaire, on peut trouver que ça fait trop. Parce que la vie est ailleurs³⁰⁶.

Le motif de la caresse porte en lui ici un rapport au monde dominateur partagé par le père et par Hanna, rapport qu'elle transmet au narrateur, de manière épidermique, au plus près de sa peau. Juliane Köster rappelle que le roman du *Liseur* est moins un roman sur la Shoah qui, le cas échéant, occulterait le récit des victimes et la violence absolue de l'extermination au profit d'une histoire d'amour, qu'un roman « sur la relation que les Allemands nés après la guerre entretiennent avec des parents qui se sont rendus coupables ou complices de crimes³⁰⁷. » Il serait abusif de mettre sur un même plan la responsabilité d'Hanna, véritable bourrelle, et le père. Cependant les deux personnages témoignent d'un rapport comparable à autrui : utilitariste, dominateur et possessif. Le toucher a un fort potentiel métaphorique et d'abstraction³⁰⁸, et se révèle ici, dans la caresse amoureuse, dans la qualité du tact, ou dans la comparaison animalière, comme un rapport au monde qui éclaire aussi la lecture de l'Histoire. Que ce soit dans l'érotisme d'Hanna ou dans la relation avec le père, les relations, les contacts, sont sous le signe d'une caresse animalière, ou pour ainsi dire un type de caresse que l'on donne aux animaux, ceux qu'on dresse (le cheval), qu'on apprivoise et qu'on domestique (le chien et le chat). Cette modalité de caresse-là, qu'elle soit sensuelle, érotique ou affectueuse s'associe à ce mauvais contact, ce contact aveugle et possessif, qui passe aussi par le regard. Ce contact d'autrui, l'animalise et le marque d'une telle emprise qu'elle laisse définitivement un manque, comme peut le ressentir Michael au cours de sa vie amoureuse sans Hanna. Ainsi,

³⁰⁵ Voir le premier chapitre.

³⁰⁶ « Manchmal hatte ich das Gefühl, wir, seine Familie, seien für ihn wie Haustiere. Der Hund, mit dem man spazierengeht, und die Katze, mit der man spielt, auch die Katze, die sich im Schoß kringelt und schnurrend streicheln läßt – das kann einem lieb sein, man kann es in gewisser Weise sogar brauchen, und trotzdem ist einem das Einkaufen des Futters, das Säubern des Katzenklos und der Gang zum Tierarzt eigentlich schon zu viel. Denn das Leben ist anderswo. » *ibid.* [1995] page 31 ; *ibid.*, traduction de l'allemand par Bernard Lortholary, pages 39-40.

³⁰⁷ Juliane Köster, « La Shoah dans le roman de Bernhard Schlink, *Le Liseur* (1995). La perspective mémorielle allemande », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 2014/2, N° 201, p. 523-544, page 523.

³⁰⁸ Jean Brun, *op. cit.*, page 110.

l'argument érotique, voire presque pornographique, de ce roman sur la mémoire de la seconde génération, n'est pas seulement un artifice romanesque qui servirait à rendre le dilemme de Michael plus déchirant et la bourrelle plus séduisante. Il est aussi, en mineur et par l'intime, une manière de restituer ce contact pervers à autrui dans la chair même des actes les plus tendres. La caresse érotique, sous sa forme possessive chez ces personnages de bourreaux s'est éloignée de la caresse comme lieu de l'expérience d'une altérité, où s'ébauche *l'infini* comme le voulait Levinas. Chez le philosophe, la pensée de la caresse comme geste fondateur de l'éthique, la caresse qui cherche sans trouver et non la caresse qui agrippe, trouve sa place dans un renouveau de la pensée morale après le traumatisme de la Shoah.

La caresse comme manière de ramener l'inconnu au connu, l'autre à soi-même, dans le geste de la domestication ou dans la fétichisation érotique, apparaît moins dans sa vertu restauratrice que dans son potentiel d'altération, de transformation et de modification de l'autre guidé par un désir tout-puissant. En cela, elle semble plutôt mettre en avant la nécessité d'une frontière entre soi et l'autre, une distance inaliénable. Le roman de Bernhard Schlink met au cœur de son dispositif une question morale, et la thématique de la peau, ainsi que le motif de la caresse, participent à cette spéculation éthique. En cela, sa poétique conduit à la mise en scène de l'intégrité de la conscience et du corps. La métaphore animalière que suscite la caresse, ne participe pas à la mobilité de l'identité, bien au contraire. Elle témoigne plutôt d'une rigidité de l'identité et de l'identification, assignant à chacun·e un rôle défini par des rapports de domination et de pouvoir. Sur ce terrain romanesque du réalisme historique, la métaphore érotique – celle du cheval – ou intime – celle du chat – semble lestée d'une négativité. Elle serait plutôt l'indice d'un « contact » qui ne serait pas « le bon » pour paraphraser Michael.

La caresse pour l'animal, dominatrice, semble aller de pair avec un rapport d'assurance vis-à-vis du réel : cette caresse est une prise. Elle participe d'une poétique de l'assurance, et contribue à un ordre romanesque stable et transparent. Cette qualité dominatrice, en réalité optique ou à tout le moins visuelle, de la caresse domesticatrice est un motif de la toute-puissance du romanesque chez Jean-Philippe Toussaint, que l'on retrouve dans la figure de Jean-Christophe de G. l'amant de Marie, dans *La Vérité sur Marie*. Dans une scène spectaculaire et éminemment visuelle, le personnage de Jean-Christophe de G. sur le tarmac de l'aéroport de Tokyo calme un pur-sang arabe, Zahir, devenu fou par le voyage en

avion. Comme le rappelle Nicolas Xanthos³⁰⁹, cette scène n'est pas perçue par le narrateur, mais restituée comme si elle avait été vécue par lui-même. Cette médiation par l'imagination n'est pas anodine car, pour le critique, elle témoigne du passage d'un récit de l'intériorité à une écriture romanesque. On passe d'une narration de l'intériorité sensitive, incomplète, à une narration médiatisée par autrui, où le travail cognitif de compréhension et de connaissance du réel, passe par la délégation du regard. Celle-ci laisse place à une imagination illusionniste qui se charge de symbolique et de métaphore. Dans cet épisode, Jean-Christophe de G. apaise Zahir, le pur-sang par le jeu de ses caresses séductrices :

Il ne tressaillit même pas quand Jean-Christophe de G. posa sa main sur sa peau, et le toucha, le caressa, avec beaucoup de lenteur, et de délicatesse, comme s'il caressait une femme, comme s'il passait lentement la main sur le corps d'une femme³¹⁰.

Celles-ci sont immédiatement formulées comme des caresses faites à une femme. Par le biais de la mise en fiction du « comme si », le narrateur renvoie symboliquement à la relation qu'il entretient avec Marie et semble ici lui superposer la figure du cheval, qui est « assurément [son] animal³¹¹ ». Cet apprivoisement par la main caressante renvoie, qui plus est, à un autre motif qui parcourt le roman, la tension entre « la main et le regard » qui institue un double rapport au réel : de l'appréhension tactile peut-être confuse à l'élaboration visuelle d'une connaissance : « La main et le regard, il n'est jamais question que de cela dans la vie, en amour, en art³¹². » En effet la main de Jean-Christophe de G. par cette comparaison, apparaît en une *image* et non pas dans son effet tactile. Elle donne en effet à voir, dans la langue, la figure de la femme, et renvoie, par un jeu de reflets, aux images de Marie dans le roman, sous les caresses du narrateur. Comme l'a remarqué Ernstpeter Ruhe³¹³, la figure de Jean-Christophe de G. est une anamorphose du narrateur et de l'auteur, il en constitue donc un avatar, un double, comme le cheval en serait une de Marie. L'anamorphose du narrateur en Jean-Christophe de G. traduit, dans cette scène d'apprivoisement, le pouvoir de maîtrise sur le récit et le réel par la mise en fiction. Cette scène est une pure reconstruction, ressentie comme véridique par le narrateur qui n'y a pourtant pas assisté. Jean-Christophe de G., dans sa posture, reproduit alors ce motif double d'une caresse optique et littéraire : « les mains

³⁰⁹ Nicolas Xanthos, « De Zahir à Pégase : poétique de l'intériorité dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint », in Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, Fiction/Non Fiction XXI, 2013 ; [en ligne] publication mars 2017 sur OpenEditions: <https://books.openedition.org/psn/460?lang=en> consulté le 25 juin 2021

³¹⁰ Jean-Philippe Toussaint, *op. cit.*, page 443.

³¹¹ Morgane Kieffer, *op. cit.*, page 422.

³¹² Jean-Philippe Toussaint, *op. cit.*, page 389.

³¹³ Ernstpeter Ruhe, « D'une Poignée De Vent : La Vie De Marie Selon Toussaint. » in *French Forum*, vol. 36, no. 1, 2011, pp. 95–114.

nues, le regard intense et les mains nues – la main et le regard –, sans oublier la voix, la voix humaine, chaude, enveloppante, sensuelle, séductrice, qu'il modulait, dont il faisait varier les inflexions pour l'amadouer³¹⁴. » La caresse de Jean-Christophe de G. n'est pas pure tactilité, son caractère dominateur se fonde sur le regard et la « voix » qui enveloppe. Cette voix – qu'il ne faut pas « oublier » – est la matière même de l'écriture du roman, intégralement portée par la voix du narrateur. Elle participe à la séduction de la fiction, dans ses tonalités et ses modulations. Cette caresse est donc bien plus créatrice que strictement animale, mais elle se révèle par la médiation du cheval, dans sa toute-puissante séductrice. La caresse n'y apparaît pas comme une perte ou un égarement érotique mais entre dans le jeu savamment calculé du personnage à la fois dresseur, amant et narrateur de substitution :

[...] les caresses de Jean-Christophe de G. n'étaient pas sincères, tout du moins pas sans arrière-pensées, la persuasion de sa voix et la douceur de ses mains étaient très calculées, il préparait déjà la suite, il songeait déjà, tout en le caressant, au mauvais tour qu'il allait lui jouer, il n'aurait pas pu sinon, il n'aurait pas pu réussir son geste avec autant d'adresse, de vitesse et de grâce, il ne l'aurait pas exécuté avec autant de maestria s'il ne l'avait pas entièrement décomposé mentalement avant de l'accomplir, comme un tour de magie [...]³¹⁵.

Ces caresses sont ici des métaphores du geste fictionnel et célèbrent la « maestria » d'un magicien amoureux, d'un metteur en scène de la séduction. La dimension dominatrice de la caresse-métaphore joue ici surtout au niveau de la pensée du récit, au niveau poétique, donc. Cependant, comme le rappelle Ernstpeter Ruhe, Marie est aussi une médiation vers la connaissance : « la main du narrateur préfère faire l'expérience du monde à travers le corps de Marie, à partir duquel il finit par percevoir³¹⁶. » Moyen et milieu, le corps caressé de Marie est un passage vers le voir. Cette caresse, fétichiste, se distingue de l'écriture de la passion qui fond et transforme les êtres au contact de l'autre. *A contrario* de Jean-Philippe Toussaint qui exhibe sa fabrique romanesque du récit d'amour dans ces caresses révélatrices, Anne Serre dépeint son personnage gagné par la passion comme soudain démunie du pouvoir analogique, « du pouvoir de comparer » qui permet de remplacer une chose à par une autre. Guidée par des émotions intenses, son corps devient une « vrille » qui oscille au moindre contact de Thomas, pour se transformer en « rameau³¹⁷ ».

Du fait de son affinité avec la figure de la main créatrice, la caresse est un motif contemporain particulièrement présent lorsqu'il mêle le désir érotique, la création et la question de l'emprise. Il intervient notamment dans les récits d'artistes et de modèles. Hélène

³¹⁴ *Ibid.*, page 443.

³¹⁵ *Ibid.*, page 444.

³¹⁶ Ernstpeter Ruhe, *op. cit.*, page 110.

³¹⁷ Anne Serre, *op. cit.*, page 50.

Frédéric dans *La poupée de Kokoshka*³¹⁸ double cette thématique du motif de la domination masculine. Il peut être alors productif de confronter ce récit avec trois récits autobio- et biographiques d'artistes de bande dessinée que sont *Le Portrait* d'Edmond Baudoin, le *Journal* de Fabrice Neaud et *Blankets* de Craig Thompson. Les trois bandes dessinées interrogent le rapport de fétichisation que l'artiste entretient avec son ou sa modèle. Or, dans le roman d'Hélène Frédérick, la narration met en scène cette aliénation d'une manière double : du point de vue de l'artiste et du point de vue du modèle, à laquelle s'identifie l'artiste. Le roman relate, sous la forme d'un journal intime, la réalisation de « l'étrange entreprise³¹⁹ » que Kokoshka proposa à Hermine Moos, peintre, costumière et fabricante de mannequins. Le peintre demande à l'artiste de réaliser une poupée, un fétiche de son amante, Alma Malher, afin d'en faire un modèle pour sa peinture. Le modèle proposé par Hermine Moos a été refusé par le peintre, entre autres raisons, parce que la peau de la poupée n'était pas celle d'une femme, mais ressemblait plutôt à la fourrure d'un ours polaire³²⁰. L'anecdote historique est ici réinvestie par Hélène Frédérick sous la forme intime de l'écriture diariste, forme dans laquelle elle introduit divers formats d'écriture comme des *ekphrasein* de tableaux de Kokoshka. Si la fiction biographique est centrale dans la littérature contemporaine francophone (à savoir reprendre la biographie d'une personnalité historique et la mettre en fiction) l'autrice fait un pas de côté en reconstruisant non pas l'homme célèbre mais la voix de la femme de l'ombre, une artiste oubliée, dédaignée par le grand peintre et dont toutes les œuvres ont été intégralement détruites ou perdues.

Ce choix énonciatif permet, d'éclairer d'une autre façon le récit de l'artiste, tout en remettant en lumière les figures de l'ombre : les modèles mais aussi les créatrices vampirisées par le grand homme. En effet, Hermine Moos avait non seulement pour mission de reproduire Alma Malher en poupée, mais le peintre lui suggère de se prendre elle-même pour modèle afin de lui insuffler sa vie. Comme Hermine Moos tente d'insuffler la vie à la femme disparue, Hélène Frédérick avec Hermine Moos tente de ranimer les cendres d'une artiste dont les traces se sont effacées dans l'histoire. L'autrice lui restitue alors pleinement le rôle de créatrice en même temps que modèle. En effet, au cours de ce travail, la costumière se prend d'une étrange passion d'identification pour la poupée et noue une relation complexe

³¹⁸ Hélène Frédérick, *La poupée de Kokoshka*, Paris, Verticales/Gallimard, 2010.

³¹⁹ Hélène Frédérick, *op. cit.* page 11.

³²⁰ Ces raisons se trouvent dans la correspondance de Kokoshka avec Hermine Moos. Claude Jamain, *Le regard trouble. Essai sur la poupée d'Oskar Kokoschka*, Précédé de Lettres à Hermine Moos, Paris, L'improviste 2006, page 71 ; voir aussi Justina Schreiber, « Hermine Moos, Malerin », in Bernadette Reinhold, Patrick Werkner (dir.), *Oskar Kokoschka – ein Künstlerleben in Lichtbildern*, Vienne, Ambra Verlag, 2013.

au peintre. Le peintre lui a symboliquement transféré son pouvoir créateur, mais elle ressent son emprise. Le « maître » apparaît comme un marionnettiste de l'ombre qui manipule les êtres et leur donne vie. Hermine, quant à elle, semble perdue devant ce double d'elle-même qu'elle façonne, jusqu'à laisser poindre en elle la révolte contre le « maître ». Ce dispositif de transfert créateur, qui constitue la trame narrative et poétique du texte, donne l'occasion à l'autrice de faire de son texte une recreation des peintures de Kokoshka sous la forme d'*ekphrasis*. Aux tableaux disparus d'Hermine Moos, Hélène Frédérick substitue sa propre peinture des tableaux du maître. En effet, au milieu de ces notes de journal, se trouvent intercalées ces figures que l'autrice fait parler, à l'instar de cette « femme-murmure » qu'Hermine doit faire naître.

De prime abord, le journal n'est pas un journal intime, c'est un journal de travail. Il laisse entendre la voix de l'énonciatrice qui s'étoffe et devient de plus en plus introspective à mesure qu'elle noue un lien avec la « femme-murmure ». Chez Fabrice Neaud, la création de son journal prend des formes similaires à celles d'Hermine Moos. En effet, le journal, débuté en même temps que l'entreprise de la revue *ego comme x*, apparaît comme intimement lié au travail créatif. De nombreux monologues intérieurs mettent en scène le créateur en proie à ses doutes sur la pertinence de sa démarche, sur la possibilité même de continuer à faire de la bande dessinée. De même, toute la trame du journal d'Hermine Moos consiste à s'interroger sur le processus créatif de la femme-murmure. Ces récits et journaux étant par définition ego-centrés, le ou la modèle se construit par le prisme de l'obsession de l'artiste, qu'elle soit amoureuse ou artistique. Bien souvent les deux se mêlent. Et, dans ce cadre, le geste de la caresse catalyse les deux problématiques, sous la forme d'un fétichisme plus ou moins assumé. Elle apparaît de manière récurrente dans les bandes dessinées et donnent lieu à des mises en scène dramatisées.

Or, le roman d'Hélène Frédérick inverse la logique libidinale traditionnelle de l'amant·e-artiste et du modèle-aimé. Déléguer à une autre femme le soin de devenir le modèle d'un autre modèle chéri, en somme devenir le double de l'aimée, mais aussi devenir double de l'artiste, est un geste vertigineux, d'autant plus que cette « étrange entreprise » s'inscrit dans le miroir fragmenté de l'écriture du journal. Ce jeu de double, de reflets et de renvois ne cessent de germer dans le roman. Hermine entretient avec sa sœur Martha, une relation très étroite. La poupée se dédouble en deux noms : dans la première partie du roman, la narratrice l'appelle Eva, mais dans la seconde, elle la surnomme « la femme-murmure ». De la première femme de la création, créée de main divine, Eva, la poupée devient « femme-

mensonge », « femme-leurre³²¹ », puis finalement « femme-murmure ». Enfin, cette poupée est son reflet en tant que créature – puisqu'elle en est un des modèles paradoxaux – et en tant que création, elle reflète son travail et sa vision. À la fin du roman, une note énigmatique laisse entendre qu'Hermine Moos a fait l'amour avec la poupée : « je l'ai prise, mon maître, je l'ai prise³²² ».

Hermine sert de modèle pour la poupée mais seulement en ce qui concerne les qualités organiques internes : le mouvement, la grâce. Car pour l'apparence le peintre lui a donné des croquis et des tableaux d'Alma Malher. Ainsi le travail mimétique de la poupée passe par une logique d'incarnation : « imaginer la grâce du corps d'Alma Malher à sa place, et pour cela m'imaginer avoir les yeux de mon maître, alors que je préfère me voir dans la peau de l'aimée³²³... » Ainsi toute la logique d'Hermine et du maître K est de retrouver la saveur particulière de la femme-aimée, ou de la femme-modèle, et cela passe par le sentiment de la peau. Lors des échanges avec K Hermine signale avec « rage » que le maître l'invite à « toucher [son] propre corps lorsqu'il s'agit de mieux comprendre certains mouvements, certaines chaleurs³²⁴ ». Cette impérieuse et intime commande révolte la jeune femme. L'artiste-modèle, Hermine, en sait davantage que le « maître » et balaie alors sa remarque. Elle entretient avec K un rapport de rivalité, amoureuse et artistique. Sur le terrain de la séduction comme sur celui de la création, Hermine redouble d'ambition. Le récit est alors le lieu d'une conquête sur le genre masculin : la virilité se trouve détrônée du monopole de l'érotisme, de la séduction et de la création. La réflexion d'Hermine tourne notamment autour de la manière dont le genre masculin pense le désir comme rapport à une absence, à « ce qui leur échappe³²⁵ », et à ce qui s'apparente au processus de fétichisation. Hermine, femme mais aussi artiste des matières, développe en filigrane tout un contre-discours érotique qui échapperait à la fétichisation, le thème central du livre : « Quel plaisir sans risque, surtout, d'aimer sans approcher davantage ? » écrit-elle. Elle semble alors dessiner les lignes d'un érotisme féminin, pensé et éprouvé par Hermine, par distance et différence d'avec l'érotisme masculin. Dans une parenthèse, un « murmure » du texte, elle écrit :

³²¹ Hélène Frédérick, *op. cit.*, page 140.

³²² *Ibid.*, page 220.

³²³ *Ibid.*, page 75.

³²⁴ *Ibid.*, page 76.

³²⁵ *Ibid.* page 126.

(Si j'étais écrivain je travaillerais à l'élaboration théorique d'un érotisme joyeux, que je refuserais de signer d'un pseudonyme masculin en acceptant de devenir paria, ce que je ne suis déjà pas loin d'être³²⁶).

Dès lors, on peut lire le roman également sous cet angle, comme la recherche d'une écriture du désir et du plaisir féminin, à travers la création et la réflexion critique sur le modèle en art. Hermine, dès l'entrée du roman, nourrit à l'égard du maître un désir des mains et de la caresse garante de l'authenticité érotique :

[...] je fais la sourde oreille aux histoires qui circulent sur vous, préférant encore aujourd'hui me fier à notre rencontre, à la chaleur de votre main pour laquelle j'hésite entre la crainte et l'envie de toucher encore³²⁷.

Si l'on retrouve la topique du toucher comme révélateur de vérité (qui s'oppose à la fausseté des autres sens et ici à la fausseté des discours) Hermine fait surtout valoir la sensualité et l'énigme de la caresse des mains, et notamment des mains d'artiste, thématique qui se développe tout au long de « l'étrange entreprise ». Par contraste, le régime de la caresse apparaît aussi dans son versant fétichiste, à travers la tension érotique qui court entre le maître et la poupée :

Il veut pouvoir sentir les os affleurer comme à la caresse d'une vraie femme, ailleurs, exactement là où il faut, sentir la graisse et les muscles³²⁸.

Cette exigence de vérité du toucher qu'il devrait pouvoir sentir au contact de la poupée est inscrite dans le carnet de commande de K. Mais, c'est une exigence incrédule, semblable à celle de Thomas : toucher et caresser pour voir, croire et connaître. Ce toucher apparaît comme dominateur et fétichiste et n'a pas les mêmes virtualités que la caresse d'Hermine. En effet ici la « caresse d'une vraie femme » semble moins restaurer le corps dans sa beauté et son intégrité mais le révèle comme une planche d'anatomie : ce toucher permet de « sentir la graisse et les muscles ». Au contraire, le régime érotique du toucher selon Hermine, fait de « chaleur » et de « crainte », semble se rattacher au toucher de Marie-Madeleine. Aiguillonné par le désir envers le maître, il est aussi nourri de crainte et répond à l'ordre du *noli me tangere*. Ainsi la thématique de la main du maître, du regardeur ou du peintre, sur le corps de la femme, est sans cesse remotivée sous ses aspects négateurs. Dans l'*ekphrasis* de « *Junges Mädchen mit nacktem oberkörper nach vorne gebeugt* », le modèle de la peinture tentatrice et insoumise, s'adresse à nous :

³²⁶ *Ibid.*, page 126.

³²⁷ *Ibid.*, page 71.

³²⁸ *Ibid.*, page 74.

Vous aimeriez faire glisser votre main sur la peau de mon dos. Peut-être que penché sur moi vous pourriez entendre que ça rit à l'intérieur, que la révolte et la colère menacent³²⁹.

La caresse met ici en tension le désir de toucher contenu dans le regard et le caractère aveugle de ce désir optique-haptique, qui ne peut « entendre » la véritable voix du modèle. Le roman met ainsi en scène la double nature de la caresse lorsqu'elle est liée à la création.

Dès lors, la jeune femme dont la mission est, par son mouvement et sa grâce, d'insuffler la vie à la marionnette met paradoxalement un point d'honneur à faire de cette poupée moins une copie de femme, qu'un être de caresses. Création, sensualité et érotique ne font alors qu'un. Pour « faire la copie d'une femme vivante et vibrante³³⁰ », l'artiste doit trouver à faire « la peau idéale³³¹ » qui « enveloppe[ra] le « centre » de [la] vie [du maître], en tracer gracieusement les contours³³² ». Car la peau seule transmet la présence et l'existence de la personne, au-delà de la vue. Au terme de sa quête, la création d'Hermine se résume alors dans ce chiasme entre vue et toucher. Si la poupée doit servir de modèle pour la peinture, et donc selon des valeurs figurales, c'est pourtant dans la qualité de son toucher que réside son potentiel de vie :

Je touche sa peau. J'ai fait ce choix abominable : cette sorte de fourrure, mais vous constaterez qu'en fermant les yeux, les caresses sont agréables. Il s'agit à n'en pas douter d'Alma Malher en mieux. N'est-ce pas ? Vous la tiendrez contre vous la nuit, après l'avoir prise pour modèle, dans ce coin reculé d'où les humains seront exclus³³³.

Le désir supposé de K, dans la superposition fétichiste entre désir créateur et désir érotique, contamine Hermine qui s'adresse à la poupée. Dans le discours d'Hermine la création de la poupée se confond entre façonnage et caresse. Comme une véritable métamorphose, la poupée prend vie dans les mots et les caresses d'Hermine :

Viens là, femme-mensonge, viens, je te trouverai un nouveau nom, quelque chose de léger. Je te décrocherai de ton socle et nous verrons à lisser encore ta peau, à te cajoler. Pour la première fois j'entends ta voix, tu murmures à mon oreille. Tu me demandes mon nom, je le prononce pour toi, tout bas : je suis Hermine Moos. (Tu me reconnais au toucher de mes doigts, à mon parfum, à mes gestes³³⁴.)

L'érotique résolument tactile de cette relation entre l'artiste, le modèle et l'œuvre contribue à l'écriture d'une érotique féminine qui se fait dans les interstices de l'érotique masculine et de l'érotique de la relation maître-modèle. En effet les caresses se coulent dans les mots

³²⁹ *Ibid.*, page 101.

³³⁰ *Ibid.* page 155.

³³¹ *Ibid.* page 162.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.* page 210.

³³⁴ *Ibid.* page 155.

d'Hermine. La poupée se réveille et murmure sous la douceur de ses caresses, d'où son surnom. D'un point de vue formel, l'écriture du journal, plastique, laisse entendre les paroles fantasmatiques prononcée par la poupée. D'autre part, le biais de l'*ekphrasis* fait murmurer les femmes, filles et jeunes filles des tableaux ainsi caressées du regard par la regardeuse. Symptomatiquement, Hermine laisse au creux des plis de la peau de la poupée « des petits mots en minuscules rouleaux de papier, dans une oreille³³⁵. » Ces petits mots sont des formules qui, comme au Golem, insufflent à la poupée sa vie par les secrets de son corps et les secrets du corps d'Hermine, et notamment « certains endroits secrets », de ceux que K incitait la costumière à explorer. Mais ce sont aussi les mots de celle qui ne peut pas parler et à laquelle l'écrivaine restitue une parole. L'entreprise d'Hermine entrelace caresses et mots. Et le récit, de récit artiste, devient aussi le récit d'une appropriation érotique et féminine de l'écriture.

Ce roman au vocabulaire emprunté à la dialectique, joue d'une étonnante confrontation maître-disciple. D'abord envoûtée par le génie du maître, Hermine se rebelle et cherche à tromper le maître en se glissant dans la peau de sa bien-aimée devenue poupée, jusqu'à vouloir se fondre en elle, dans les dernières confessions du roman, où elle raconte cette nuit d'amour déroutante avec l'idole du maître. Le travail de création était d'abord une commande, et donc une soumission, à de multiples égards, au désir d'un homme comme aux injonctions d'un maître. Ce désir passe d'abord par des caresses qui façonnent le corps de l'autre comme sous la forme d'une emprise, et qui renvoie symboliquement à celles du peintre tentant de reproduire la vie de sa bien-aimée. Mais cette aliénation de l'artiste qui se fait ici également modèle, Hermine s'en débarrasse en minant de l'intérieur l'idée même de modèle, en la faisant parler et exister par la poupée mais aussi par les *ekphrasein*. Symboliquement, Hermine reprend dans son journal l'esquisse qui représente Oskar Kokoschka et Alma Malher et y fait parler l'amante :

Brustbild einer Liebekosung Alma Malhers und Oskar Kokoshka [1912] Je suis devenue un souvenir. Vous me dessinez vous caressant le visage : ce que votre mémoire a conservé. Nous sommes ensemble sur cette esquisse. Observez bien ce que le fusain, par vos mains, a tracé. Je ne vous regarde pas tout à fait, et vous êtes ailleurs aussi. J'attendais de vous que vous soyez un génie véritable, et qui me laisserait la liberté. Vous m'avez déçue Kokoschka, comme vous m'avez déçue, de vos doutes incessants, du contrôle que vous souhaitiez exercer tout en étant en vérité, si loin de moi.³³⁶

³³⁵ *Ibid.* page 213.

³³⁶ *Ibid.*, page 133.

Dans ce paragraphe Alma Malher se met à parler et Oskar reste silencieux. L'œuvre s'intitule « Portrait d'une caresse³³⁷ » et le texte se fait l'explicitation de ce geste secret, intime et discret. Mais c'est une caresse guidée par l'œil du peintre, tandis que le regard d'Alma s'échappe. Ici la caresse même tendre, même intime et même donnée par l'amante, devient sous la main du peintre, une emprise, une emprise déléguée certes (c'est Alma qui caresse le peintre, mais c'est le peintre qui dessine) que confirme la modèle. Le génie véritable selon Alma Malher sait insuffler la liberté, ce que le peintre ne fait pas. Le peintre est piégé dans le fantasme du double : modèle, poupée, vers lequel il dirige sa libido, amoureuse comme créatrice. Hermine Moos, comme les modèles des peintures, trouve sa liberté dans une érotique explosive qui défait les figures, les fait parler et les rend monstrueuse, comme cette femme-murmure, faite de fourrure et de mots enroulés sous la peau.

De manière récurrente le geste de la caresse devient dans l'acte créateur le signe d'une menace ou d'une appréhension, un geste qui voisine avec l'emprise ou la menace. Ce motif apparaît tout particulièrement dans les récits d'artistes ou autobiographies d'artistes, car il mêle de manière pressante l'intime et la création. Dans la bande dessinée il apparaît symptomatiquement dans le genre autobiographique, creuset de l'authenticité d'un vécu. Deux figures emblématiques, bien qu'opposées, dans la sphère francophone ont pu laisser libre cours à la représentation des caresses dans une narration artistique : Edmond Baudoin et Fabrice Neaud. Si Edmond Baudoin déclare dans la bande dessinée intime *Corpus Song* qu'il habite le pinceau qui vient caresser les formes, il adopte dans un récit de peintre, *Le Portrait*, qui est antérieur à *Corpus song*, une attitude beaucoup plus distanciée en s'attardant sur le récit d'un ami peintre et en ne prenant pas part à l'histoire. Comme l'artiste n'est pas impliqué intimement dans le dessin, le récit devient réflexif et prend la forme d'une fable sur la fascination d'un peintre pour son modèle, ainsi qu'une fable sur la représentation du mouvement en dessin.

Pour Fabrice Neaud, le *Journal* est un lieu de réflexion et aussi un exutoire pour ses obsessions amoureuses. Des figures d'hommes ponctuent chaque volume du *Journal* : Stéphane pour le premier et le second, Dominique pour l'épais troisième volume. Ces figures deviennent, selon les aléas de son existence, tour à tour des amoureux lointains, pour Stéphane, voire insensibles pour Dominique, et des modèles. L'enjeu récurrent du diariste est de capturer l'image de l'aimé. L'alibi artistique laisser percer la pulsion amoureuse, pulsion d'autant plus optique et distanciée que le narrateur confesse ne pas désirer

³³⁷ Ma traduction.

charnellement l'être aimé. Ainsi la caresse de la main apparaît souvent comme désirée mais arrêtée et relayée par les traces d'une pulsion scopique à travers de très gros plans, notamment sur la nuque du personnage. Cette zone de l'anatomie masculine apparaît comme prioritairement désirée par le narrateur, une zone fétiche qui a attiré son attention aussi bien chez Stéphane et chez Dominique, comme une réminiscence de Stéphane.

Dans les deux cas, l'optique s'inverse par rapport à celle d'Hélène Frédérick. Elle reprend la traditionnelle relation artiste-modèle, ou artiste-muse. Cette tendance, assez importante dans la bande dessinée autobiographique où le narrateur est masculin, s'est poursuivie dans les années 2000 notamment dans l'œuvre de Craig Thompson, *Blankets*, où le devenir-auteur du jeune Craig se fixe à partir de la rencontre de Raina sonoureuse. Elle devient l'objet de son désir et le catalyseur de son retour au dessin.

Dans ces trois récits graphiques le thème de la muse est décliné de différentes manières. Dans *Le Portrait* d'Edmond Baudoin, l'auteur se déprend de la veine autobiographique pour lequel il est alors connu et offre le récit biographique d'un morceau de vie du peintre Michel Houssin. Celui-ci cherche à « dessiner la vie³³⁸ » et trouve dans une jeune femme, Carol, l'énigme qui le fascine. Le peintre cherche un modèle pour une fresque, une figure de femme à placer entre deux figures d'homme. Comme dans le motif de la poupée d'Hélène Frédérick, le savoir de la vie que le pinceau peut trouver et transmettre réside dans le modèle, au-delà de la vue, sous l'écorce de sa peau, mais aussi dans le mouvement et la grâce de son corps. Dessiner la vie reviendrait à « simplement effleurer quelques instants d'éternité... quelque chose comme des baisers³³⁹ » dit le narrateur, qui se confond ici avec l'auteur.

Très rapidement le motif de la création se confond avec le motif amoureux-érotique, ce qui constitue un *leitmotiv* très important de la bande dessinée de Baudoin. Bien que distincts, le peintre et le narrateur résonnent l'un avec l'autre, le peintre devenant modèle pour le dessinateur et le peintre cherchant chez Carol le modèle de « la vie ». Comme en contrepartie, la narration est aussi prise en charge par Carol, à qui la parole est déléguée par l'intermédiaire de lettres de la vraie Carol, que l'auteur a reproduites en écriture cursive dans la bande dessinée. La modèle Carol renvoie à Carol Vanni, qui fut une collaboratrice d'Edmond Baudoin, et avec qui il a beaucoup échangé sur le plan artistique, notamment

³³⁸ Edmond Baudoin, *Le Portrait* [1990], Paris, L'Association, 1997, planche 5.

³³⁹ Edmond Baudoin, *op. cit.*, planche 9.

autour du thème de la danse³⁴⁰. Ici, être de papier, cette muse impose une présence vocale et physique. Carol est un véritable foyer de perception dans le récit. Elle répond aux gestes et aux mots des hommes qu'elle croise. Sous la forme de suite de postures dansées³⁴¹ (voir illustrations Portrait 2 et 3) les émotions de Carol, visibles parfois à l'œil du peintre, ne sont pas que des notations externes, elles rendent visibles un mouvement intérieur : repli, refus, confusion, calme. Ces suites de figures creusent l'expressivité et ne la fige pas en une mimique, une expression faciale ou une bulle de pensée et participent à la grâce du personnage, rendue ici à l'état de danse. C'est ce que perçoit précisément le peintre, « derrière la façade de la peau³⁴² ».

Le récit se constitue dans le dialogue avec la muse, et le geste du toucher puis de la caresse revient à de nombreuses reprises, insensiblement, mais discrètement. Indirect, le toucher de l'artiste passe par le biais d'objets, ou par la toile. Dans la caresse amoureuse, le geste apparaît progressivement sous la forme de répétitions d'images, d'abord peu claires mais qui peu à peu deviennent des figures (voir illustration Portrait 5). Les deux aspects du toucher (créateur et érotique) communiquent donc par le désir qui voyage du peintre à Carol, et de Carol à ses rencontres amoureuses. Dès la première rencontre du peintre et de Carol, alors que l'artiste formule son désir de dessin comme un « effleur[ement] » ou des « baisers », le face-à-face provoque l'apparition de lignes abstraites, des coups de pinceau ou plutôt des effleurements de l'encre sur le papier, comme si l'univers du peintre se défaisait et se recomposait lors de ce face-à-face (voir illustration Portrait 3). Le peintre, entiché de son modèle, « caresse son verre³⁴³ » en pensant à elle. De même, entre chaque séance de pose, on voit Carol voir, revoir ou retrouver des anciens amants. Ces épisodes, souvent érotiques, sont des jonctions entre les épisodes artistiques, comme des respirations de vie, au milieu du récit, comme le trou blanc (« troublant » pour le peintre), entre les deux hommes de la fresque que le peintre essaie de combler avec le portrait de Carol. Carol avec sa vie érotique et son mouvement, serait la pulsation de vie du tableau comme du récit. Ainsi les caresses érotiques³⁴⁴ (illustration Portrait 5) ici représentées dans la pulsation répétitive de la séquence, entrent en résonnance avec les suites de cases où le peintre tente de capter le visage de Carol (voir illustration Portrait 4).

³⁴⁰ Carol est tellement devenue la créature du peintre, que Carol Vanni n'est pas créditée par l'auteur pour l'écriture du texte de la bande dessinée, absorbée qu'elle est par le travail du créateur.

³⁴¹ *Ibid.* planchet 21.

³⁴² *Ibid.* planche 12.

³⁴³ *Ibid.* page 25.

³⁴⁴ *Ibid.* planche 13.

Or les séquences érotiques de Carol apparaissent plus tard, sous la plume du peintre. On comprend alors qu'une partie des épisodes de la vie de Carol sont fantasmées par le peintre sous la forme de séquences dessinées et exposées au niveau de la narration. Le peintre tente de percer le mystère de Carol, dans la pose comme dans le fantasme, dans une tension érotique et artistique que synthétise le geste du dessin. Ainsi dans l'un des épisodes érotiques de Carol, graphiquement fantasmé par le peintre, la narratrice décrit le geste graphique comme un geste amoureux, un geste de caresse et de façonnement³⁴⁵ (voir illustration Portrait 8). Dans un flux phrastique qui parfois se défait de la syntaxe traditionnelle, Carol décrit le geste du peintre comme un pouvoir unificateur du corps par la ligne. Cette métaphore rappelle la description de la caresse par Sartre : la caresse, portée par le désir fait naître la chair de l'autre.

Chez Baudoin, dans ce passage, comme dans d'autres de ses bandes dessinées, *Corpus Song* ou encore le récent *Fleurs de cimetière*, c'est la ligne qui fait advenir le corps, et moins la matière. Cependant dans *Éloge de la poussière*, un récit autobiographique sur la mort de ses parents, entrecoupé, comme un rappel vitaliste obsédant, d'épisodes amoureux, c'est la lumière caressante qui fait advenir le corps de l'autre, dans le regard et par l'étreinte amoureuse³⁴⁶ (voir illustration Éloge de la poussière 1). Dans cette « peinture éphémère » déposée dans l'écriture, le dessinateur note par métaphore le travail de la lumière dans sa perception comme une « caresse ». Cette métaphore résonne avec la charge sensuelle et érotique de la relation qui unit le dessinateur-regardeur et le modèle. Puis vient la réalisation, où la métaphore se mute en travail plastique, qui consiste à laisser le blanc apparaître, par différence d'avec la ligne qui creuse, sillonne et détoure. L'image ici se compose par aplats et jeux de texture. Mais cette sensualité plastique ne prend corps que dans une image qui veut « immobiliser le temps », et quelque part, perdre sa force vitaliste. Quelques pages plus loin, Baudoin, retourne à la représentation d'une scène d'amour, avec Mathilde, cette fois-ci. Or, le dessinateur abandonne l'idée de « réinventer » la scène d'amour, comme il l'avait fait pour le tableau avec Louise. À ce moment, la main se libère, et dans le travail de répétition du pinceau et de la reprise, le dessinateur en dessinant Mathilde, « tel un promeneur sans but et, au hasard d'une courbe [a] la chance de caresser sa peau³⁴⁷ ». Dans cet album, Baudoin opère un retour sur sa pratique autobiographique et dans cette même page, confesse manipuler le temps et la mémoire. Le pinceau et le travail du dessin attentifs à la moindre sensation tracent

³⁴⁵ *Ibid.* planche 27.

³⁴⁶ Edmond Baudoin, *Éloge de la poussière*, Paris, L'Association, 1995, planche 20.

³⁴⁷ Edmond Baudoin, *op. cit.*, planche 37.

une voie plus authentique encore que l'autobiographique pour rendre compte de la matière et la consistance du temps. Comme le commente Jacques Samson, plutôt que pour le récit des faits et des émotions, l'autoreprésentation chez Baudoin, l'intéresse pour « l'accès privilégié qu'elle offre à une présence extrême à la vie, en particulier à "la vie du dedans" quand elle est consubstantielle à un cheminement artistique³⁴⁸. »

Dans ce contexte, la caresse du modèle, indirecte et médiatisée par le pinceau, se greffe sur un désir érotique et prétend ne pas transformer l'autre en objet mais plutôt lui donner vie et ainsi représenter la vie. Cette thématique est également présente dans *Le Portrait*. Toutefois, dans cette bande dessinée, l'auteur n'adhérant pas complètement à la figure du peintre, se joue de lui avec un peu de distance critique. Il met ainsi en scène le processus de la création du portrait avec ses errances. Désir et création sont étroitement liés et l'observation de Carol devient une obsession qui se loge dans les mains. Lorsque le peintre apprend que Carol a couché avec son ami Charles, l'idée des mains « sacrilège[s]³⁴⁹ » sur Carol le bouleverse. Carol est le modèle, « intouchable », elle ne peut qu'être vue, admirée, contemplée et surtout, touchée de loin, par le biais du pinceau. Or la jalousie de Michel, se fonde ici sur une idée de vandalisme artistique : « s'ils avaient barbouillé ses dessins, la chose n'aurait pas été plus grave³⁵⁰. » Caresses érotiques et caresses du pinceau se confondent. Le toucher ici cristallise l'appropriation, le façonnage du corps par une figure de démiurge. Mais le démiurge raté, faible, vieux et chauve, dans sa faiblesse, et dans la douleur de se sentir dépossédé, y puise justement le moyen de toucher autrement Carol. Michel décide de ne plus voir Carol pendant quelques jours et s'abîme durant l'absence de son modèle et peut-être à cause de cette absence, dans une répétition infinie du geste du dessin (voir illustration Portrait 6). Le dessin suggère que, peignant Carol, il se peint lui-même, comme une ombre. Chercher à atteindre la modèle, « l'accrocher³⁵¹ » puis « l'approcher³⁵² » par le dessin, reviendrait à se redessiner lui. Outre cette lecture poétique du dessin comme nécessaire auto-graphie ou trace biographique, on peut voir ici que la métaphore constante du toucher, parfois caresse, parfois simple effleurement, met en avant le caractère vitaliste et érotique de la création, qui passe nécessairement par l'autre, la modèle, la muse, la femme.

³⁴⁸ Jacques Samson, « celui qui tient le pinceau » [2005], Neuvième Art 2.0 [en ligne], 2014, URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article723#nh7> consulté le 03 juillet 2021.

³⁴⁹ Edmond Baudoin, *Le Portrait, op. cit.*, planche 30.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.* planche 34.

³⁵² *Ibid.* planche 42.

Ce détour créateur par l'autre est en réalité recréateur. Il s'agit de donner forme par la ligne et donner vie par la succession des esquisses. Dans le flux des images qui s'organisent en séquence, dans la bande dessinée, l'auteur et le peintre façonnent un mouvement dans l'image qui va au-delà du « tableau éphémère », ou de la mémoire « trompeuse » de la personne aimée et dessinée. Chez Baudoin, cet élan créateur du geste se pare d'une adoration quasi-religieuse du modèle ou de la muse, devenue « intouchable » mais toujours aimantée par la tentation de la caresse. La bande dessinée développe indirectement un propos sur l'art, très explicite dans l'épilogue, qui se clôt sur les propos de Carol et du narrateur extradiégétique : « dessiner la vie... le rêve impossible... on ne peut que l'aimer³⁵³. » Le peintre ne parvient à atteindre la vérité de son modèle que s'il parvient à « l'approcher » et à la toucher métaphoriquement par le lien érotique, même s'il n'est pas abouti, car c'est dans l'absence que la création se réalise – d'ailleurs Carol disparaît à la fin du récit. La « vie » pour Baudoin, idée qu'il expose dans son testament provisoire *Fleurs de cimetière*, renvoie aux forces de la création et de l'*eros* et même de l'amitié, qui peuvent et doivent souvent se transformer en livre. Le livre façonné par cet élan vitaliste est une force de résistance contre la mort. Ainsi ces œuvres, parfois en dialogue, sont toujours adressées ou à tout le moins tournées vers quelqu'un·e. Cette conception de l'œuvre participe d'une vision de l'auteur·e entouré·e d'une « foule », ce que Jacques Samson appelle « l'interpénétration de soi dans l'autre³⁵⁴ » propre à Baudoin.

Le régime de la caresse créatrice ici s'émancipe du strict rapport fétichiste, tout en mettant en exergue ce geste de créateur·rice envers ses personnages et surtout envers les personnes de chair et d'os qu'il représente. Dans ces bandes dessinées de Baudoin, l'interpénétration tactile et plastique des êtres, qui naît du battement de l'absence et la présence, se distingue de la posture autobiographique plus radicalement solitaire de Fabrice Neaud dans son *Journal* et en particulier dans le troisième tome, qui affronte les questions de création autobiographique dans son rapport aux êtres chers et aux êtres de chair. En effet, cette thématique discrète mais présente dans les deux premiers volumes, devient un nœud central de ce troisième volume, le plus important en termes de pages. Dans celui-ci, il évoque le rapport qu'entretiennent ses proches avec sa création. Ils deviennent des modèles, parfois volontairement, parfois malgré eux dans les pages de son journal, ce que Fabrice Neaud confesse dans ses entretiens. L'autobiographique consiste pour lui en « un processus de

³⁵³ *Ibid.* planche 44.

³⁵⁴ Jacques Samson, *op. cit.*

réification³⁵⁵ », d'où vient son pouvoir cathartique qui permet de mettre à distance et de transformer en personnages les êtres qu'il rencontre, qu'il aime, ou qu'il déteste. Ce processus de réification s'expose au fil des aventures amoureuses de l'auteur. Dans le premier tome, amoureux de Stéphane, qu'il fait poser pour peindre un Saint Sébastien, le dessinateur, en faisant son portrait confesse : « j'aurais souhaité que la prise de possession de cette image le réifie, pour que je puisse l'aimer indépendamment de lui, sans avoir mal³⁵⁶ ». Au cours de ses heures de pose, qui se font en parallèle des aller et retours de Stéphane dans la vie du diariste, le dessinateur constate le même mouvement d'éloignement et d'absence que le peintre d'Edmond Baudoin remarquait : « au fur et à mesure qu'avancent les portraits que je fais de lui, lui-même semble s'éloigner³⁵⁷. »

À cet éloignement sentimental, répond le fantasme d'une main qui pourrait atteindre Stéphane³⁵⁸ (voir illustration Journal (1) 12). Cette main est la reprise du passage où la main du diariste caressait le crâne de Stéphane, commenté précédemment. Le geste de la main est plus abstrait que dans cette caresse et reprend le motif de la main d'Adam recevant la vie de la part Dieu sur le plafond de la chapelle Sixtine de Michel Ange. Elle pointe vers le visage dessiné dans la bande dessinée de Stéphane, vainement, comme si elle attendait la vie, d'un dieu aimé et indifférent. Les rapports créateur/création s'inversent et cette inversion met à mal les identités. Sur la toile du portraitiste, le visage s'efface : le modèle laisse place à la muse. Cette muse, inaccessible dans l'amour – ils se séparent définitivement à la fin du *Journal (1)* – devient une image où d'autres visages transparaissent : visage d'un autre homme désiré ou visage du peintre³⁵⁹. Dans le troisième volume, le diariste fait le portrait de son ami Dominique, un autre objet de son amour, dans un processus similaire où désir et création se superposent³⁶⁰ (voir illustration Journal (3) 4). Alors que le peintre projette la diapositive du portrait de Dominique sur une toile, il mêle son corps à son image, dans un geste de contact, une immatérielle caresse, similaire au geste du premier volume, lorsque fantasmatiquement,

³⁵⁵ « L'autobiographie est cathartique dans le sens où elle permet un processus de réification. Les personnes réelles deviennent peu ou prou, des personnages. » Fabrice Neaud dans « réponses à huit questions sur l'autobiographie : Edmond Baudoin, Max Cabanes, Julie Doucet, Will Eisner, Jean-Christophe Menu, Fabrice Neaud, Joe Pinelli, Art Spiegelman et Lewis Trondheim » [1996], *Neuvième Art 2.0* [en ligne], URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article73>, consulté le 03 juillet 2021. « Réponses à huit questions sur l'autobiographie », *9ème Art* n°1, janvier 1996, pages 70-82.

³⁵⁶ Fabrice Neaud, *Journal (1)*, *op. cit.*, page 70.

³⁵⁷ *Ibid.*, page 69.

³⁵⁸ *Ibid.* page 79.

³⁵⁹ Le visage du sergent apparaît avec les traits de Stéphane à l'orée du *Journal (3)*. Fabrice Neaud, *Journal (3)*, Angoulême, Ego comme X, 2010, page 23.

³⁶⁰ Fabrice Neaud, *Journal (3)*, *op. cit.*, page 157.

la main de l'artiste s'approchait de Stéphane. Le diariste aimanté par le contact de l'autre, trouve ici à fondre son désir et la vérité de son travail : se peindre toujours à travers l'autre.

Jacques Dürrenmatt analyse cette confusion des images, qui va dans le *Journal (3)* jusqu'à superposer les deux corps, comme le signe d'une « gémellité morbide » de l'amour, qui se fait « possession » par l'image³⁶¹. Cette possession prend la forme de la photographie dans la vie quotidienne, et dans l'acte créatif, d'une main qui toujours plane sur les objets d'amour du diariste. L'image de la main créatrice est ici remotivée d'un volume de journal à l'autre, du doigt d'Adam sur le plafond de la chapelle Sixtine, elle passe ici à la main plane, qui épouse la forme de l'écran de l'image de Dominique ainsi projetée. Le désir de toucher, de caresser, par le biais de l'image ou de la création s'exprime ici dans l'absolue proximité par l'effet de superposition. Cependant cette main plane, par différence avec le doigt de dieu, ne semble pas pointer, ou aller vers la prise, elle met plutôt en scène une distance inaltérable entre le peintre et son modèle, entre le diariste et l'objet de son désir. Ainsi cette expérience du peintre ne consiste pas seulement à projeter la peau de l'autre sur la sienne, ou à caresser l'être manquant dans une réunion fantasmatique des corps, ce que l'épisode inaugural de la conversation entre lui et Dominique au début du *Journal (3)*³⁶² opérait déjà. Il semble qu'elle indique aussi la manière dont la caresse impossible du modèle, ou de la muse, participe à la création, non pas comme obstacle irréductible à dépasser par la peinture, mais comme moteur de la représentation.

Les caresses empêchées ou retenues entre le peintre et son modèle constituent l'un de fils narratifs de ce troisième opus. Alors que Dominique pose pour Fabrice, il se fait couper les cheveux par Céline. Une série de très gros plans sur sa nuque, auprès de laquelle les mains du diariste se trouvent, resserrant la serviette autour du cou du modèle, signalent une obsession scopique et une tentation tactile, contenue dans le doigt désirant de l'auteur³⁶³ (voir illustration *Journal (3)* 2). Cet index pointé est ambigu : désigne-t-il ? rappelle-t-il l'index de la Chapelle Sixtine ? Quelques pages plus loin, fantasmatiquement, les mains de l'auteur se trouvent plongées dans la chevelure de Dominique, le visage visiblement épanoui. Dans

³⁶¹ Jacques Dürrenmatt. « Une question d'ego: le *Journal* de F. Neaud. » Revue Critique de Fxixion Française Contemporaine [en ligne], Ghent University & École Normale Supérieure, janvier 2016. URL de référence : <https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02498548/document> consultée le 05 juillet 2021.

³⁶² Cet épisode, commenté par Catherine Mao, pour un exercice de commentaire de planche pour la revue en ligne Neuvième Art 2.0, signale l'harmonie de l'échange entre les deux hommes par un jeu avec la figuration, en empruntant à une esthétique baconienne la déformation des figures. Cette harmonie se fait communication physique par le travail sur la déformation du corps, rare et remarquable dans le *Journal* de Fabrice Neaud. Catherine Mao, « Journal », Neuvième Art 2.0 [en ligne], URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article835> consulté le 5 juillet 2021.

³⁶³ *Ibid.*, page 88.

la suite de l'épisode, le diariste se représente en coiffeur, s'occupant des cheveux de Dominique et commentant alors l'impossible contact entre eux et tout ce qui lui reste, le désir d'« emprisonner l'autre dans une photo, un portrait³⁶⁴ ».

Voler une image, par la peinture ou par la photographie constitue le viatique de l'amoureux éconduit, dans une tradition bien établie de l'érotique du portrait. Le diariste, en voleur d'images, instaure un rapport fétichiste à ces objets, visages, images de la peau. C'est ce qu'il chérit, plus encore que l'au-delà de la peau qui lui est tout bonnement refusé : « il est là. Mes yeux caressent une écorce dont la sève intérieure accède à l'infini [...] jamais je n'ai autant besoin du secours d'un homme, des bras d'un homme, des mains d'un homme, jamais. ... et jamais tu ne m'as tant brocardé, exclu, mis à l'écart³⁶⁵ » écrit le diariste entouré des images du visage et des mains de Dominique. Jacques Dürrenmatt voit dans l'image de la création empruntée à Michel-Ange une métonymie du rapport de force entre Dominique et Fabrice. Similaire ou comparable au rapport créateur ambigu qui unissait Stéphane et Fabrice, le rapport entre ce dernier et Dominique prend les mêmes allures avec ce vol d'images. Or, le vol, consubstantiel à l'activité du portraitiste (et du diariste) constitue pour l'auteur sa malédiction ou son complexe d'Orphée. Il expose ainsi que la malédiction d'Orphée qui est la sienne, n'est pas d'avoir regardé l'image d'Eurydice, mais d'avoir réifié Eurydice, et « l'avoir résumé[e] à une image », l'avoir « résumé[e] à un seul sens : la vue³⁶⁶ ».

Les caresses, ici, retenues fétichisent aussi le corps de l'autre en passant par une célébration toute tactile de la pilosité de ses amants, le cou velu de Dominique faisant d'ailleurs la couverture du *Journal* (3). Neaud privilégie une poétique haptique : qui présente la tactilité des images offertes à la vue par un travail plastique ; mais l'haptique demeure une forme d'optique et par-là ne sort pas du processus de réification de l'artiste-amoureux. On peut ainsi interpréter cette main qui plane (voir illustration *Journal* (3) 4) au-dessus de la surface de l'image de Dominique comme le signe de l'échec : cette main qui frôle sans jamais y toucher la chair vivante de l'autre.

Quelque part, cette conscience mélancolique du geste artistique entretient des rapports avec la conception du toucher de Jacques Derrida. Celui-ci ne pense pas le toucher comme une confusion ni une fusion avec l'altérité et le monde, telle qu'il pouvait être décrit par Merleau-Ponty sur le mode de cette correspondance entre le sentant et le senti, le

³⁶⁴ *Ibid.* page 131.

³⁶⁵ *Ibid.* page 223.

³⁶⁶ *Ibid.* page 385.

touchant et le touché, mettant toujours le corps propre au cœur du sensible. Cette belle image de superposition des corps par l'image, et ce geste de caresse « à distance », restitue la définition que Derrida donne au toucher, en suivant Jean-Luc Nancy. Il s'agit d'un sens du *partage*, au sens où le partage « signifie autant la participation que l'irréductible partition : "l'espacement du sens"³⁶⁷ ». L'espacement serait une « syncope », qui « sépare et interrompt au cœur du contact ». Ce geste serait comme la confirmation de l'altérité de Dominique, dans l'amour comme dans la création, malgré tous les efforts désespérés pour l'enfermer dans l'image et dans l'amour. Le journal est hanté par les figures de l'autre qui viennent s'imposer au diariste par le rêve ou le fantasme, et s'imposer jusqu'à devenir des doubles de lui. Cela contribue à une réflexion sur l'identité et sur la manière dont celle-ci, ainsi déployée dans un journal destiné à publication, compose avec l'altération et la réification des autres, mais aussi de soi-même, dans le processus artistique qui se donne pour entreprise de raconter l'intimité.

À titre exemplaire, l'ouverture du troisième volume se fait sur l'exposition organisée par la maison d'édition Ego comme X en 1994 pour le Salon International de la Bande dessinée à Angoulême. Celle-ci se fait dans l'appartement de l'auteur autour de son lit défait, au centre duquel, comme dans une performance, Fabrice Neaud repose, dans la même posture qu'il avait dans le deuxième volume, alors qu'il racontait sa détresse amoureuse et artistique. La planche est elle-même exposée, devant le lit. Au sein de cette case, l'auteur, sans doute revenu de ses illusions du premier tome, confesse alors la fausse transparence que suppose désormais ce travail d'exposition de soi, que ce soit lors de cette mise en scène, ou par les planches mêmes de sa bande dessinée³⁶⁸. Cette performance lui révèle, réfléchissant ainsi en lui-même pendant l'exposition, le fait que toute confession de l'intimité est aussi une « mise en scène » qui exhibe sans « dévoil[er] ». Immédiatement, cette réflexion artistique se noue à l'intimité sexuelle et au désir. Émanant symboliquement de son lit, cette intuition le fait réfléchir sur l'étrangeté qui réside dans les récits de l'identité – journaux, autofiction, autobiographie, récits intimistes etc. :

Et mon corps offert, ici, comme à d'autres ailleurs, garde en lui-même tous ses mystères. / Tout ce que je pourrai faire à partir de ce jour, tout ce que je donnerai à voir de ma vie, ne sera que me dissimuler davantage. [...] Si jamais on ne pourra m'accuser d'impudeur *in fine*, on ne pourra ni m'atteindre, ni m'entendre. Bâtissant ma forteresse, je creuse aussi mon tombeau³⁶⁹.

³⁶⁷ Jacques Derrida, *Le Toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2000, page 221.

³⁶⁸ Fabrice Neaud, *Journal (3)*, Angoulême, Ego comme X, 1999, page 50-51.

³⁶⁹ *Ibid.*

Cette tension entre dissimulation et exhibition, déclaration et retrait est l'une des caractéristiques des êtres aimés par Fabrice : des « êtres de fuite » dirait le narrateur proustien, à propos de ses amours³⁷⁰. Or cette tension déborde sur l'auteur, qui lui-même s'expose avec toute la crudité organique et la sensualité haptique de ses confessions amoureuses, érotiques et homosexuelles, tout en se construisant une forteresse d'obscurité, thème graphique qui revient très souvent sous la forme d'aplats de noir, de nuits stellaires ou de jeux d'optique. Catherine Mao dans sa thèse sur l'autobiographie en bande dessinée rappelle ainsi que la démarche autobiographique du journal de Fabrice Neaud relèverait moins de la narration d'une identité qui se construit que de l'exploration d'une marginalité et d'une « altérité irréductible³⁷¹ ».

Cette dynamique était déjà présente dans l'une des caresses les plus lyriques de l'auteur, dans le premier volume du journal. Fabrice danse avec Stéphane qui lui revient, alors, temporairement³⁷² (voir illustrations Journal (1) 7, 8, et 9). Lors de ce *slow*, leurs oreilles se touchent. Invisibles aux autres convives de la soirée, ces deux oreilles qui se touchent ne sont perçues que par les protagonistes, et d'autant plus perçues par l'auteur qu'il la prend pour une caresse, tout pétri du désir qu'il a pour Stéphane. Le très gros plan de la première case met en scène ces chairs frôlées, mais rien n'indique le mouvement d'une caresse. Seulement noté dans les récitatifs, le mouvement qui fait la caresse n'apparaît pas. Si mouvement il y a, il se trouve dans la danse autour d'eux, représentée par les lignes de mouvement qui dessinent des corps dansants dans la dernière case. Celle-ci provoque un élargissement soudain du point de vue, tant dans la mise en scène, que dans l'accumulation des récitatifs qui tentent de restituer, *a posteriori*, l'effet du moment. En contre-plongée mais en plan moyen, la case laisse voir tout le corps des personnages mais sans décor autre que cette suggestion du mouvement virevoltant autour d'eux. La pose enlacée, aux traits plus fixes, par opposition aux masses mouvantes, s'impose dans son immobilité et prend plus la forme d'un câlin que d'une danse. Cependant, à gauche, les récitatifs s'étalent pour exprimer ce qui se joue dans cette scène, depuis le seul point de vue de Fabrice. La caresse, ici, se prend dans le « vide juridique » d'une caresse volée, à travers le contact fortuit de ces deux oreilles. Et ce vide juridique est aussi ce qui ne peut être vu, ce qui est, bien qu'exposé aux yeux de tous, dissimulé par la proximité et par l'intimité. Ce qui ne peut être vu, ni explicité par le

³⁷⁰ Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu* 6. *Albertine disparue* [1925], Paris, Gallimard/Folio, 1992, page 18.

³⁷¹ Catherine Mao, *op. cit.*, page 133.

³⁷² Fabrice Neaud, *Journal (1)*, *op. cit.*, page 57.

dessin c'est ce « frisson que dissimulent [leur tête] » qui provoque la caresse et que le journal tente de restituer par des moyens divers.

Outre les effets graphiques exposés précédemment, la citation du toucher divin de Michel Ange revient comme pallier ce manque de la représentation par une allusion à la fois signifiante mais dérisoire, tant l'événement est minuscule. Il fait cependant signe vers l'acte de création, et vers ce qui dans cet acte échappe toujours au créateur. Au milieu des deux doigts s'échappe un souffle ou un frisson, signifié aussi par ce trait intensif, assez rare chez Neaud, comme un *emanata* peu explicite. Ce trait, Catherine Mao l'associe à l'idée de syncope : « un choc, une surprise, une secousse³⁷³ », peut-être ce frisson qui ne peut se dire malgré l'itération des cases s'évertuant à répéter sous des angles différents le même événement minuscule. Ce souffle graphique préfigure aussi ce sentiment de la « syncope » du toucher, ce partage et cette partition qui acculent les êtres dans leur altérité. La conscience de cet indicible n'empêche pas la représentation, mais elle est contenue dans le secret des contacts furtifs. La vie de l'auteur ne s'expose qu'à condition de conserver une forme d'opacité, en somme une pure contradiction. Le destin du *Journal* de Fabrice Neaud, bien souligné par Catherine Mao, de se loger dans l'indicible, le marginal, l'irréductible, se heurte progressivement à une impossibilité qui se fait jour avec la notoriété croissante de l'auteur et son épanouissement en tant qu'artiste³⁷⁴. Cette impossibilité était déjà pressentie dès le début de l'entreprise, comme en germe dans la relation amoureuse de Stéphane et Fabrice.

Inversement, un auteur autobiographique comme Craig Thompson, qui appartient à une décennie ultérieure, fait du récit intime de son premier amour, déçu également, vécu dans la distance aussi, un récit bien plus centré sur le « moi » de l'artiste que sur la conscience de l'altérité. En effet son récit se compose comme un chemin vers le devenir-auteur de l'artiste, à travers le récit qu'il propose de son rapport à l'autre, et aux images. Ce récit est aussi bien le récit d'un premier amour vécu sous le sceau de l'interdit moral et religieux, que le récit des premières amours avec les images et le dessin, vécues également sous le joug du même interdit. Corps, images, et en particulier images des corps vivent sous la tension d'une menace qui aboutit à l'iconoclasme du corps et des images³⁷⁵. L'amour trouvé en Raina réconcilie le jeune adolescent avec le plaisir de l'inscription : dessins et lettres. Ce plaisir d'abord proscri-

³⁷³ Catherine Mao, *op. cit.*, page 341.

³⁷⁴ *Ibid.*, page 133.

³⁷⁵ Irène Le Roy Ladurie « De la destruction des icônes à une poétique de l'empreinte dans *Blankets* de Craig Thompson », in Henri Garric (dir.), *La destruction des images en bande dessinée*, Tours, Presses Universitaires de Tours/François Rabelais, collection Iconotexte, 2021 (à paraître).

avait fait l'objet d'un grand feu de colère, pour que l'adolescent fasse « un nouveau pacte spirituel³⁷⁶ ». Mais dans la relation épistolaire, qui se déploie dans le chapitre ingénieusement intitulé en anglais « Blank Sheet³⁷⁷ » dans la version originale, qui signifie « drap blanc » et « feuille blanche », l'érotisme qui pointe dans les lettres donne à la vocation artistique sa présence charnelle et érotique : « j'avais trouvé ma muse³⁷⁸ ». Lorsqu'enfin réunis les jeunes gens peuvent se serrer l'un contre l'autre et s'adonner à leurs passions respectives (dessiner, écrire), Raina ne devient pas pour autant un modèle, car l'adoration entraîne plutôt le jeune Craig à ne pas produire, ne pas créer³⁷⁹.

Conformément au message biblique, l'homme doit adorer la création qui est divine et la respecter, de même le personnage adore Raina, de loin, comme une icône, sans chercher à la dénaturer, la recopier. Mais la tension de la caresse y est toujours présente bien que souvent arrêtée : par les circonstances, par le sentiment de honte et de péché³⁸⁰ qui découle de l'éducation religieuse de Craig, mais aussi parce que l'adoration est purement visuelle, à distance. Les traits, la peinture que Craig a dans ses mains pour faire le portrait de Raina lui apparaît comme une matière « salissante³⁸¹ ». Elle pourrait entacher le corps de Raina, en l'incarnant une deuxième fois. Lorsque plus tard dans le récit, les deux amoureux passent une nuit seul·e·s et dénudé·e·s dans le lit de Raina, l'appétit charnel, pourtant bien présent, n'empêche pas Craig de caresser le corps de l'amoureuse comme un objet saint. La main qui parcourt son corps n'est pas une main créatrice car elle est davantage une main de prière, qui révèle par la tendresse qui l'anime, la beauté de la création divine³⁸² (voir illustration Blankets 12). Le narrateur se présente encore pétri d'un sentiment religieux jusque dans l'amour qui fait barrage à la luxure, mais aussi à la réification du corps de l'autre. Ce sentiment déborde de la figuration en prenant la forme de motifs, qui entourent sensuellement de leurs arabesques, pleins et déliés, le corps de l'amoureuse.

C'est ici que siège la création et la propension fétichiste de cette image. Ces motifs renvoient aux motifs de la couverture que Raina a cousue pour Craig : formes de pashmina, volutes, décors végétaux. Ceux-ci sont au centre de la réflexion de Craig sur la création dans

³⁷⁶ Craig Thompson, *Blankets* [2004], Tournai, Casterman, collection « Écritures », 2016, traduction d'Alain David, page 59.

³⁷⁷ Craig Thompson, *Blankets*, Marietta, Top Shelf productions, 2003, page 130.

³⁷⁸ Craig Thompson, *Blankets* [2004], Tournai Casterman, collection « Écritures », 2016, page 143.

³⁷⁹ Craig Thompson, *op. cit.*, pages 337-338.

³⁸⁰ *Ibid.*, page 221.

³⁸¹ *Ibid.*, page 338.

³⁸² *Ibid.* page 429.

l'épilogue de la bande dessinée. Ces motifs qui sont des « textures », des « sons », sensations tactiles et sonores qui s'attachent à Raina et à son corps comme un véritable fétiche, c'est-à-dire, qui remplacent l'absente – Raina habite loin et finit par rompre, le narrateur la perd. Ici les motifs de la couverture, qui se lèvent à cette caresse tendre et sensuelle, colorent la scène de cet attachement qui, dans cette relecture des faits *a posteriori* en laquelle consiste le récit autobiographique, se révéleront, au sein de l'épilogue, dans toute leur puissance charnelle d'évocation du passé. Ceux-ci serviront alors de source d'énergie créative dans le choix de la vocation de dessinateur du jeune homme. La bande dessinée, comparée à cette couverture en *patchwork*, peut devenir elle aussi porteuse d'une matière mémorielle, sensuelle et affective. La fétichisation passe alors du corps matériel de Raina à ses métonymies : un paysage de neige³⁸³ (voir illustration Craig Thompson 13a et b) – paysage qui rappelle le premier baiser des amants – puis la couverture³⁸⁴ (voir illustrations Craig Thompson 14, 15, 16) – dans laquelle les deux amoureux ont dormi lors de cette nuit érotique. La fétichisation est bien tactile et transforme le corps de l'autre par le biais de figurations plus abstraites, des motifs, habités par le sentiment religieux. Cette métamorphose du corps en une couverture – de laine ou de neige – est au cœur de la vocation artistique de l'auteur qui s'expose à la fin de l'ouvrage.

Sans approfondir davantage sur la question à partir d'autres récits artistes sur lesquels une analyse similaire pourrait être appliquée, (*Un monde à portée de main* de Maylis de Kerangal par exemple) on peut déjà voir que cette superposition de la main caressante et de la main créatrice, de la main sensuelle et de la main transformatrice est au cœur d'un certain nombre de représentations des dessinateur·rices et des peintres. Le geste porte en lui un potentiel métapoétique et réflexif parfois simplement évoqué, parfois développé. En tout état de cause il questionne l'idée d'altérité dans le processus créatif et en particulier dans le processus égocentré de la narration à la première personne, la narration intime, ou bien la démarche auto-fictionnelle et autobiographique. Révélatrice de l'altérité et potentiel d'altération, la caresse, loin de son apparente fadeur mièvre, porte bien cette intensité qui en fait un geste voisin de la magie transformatrice. Tournée vers l'altérité, malgré la radicale solitude des corps et des cœurs, elle est souvent sollicitée pour évoquer la « restauration » des êtres touchés et caressés. Ainsi la caresse accompagne d'autres métamorphoses, celles des corps soumis au devenir dans leur fragilité, dans la maladie, la sénescence ou la mort. Et c'est ainsi qu'elle prend dans les représentations contemporaines sa valeur de soin et c'est aussi

³⁸³ Craig Thompson, *op. cit.*, page 447.

³⁸⁴ *Ibid.*, pages 520, 567 et 571.

pourquoi elle apparaît dans des récits du liminaire : débuts et fins de vie. Ce geste qui donne au corps sa forme dans la création, lui redonne sa contenance dans la magie du soin et de l'affection. Comme l'écrit Luce Irigaray : « Avant que l'oralité soit, le tact est déjà. Aucune nourriture ne peut pallier la grâce ni l'œuvre du toucher. Elle permet d'attendre, d'entretenir les forces pour que l'autre revienne caresser et remodeler du dehors et du dedans une chair qui se reçoit dans le geste d'amour. Le gardien le plus subtilement nécessaire à ma vie étant la chair de l'autre³⁸⁵. » Effet pas si lointain de la fétichisation de l'autre qui le modèle à sa guise par la caresse, le soin restaure l'être dans son corps, de même que les premières caresses éveillent à un devenir du corps. Inversement, le geste dénote un souci de l'autre, une intention, qui amène à la modification, à l'altération de soi-même, pour coïncider – fantasme ? – ou partager avec l'autre, comme le soulignait le trajet des caresses dans le journal de Neaud ou dans *Le Portrait* de Baudoin.

1.2 L'élancement du geste : tact et contacts

« Le plaisir sexuel n'est pas métonymique : une fois pris, il est coupé : c'était la Fête, toujours close, par levée temporaire, surveillée, de l'interdit. La tendresse au contraire n'est qu'une métonymie infinie, insatiable ; le geste, l'épisode de tendresse (l'accord délicieux d'une soirée) ne peut s'interrompre qu'avec déchirement » Roland Barthes³⁸⁶

Dans cette partie nous nous intéressons moins à la caresse dans ses effets, tels que nous avons pu les analyser jusqu'à présent, mais à la caresse, comme geste, cet élancement, ce mouvement entre soi et l'autre, qu'il soit matérialisé, fantasmé, retourné vers soi-même. Dans ce contexte nous nous intéressons au geste, c'est-à-dire, si l'on s'appuie sur les définitions données par Barbara Formis, un acte qui est moins qu'une action et qui est plus qu'un mouvement :

Un geste désigne l'émergence du corps humain au-delà de la finalité concrète de son exécution (ce qui constitue une action), mais en deçà de l'automatisme mécanique de son déroulement (ce qui correspond à un mouvement). Un geste est moins intentionnel qu'une action et moins prévisible qu'un mouvement, sans qu'il ne cesse pour autant d'être une œuvre/artefact³⁸⁷.

Une action se définit comme un mouvement qui est fait dans un but, et qui parvient ou non à ses fins, tandis que le geste, comme le rappelle Agamben est une « médialité pure³⁸⁸ », qui n'aboutit pas nécessairement à la production d'un effet souhaité : élancement donc, parfois

³⁸⁵ Luce Irigaray, *op. cit.* page 174.

³⁸⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, collection Tel, 1977, page 256.

³⁸⁷ Nous reprenons ici la définition négative donnée par Barbara Formis. Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, page 18.

³⁸⁸ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », in *Trafic. Revue de cinéma* n°1, hiver 1991 pages 31-36.

sans intention et sans réponse, sans garantie de succès. En effet, la caresse, profondément liée à une sensation, ressentie comme telle, comme nous avons pu l'examiner jusqu'à présent, se comprend nécessairement dans l'intersubjectivité. Ce qui peut sembler une caresse pour celui ou celle qui l'octroie, peut devenir un contact indésirable et désagréable pour celui ou celle qui la reçoit. Mais c'est bien la dynamique du geste tendre ici qui nous intéresse, et qui, comme le suggère Roland Barthes, dans le dialogue amoureux n'est pas le plaisir clos de la jouissance sexuelle, le moment de « Fête », mais une « métonymie infinie », un glissement qui se fonde sur le principe de la dérive permanente du signifiant³⁸⁹, toujours recommencée, tendue vers la recherche d'un « accord » du sens et des sens. L'individu contemporain dont on a pu apercevoir, dans les récits intimes étudiés jusqu'à présent, la silhouette solitaire, défini par ce corps, vu comme une citadelle de chair, ne cesse pourtant pas de se trahir dans cet élan en dehors de lui-même sous la forme d'un geste, ce geste si particulier, qui conduit tactilement à participer sensoriellement à l'univers de l'autre. La figure de « l'*homo clausus*³⁹⁰ », soit l'individu contemporain dépeint par Norbert Elias, jaloux de son intimité et de sa vie privée, est contraint par des modes de régulation affective et instinctive qui l'isole et le singularise. Son corps devient ainsi l'enjeu d'un isolement : « les membres des sociétés étatiques hautement diversifiées » sont marqués par « l'isolement et la singularisation [...] dans les relations les uns avec les autres³⁹¹ ». Elias, dans « Les transformations de l'équilibre Je-Nous³⁹² » prend appui sur quelques figures littéraires de cet *homo clausus*, ces « je sans nous³⁹³ » sont, entre autres, Antoine Roquentin de *La Nausée* (Sartre), Meursault de *L'Étranger*

³⁸⁹ On peut ici voir apparaître la notion de métonymie dans le sens où elle est glissement d'un mot à un autre pour désigner un concept. Elle se superpose à l'axe paradigmatique du langage tel que l'a décrit Jakobson comme trait consubstantiel au phénomène linguistique. Elle apparaît ici comme une forme de dérive du signifiant qui se rattache à la conception qu'en donne Derrida et qui nourrit son style philosophique. La *différance* pour Derrida, s'y apparente, elle « n'est pas une unité nominale pure et se disloque sans cesse dans une chaîne de substitutions différentes » (page 28), par un travail conjoint de la métaphore et de la métonymie, l'écriture par *différance* met en crise le langage philosophique, et se raccorde au projet de la déconstruction. Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Éditions de Minuit, 1963, pages 43-67 ; Jacques Derrida, « La différence », *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pages 1-29.

³⁹⁰ Complément à son étude sur *Le processus de civilisation* (traduit en français en deux volumes, *La civilisation des mœurs* et *La Dynamique de l'Occident*, respectivement en 1973 et 1975), *La société des individus* de Norbert Elias présente le concept de l'*homo clausus*, qu'il tire d'une étude critique de la sociologie classique qui se fonde sur le concept « clos » de l'individu, du sujet. L'*homo clausus* est la figure de l'individu moderne, jaloux des frontières étanches entre lui et la société, jaloux de sa vie privée et de son intimité. Elias montre en réalité qu'à travers cette notion la sociologie classique nie la construction progressive de la personnalité par le jeu des contraintes sociales et morales imposées et intériorisées, en somme que l'individu est un tissu de relations à l'extériorité jusque dans l'intériorité, son fond comme sa forme. Ainsi la personnalité narcissique contemporaine ne serait paradoxalement que le fruit de configurations et d'interdépendances sociales. Norbert Elias, *La Société des individus*, Paris, Fayard, Agora, 1997, traduction de l'allemand par Jeanne Étoré, page 259.

³⁹¹ *Ibid.*, page 169.

³⁹² *Ibid.* pages 205-301.

³⁹³ *Ibid.* page 259.

(Camus) ou encore (!) le narrateur de *La Salle de bain* de Toussaint. Elias note que cette propension à la clôture des corps, s'enracine dans l'héritage européen d'une épistémologie solipsiste de Descartes à Berkeley. Les narrateurs des romans qu'il évoque sont des narrateurs uniquement informés par leur corps et leurs sens, amnésique du long apprentissage social des sens et des perceptions qu'il a vécu dans son enfance, son adolescence.

Selon Yves Michaud dans la conclusion de *L'Histoire du corps 3*, le corps se confondrait, à notre époque, avec le sexe : finis les fantasmes, le désir, marqueurs de l'instinct et des affects dépendants d'autrui, il ne resterait que le corps³⁹⁴. Or, l'attention de certains récits aux gestes, et notamment à ces gestes intimes qui, indéterminés dans leur signification « restent pluriels³⁹⁵ » (Barbara Formis) qui tendent vers l'autre, ou entrent en communication avec nous-mêmes, signalent une tentation de l'ouverture, du décroisement de cet *homo clausus*. L'attention au geste dans ces récits intimes, ne serait-elle pour autant que la reconduction de la clôture du moi : l'énonciation singulière note les impressions, sensations et autres mouvements du corps, comme émanant de soi, jouant sans cesse sa clôture d'avec le monde ? L'attention au geste tactile, au contraire, apparaît comme une tentation de contact, et partant, un désir de renouer le « je » avec le « nous ». Il apparaît aussi que l'attention à ces gestes mette au défi l'opacité supposée et l'apparente limitation du corps individuel pour en montrer les ressorts collectifs. Le geste, apprentissage lointain qui s'ancre dans des pratiques sociales et culturelles de communication ou d'échange, aussi bien que des stylisations de soi, rappelle, par sa mémoire comme par ses usages, l'individu à son appartenance à collective.

On retrouve, depuis les années 1990, chez les critiques littéraires spécialisés dans la littérature contemporaine, une déploration qui résonne avec la position d'Yves Michaud : l'époque verrait une disparition de l'amour au profit d'une mise à nu, une exhibition sans sentiments du sexe. La sociologue Évelyne Sullerot citée par Jean-Jacques Pauvert en guise d'analyse de l'année 1988 dans son dernier tome de *l'Anthologie historique des lectures érotiques*, écrit que la jeune génération a « peur des grands sentiments, c'est même devenu un tabou³⁹⁶ ». Plus tard, Olivier Bessard-Banquy réitère l'analyse en avançant un argument littéraire qui se fonde sur l'étude des genres et de leur dignité respective. Le sentiment, la passion, l'amour sont réservés aux sous-genres de la littérature populaire comme le « roman rose ». Tandis que

³⁹⁴ Yves Michaud, « L'âme devenue corps et la vie sans la vie » in Jean-Jacques Courtine (dir.) *Histoire du corps. 3. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Flammarion, collection « Points Histoire », 2006, pages 450-451

³⁹⁵ Barbara Formis, « Introduction », in Barbara Formis (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2015, page 10.

³⁹⁶ Évelyne Sullerot citée par Jean-Jacques Pauvert, *op. cit.*, page 83.

la littérature blanche, elle se dessèche. Dans l'écriture amoureuse et érotique, il souligne ainsi la portée de la disparition du sentiment et de l'élan vers l'autre au profit du récit des appétits sexuels, désacralisés :

L'amour étant comme préempté par le roman rose, ne reste plus aux auteurs de littérature générale qu'à évoquer le sexe, pour espérer, par le verbe, faire sentir qu'il s'agit peut-être de la même chose qu'aimer fait battre les cœurs et frémir les ventres, mais aucun des écrivains d'aujourd'hui n'en est tout à fait sûr³⁹⁷.

Nour aimerions au contraire proposer ici un développement sur la manière dont la caresse écrite ou dessinée comme geste, témoigne d'un intérêt pour le sentimental, voire la passion, l'empathie ou l'intérêt pour autrui. Dans ce cadre, elle apparaît depuis les années 2000 à nouveau dans des récits littéraires de type amoureux et érotique, qui ne se confinent pas aux sous-genres évoqués par Bessard-Banquy. Mais, minée par la conscience malheureuse de l'individu solitaire, la caresse intervient plutôt comme une tentative infiniment renouvelée, jamais sûre de son succès, un tâtonnement – jusqu'à n'apparaître plus que sous forme de trace. Au milieu de son roman passionnel, Anne Serre, fait ainsi rêver pensivement son héroïne, au cours de sa relation adultérine avec Thomas. Elle distingue un amour « dévorant », celui de Guillaume, son compagnon, et un amour de loin, celui de Thomas, l'amant, qui « touch[e] sans la toucher » :

Elle est émerveillée de cela car Guillaume, lui, la dévorait toujours et parfois c'était épuisant d'être dévorée à ce point. Au fond, Thomas pourrait être toujours avec elle et rester éternellement un étranger, toujours là et toujours un peu Jude l'Obscur, la toucher sans la toucher, la prendre sans la prendre, l'embrasser sans que jamais l'on soit bien sûr que ces lèvres et ces bouches se soient réellement rencontrées. Il laisse de la fiction entre eux comme si tout cela, peut-être, n'a été que rêvé, mais en même temps où qu'elle se tourne il est là, comme un signe sur une page, on peut bien tourner autour, les yeux sont toujours ramenés à ce signe qui signifie quelque chose dans une langue que l'on n'a pas encore déchiffrée³⁹⁸.

L'amour-passion, celui qu'elle a pour Thomas, n'est pas l'amour charnel et conjugal de Guillaume, dévrateur et possessif, c'est un amour des gestes : toucher, embrasser, prendre. Dans ces gestes se trouve le potentiel de « fiction » qui préside à la rêverie, aux métamorphoses, aux questionnements intimes que nous avons déjà analysés.

1.1.1 De l'impossible fusion au renouvellement du partage :

« Je veux être l'autre, je veux qu'il soit moi, comme si nous étions unis, enfermés dans le même sac de peau, le vêtement n'étant que l'enveloppe lisse de cette matière coalescente dont est fait mon Imaginaire amoureux³⁹⁹. » Roland Barthes

³⁹⁷ Olivier Bessard-Banquy, *op. cit.*, page 173.

³⁹⁸ Anne Serre, *Les Débutants*, *op. cit.*, page 141.

³⁹⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, page 152.

L'amour dans la période contemporaine est marquée par l'héritage de Georges Bataille, qui reprend, dans ses ouvrages théoriques sur l'érotisme, le thème de l'interpénétration des âmes. Il remotive presque le mythe des androgynes primitifs du *Banquet* de Platon. Dans *L'Érotisme*⁴⁰⁰, la thèse de Bataille consiste à postuler dans l'acte érotique la tentation de la fusion des êtres, soudain rendus l'un à l'autre dans un amalgame des corps et de la pulsion du désir, « dans la nostalgie de la continuité perdue⁴⁰¹ ». « Domaine de la violence, domaine de la violation⁴⁰² », l'érotisme, selon Bataille, qui se distingue de la procréation, s'oppose donc bien à la « sexualité apaisée et dominée » qui caractérise l'écriture intimiste du XIX^e siècle décrite par Daniel Madélénat⁴⁰³. Cette violation de soi, qui semble rappeler la « dévoration » dont la narratrice des *Débutants* parle, est une entaille faite à l'enveloppe close de l'individu égocentrique. Jean-Luc Nancy dans son séminaire sur la sexualité, commente cette image de la fusion dans la passion et du vacillement de l'identité dans la confusion :

Il reprend ainsi un ample discours aussi bien mystique qu'amoureux, religieux qu'érotique. La fusion fait disparaître les éléments fondus en un nouvel élément. Le mot « confusion » [...] suggère une possibilité différente : une fusion qui ne se résout pas en une transsubstantiation mais qui consiste en une indistinction de substances ou de sujets pourtant distincts. La confusion des corps dans l'étreinte comme la confusion des corps dans l'étreinte comme la confusion des sentiments dans le désir (qui veut plus qu'il ne veut) excède le contraste entre continu et discontinu. En un sens, le sexe est sans doute toujours en proie à une confusion⁴⁰⁴.

Cette confusion, qui passe par l'exacerbation des manifestations corporelles les plus orgiaques et les plus obscènes, notamment dans les nouvelles érotiques de Bataille, c'est précisément ce qui manquerait, selon Pauvert et Bessard-Banquy, à l'écriture érotique contemporaine, happée qu'elle serait par l'écriture autofictionnelle restreinte à la clôture du moi. L'écriture intimiste contemporaine reviendrait alors à cette distance saine et contrôlée face à la sexualité, celle des bourgeois·e·s du XIX^e siècle étudié·e·s par Madélénat, mais froide et platement lubrique en cette fin de XX^e siècle selon les critiques cités plus haut.

Or, en mettant sans cesse en jeu les frontières de l'identité et du moi, les motifs du toucher et de la caresse tendent à nous signaler une autre piste de lecture en ce qui concerne,

⁴⁰⁰ Georges Bataille, *L'érotisme* [1957]. *Œuvres complètes X*, Paris, NRF/Gallimard, 1987.

⁴⁰¹ Georges Bataille, *op. cit.*, page 21.

⁴⁰² *Ibid.* page 22.

⁴⁰³ « La sexualité dominée et apaisée, cette composante fondamentale de l'atmosphère intimiste, on y croit de moins en moins à mesure que se répandent les concepts d'inconscient ou de subconscient, quand Schopenhauer, Nietzsche (et bientôt Bataille) retrouvent le sens orgiaque de l'Eros comme ivresse, transgression, désindividuation, « déséquilibre dans lequel l'être se met lui-même en question » » Daniel Madélénat, *op. cit.*, page 130.

⁴⁰⁴ Jean-Luc Nancy, *Sexistence*, Paris, Galilée, collection « La philosophie en effet », 2017, page 88.

non seulement, les récits autofictionnels mais aussi les récits de l'intime. Bien que marqués par l'amer constat de « la difficulté d'aimer⁴⁰⁵ » que relève Bessard-Banquy dans la production contemporaine, les récits de littérature comme de bande dessinée à partir des années 2000 semblent se tourner à nouveau vers l'utopie tactile de l'amour, sous le signe de l'image du « sac de peau » de Roland Barthes. Nous prendrons pour exemple paradigmatique la trajectoire de l'écriture amoureuse d'Annie Ernaux dans la littérature contemporaine francophone. Celle-ci livre, en 1992, l'autofiction *Passion simple* qui témoigne d'une dépersonnalisation de l'amante, qui, traitée par une écriture froide et distanciée, rappelle par bien des points, le motif érotique bataillien de la confusion des âmes et des corps. On relève une confusion identitaire, qui passe par le corps. La narratrice se représente en train de simuler une jouissance qui serait à lui, à son amant, alors qu'il est absent. Au drame de l'érotisme semble succéder le drame de l'identité. Le corps, hanté par la passion sexuelle, se voit habité et comme pénétré par l'autre. Mais en 2005, *L'Usage de la photo*, un texte dialogué avec le photographe Marc Marie, relate leur relation amoureuse et érotique sous le signe menaçant de la maladie. La narratrice atteinte du cancer, subit une chimiothérapie. Le récit est autant un récit d'amour qu'un récit d'hôpital. L'amour n'y apparaît plus sous cette forme de « violation » de l'intimité par l'autre, l'amant. Au contraire, le face-à-face est une des formes principales du texte, dialogue entre deux amants, entre deux arts, le texte et la photo. Celui-ci ménage une nécessaire distance, un entre-deux incompressible entre l'amant et l'amante, l'artiste et l'écrivaine, écart d'où naît précisément le texte. De ce dialogue amoureux et malade naît une écriture érotique qui laisse toute sa place au toucher et à ses traces. Non qu'il n'y ait pas eu de caresses dans le premier récit, mais quand elles apparaissaient, elles prenaient la forme fantomatique du fantasme : la narratrice, esseulée, dans l'attente de son amant, rêvait à ses caresses, les attendait, les sublimait :

Le jour suivant, je vivais dans une torpeur où se reformait indéfiniment une caresse qu'il avait eue, se répétait un mot qu'il avait prononcé⁴⁰⁶.

De ce parcours on peut retenir plusieurs aspects contradictoires dont on va retrouver un certain nombre de traits communs aux récits de notre corpus : d'une part le passage d'une narration tournée vers soi à une narration tournée vers l'autre, et d'autre part l'angoisse de la fin. Fins de vie, fin de l'amour, un certain nombre de nos récits sont en réalité des récits tournés vers la rupture, ou écrits à partir de la rupture, comme le cycle de Marie de Jean-

⁴⁰⁵ Olivier Bessard-Banquy, « La relation amoureuse chez les « jeunes auteurs de Minuit » » in Marc Dambre, Bruno Blanckeman, *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, collection « Fiction/Non fiction XXI », 2012.

⁴⁰⁶ Annie Ernaux, *Passion simple*, Paris, Gallimard, Folio, 1992, page 10.

Philippe Toussaint. La mort et la séparation hantent le récit de Pauline Delabroy-Allard, *Ça raconte Sarah*, de même que la séparation littérale des points de vue, dialoguant l'un avec l'autre, donne forme à *l'Extase* de Susan Minot (2002). Le parcours littéraire de Catherine Millet suit quelque peu ces mêmes pas : lorsqu'elle écrit *La Vie sexuelle de Catherine M*, elle raconte l'histoire singulière d'un moi parfois changeant, mais dont on parcourt la collection de souvenirs et d'habitudes au sein d'une vie libertine débridée. Mais *Jour de souffrance* révèle que toute cette entreprise n'était finalement que tournée vers l'autre, présent dès le premier livre, Jacques, qui alluma le feu de la jalousie et dont ce second récit tente de retracer les gestes de trahison.

En bande dessinée, la trajectoire de la représentation de l'amour et, qui plus est, de l'amour érotique est sensiblement différente au XX^e siècle. Les effets de la censure sur cet art jugé « mineur » (pour mineur·e·s) ont été déjà commentés par des ouvrages d'histoire⁴⁰⁷ et des anthologies ont retracé le mouvement de libération graphique qui s'affirme à partir des années 1970⁴⁰⁸. Si la représentation burlesque, satirique et outrancière de la sexualité ou de l'érotisme a prévalu dans la presse *underground* ou les revues de bande dessinée avant-gardiste françaises des années 1970, sans compter les dessinateurs et dessinatrices qui se sont illustré·e·s dans un genre pornographique à grande audience comme Milo Manara, Serpieri, Manus, Pichard, Casotto, en revanche la représentation ordinaire, parfois bizarre, mais aussi tendre et quotidienne s'épanouit véritablement dans la bande dessinée autobiographique (qui croise pour partie les récits d'auto-représentation que l'on trouve dans la production *underground* comme les *fanzines* de Julie Doucet). Guido Crepax, en Italie peut être tenu pour pionnier de cette représentation réaliste et intime de la sexualité bien que d'une part il soit associé aux « maîtres de l'érotisme » comme Manara et que d'autre part ses bandes dessinées ne soient qu'obliquement autobiographiques⁴⁰⁹. C'est entre ces deux pôles que Guido Crepax, pour bien des épisodes de la série *Valentina*, se glisse : en suivant les aventures parfois très romanesques, science-fictionnelles ou pop de son héroïne, l'auteur se ménage aussi une marge pour raconter des épisodes réalistes d'une vie quotidienne et intérieure (les passions

⁴⁰⁷ Thierry Crépin, Thierry Groensteen, *On tue à chaque page ! : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris, éditions du Temps/Musée de la bande dessinée, 1999 ; Michel Bourgeois, *Érotisme et pornographie dans la bande dessinée*, Grenoble, Glénat, 1981.

⁴⁰⁸ Jacques Sadoul, *L'enfer des bulles 20 ans après*, Paris, Albin Michel, 1990 ; Pierre Sterckx, *Sexties : Guido Crepax, Paul Cuvelier, Guy Peellaert, Jean-Claude Forest*, Bruxelles, Bureau des Grands événements, 2009.

⁴⁰⁹ Guido Crepax confiait que sa vie quotidienne pouvait être présente de manière poétisée et indirecte dans les récits de Valentina, dont le physique était en partie calquée sur Louise Brooks et en partie sur son épouse Luisa Crepax. Dans un entretien Luisa Crepax confesse les différents emprunts que l'auteur a pu faire de la vie intime des membres de sa famille ou bien de ses goûts d'enfant. « Notes sur l'intrépide Valentina » in Guido Crepax, *Valentina. Biographie d'un personnage*, Arles, Actes Sud/L'an 2, 2015, pages 43-44.

d'enfance, l'expérience de la maladie mentale, la découverte de la *libido*, la maternité). Un certain nombre de ces épisodes est fortement lesté d'érotisme – Valentina se retrouve bien souvent à se masturber – mais ils participent aussi à l'élaboration d'une vie personnelle exemplaire de la modernité sexuelle et sociale des femmes d'une certaine bourgeoisie italienne de cette période. Ces épisodes n'apparaissent pas seulement comme les étapes d'un récit érotique excitateur à la destination d'un lectorat en quête de sensations. Dès les premières aventures de Valentina, alors simple compagne de Rembrandt/Neutron, un érotisme sensuel apparaît et point, sous l'apparence des personnages de fiction, une tendresse ordinaire⁴¹⁰. On note une belle scène de caresse avec Valentina dans l'épisode des souterrains, dessiné en 1966 et publié en 1983 en France⁴¹¹. Dès 1968, alors que Rembrandt/Neutron a été détrônée par Valentina, dans « L'intépride Valentina de papier » et « L'enfant de Valentina⁴¹² » on assiste à la naissance et à l'évolution de la sensibilité du personnage. Rêves, souvenirs, fantasmes, mais aussi notations quotidiennes ponctuent ces épisodes, au milieu de références à la bande dessinée américaine, au cinéma et au jazz.

La « Vie privée » de Valentina, qui donne à l'un des épisodes son titre⁴¹³, est davantage fouillée dans des narrations psychanalytiques, chargées de monologues intérieurs dans la décennie 1970. Dès 1973 avec « Chute d'anges » (ou « Anges déchus⁴¹⁴ » selon les traductions) on accède à l'intimité psychique et sexuelle de Valentina lors d'un voyage mouvementé avec son amant à Venise. Sans jamais se départir de son goût de la citation, Guido Crepax s'est très nettement inspiré du film de Nicholas Roeg *Ne vous retournez pas*⁴¹⁵, qui eut un grand retentissement à l'époque. Adaptation d'un *giallo*, Nicholas Roeg donne à l'intrigue angoissante une portée psychanalytique mettant en scène le deuil que deux parents font de leur enfant. La bande dessinée alterne, comme le film, entre la trame terrifiante, et la peinture d'une vie conjugale traversée d'anxiétés. L'angoisse de mort se matérialise concrètement dans la chute de statue d'anges qui ponctue le récit de leur inquiétante destruction. L'épisode se clôt sur la rupture de Valentina avec son amant.

⁴¹⁰ « Les souterrains », Guido Crepax, *Valentina*, Paris, Albin Michel, 1983, pages 19-67.

⁴¹¹ *Ibid.* pages 28-29.

⁴¹² Ces deux épisodes respectivement dessinés et édités en 1968 et 1970, se trouvent reproduits dans Guido Crepax, *Valentina. Biographie d'un personnage, op. cit.*

⁴¹³ « Vie Privée » dans Guido Crepax, *Le Journal de Valentina*, Paris, Futuropolis, 1985, traduit de l'italien par Frank.

⁴¹⁴ C'est la traduction qu'en donne Frank dans *Le Journal de Valentina, ibid.*

⁴¹⁵ Nicolas Roeg (réalisateur), *Ne vous retournez pas*, 1973, DVD, Potemkine, 110 minutes.

En ce sens, Guido Crepax annonce ce que deviendra dans la bande dessinée contemporaine le traitement de l'érotisme et de la sexualité quand il n'est pas polarisé par la contrainte, ludique, voulue ou subie, du genre érotique. Nous mettons ici à part la représentation burlesque de la sexualité très présente dans les premières bandes dessinées pornographiques américaines et qui se retrouve aussi sous une autre forme dans la bande dessinée satirique américaine des années 1960 dans *Mad* sous la plume d'Harvey Kurtzman ou de Wallace Wood. Dans les séries d'aventure grand public l'érotisme apparaît uniquement comme une caution réaliste qui participe au sensationnalisme des intrigues. On retrouve cette inscription du corps érotique dans les grandes séries d'aventure historique ou de *fantasy* des années 1970 puis massivement dans les années 1980 les femmes se dénudent, font l'amour et sont l'objet de convoitise. Le dessin et le récit en rendent compte dans les grandes séries d'aventure des années 1970 en science-Fiction avec *Les Naufragés du temps* de Paul Gillon et Jean-Claude Forest (qui s'était déjà illustré avec *Barbarella*) mais aussi dans les séries historiques comme dans *Les passagers du vent* de François Bourgeon, souvent cité en exemple. Enfin, la série de *fantasy* *La quête de l'oiseau du Temps* de Loisel et Le Tendre fait la part belle au dénudement de son héroïne et à la sexualisation de son corps, à la fois comme moteur narratif et pour répondre aux exigences éditoriales des grands groupes qui, au début des années 1980 veulent capitaliser sur l'attraction sensuelle provoquée par la libéralisation de la représentation⁴¹⁶ au cinéma comme en bande dessinée (dans des revues comme *Charlie Mensuel* ou *L'écho des Savanes*).

En se développant comme des thèmes liés à l'intimité, la sexualité et le désir deviennent des sujets récurrents de l'exploration autobiographique et contaminent plus largement la bande dessinée d'auteur·e qui fait une large place au quotidien, aux conditions matérielles et concrètes de l'existence. Ainsi dans le récit biographique de l'érotomane Pascin par Joann Sfar, en particulier dans *La Java Bleue*⁴¹⁷, le désir tient la place principale. Dans les récits sous forme de « tranches de vie » ou d'épisodes-gags qui sont autant de récits du quotidien que des chroniques sociales comme les aventures de *Monsieur Jean* de Dupuy et Berberian⁴¹⁸, la sexualité bien présente apparaît sous une forme pudique, et l'amour, un sujet récurrent d'interrogations, d'analyse. La sexualité et le désir sont également deux thèmes

⁴¹⁶ Régis Loisel parle librement de cette contrainte qu'ils ont intégrée à leur narration dans l'entretien qu'il donne sur la revue en ligne ActuaBD à Jean-Sébastien Chabannes. Régis Loisel « Régis Loisel (*La Quête de l'oiseau du temps*) : Mon préféré c'est Bulrog ! », entretien réalisé par Jean-Sébastien Chabannes, ActuaBD [en ligne], 23 février 2015, URL de référence : <https://www.actuabd.com/Regis-Loisel-La-Quete-de-l-oiseau> consulté le 7 octobre 2021.

⁴¹⁷ Joann Sfar, *La Java bleue*, Paris, L'association, 2000.

⁴¹⁸ Charles Berberian, Philippe Dupuy, *Monsieur Jean, l'amour, la concierge*, Paris, Humanoïdes Associés, 1991.

majeurs de la création de Blutch depuis *Le petit Christian* (2003), récit d'enfance, jusqu'à l'apologue mystérieux de *La Volupté*⁴¹⁹ (2006). Chez des éditeurs plus commerciaux comme Delcourt, des fictions érotiques paraissent de plus en plus régulièrement. Tout en rompant avec le sous-genre de l'érotisme en bande dessinée, et en prenant prétexte d'une narration réaliste et quotidienne, ces récits prennent aussi à bras-le-corps des questionnements existentiels : *Pour la peau*⁴²⁰ ou encore *L'étreinte*⁴²¹ (publiée chez Bamboo). Si ces fictions posent la question de la conjugalité et du désir, de manière plus générale, la sexualité et le désir sont incessamment convoquées pour interroger la question politique du genre. Elle parcourt les récits de bande dessinée sous la forme de conte historique, comme *Peau d'homme* de Zanzin et Hubert (2020), ou bien sous la forme de la biographie fictive à portée sociologique, comme celle de l'infirmière Claire, dans *Idéal Standard* d'Aude Picault (2017). Sous l'angle érotique sont donc souvent traitées les problématiques de la conjugalité, et de la vie quotidienne. Le prisme dominant de l'autobiographie à la fin des années 1990 a mis au cœur de la narration la question de la personne sociale et juridique de l'auteur. D'autre part l'essor de la « bande dessinée du réel » contribue à penser des personnages comme des réalités sociales et entraîne la bande dessinée, même fictionnelle à interroger des phénomènes de société. Les question de la construction du genre et des sexualités en sont des thèmes récurrents.

Ces problématiques qui interrogent le quotidien et la réalité sociale sont souvent mises en scène par le prisme individuel et subjectif de personnages dont on va suivre le parcours. Selon des modalités narratives qui peuvent changer, la lectrice est plus ou moins confrontée à l'individualité du regard. On constate une diversité des approches du journal fictionnel (*Le bleu est une couleur chaude* de Jul Maroh) à la narration impersonnelle centrée sur un personnage (*Idéal Standard* d'Aude Picault). Dans les narrations autobiographiques le point de vue est plus immédiatement évident mais il contribue à mettre en scène la fragmentation de l'expérience intime comme dans *Le Goût du Paradis* de Nine Antico et l'évolution de la sensibilité notamment en ce qui concerne les tabous moraux et sexuels comme dans *Blankets* de Craig Thompson.

Or en termes de narration, toutes les bandes dessinées intimistes empruntent bien souvent leur forme à l'autobiographie, même quand elles ne sont pas à proprement parler autobiographiques. Il peut y avoir, comme le dirait Thierry Groensteen, un narrateur

⁴¹⁹ Blutch, *La Volupté*, Paris, Futuropolis, 2006.

⁴²⁰ Deloupy, Sandrine Saint-Marc, *Pour la peau*, Paris, Delcourt, 2018.

⁴²¹ Laurent Bonneau, Jim, *L'étreinte*, Charnay-lès-Macôn, Bamboo, 2021.

actorialisé (c'est-à-dire un narrateur qui est aussi personnage) et qui est aussi le *monstrateur* (l'instance qui agence les images et les choisit). Dans ces cas, il a, en somme, une homogénéité entre la forme de l'image, la voix et l'agencement de la matière narrative⁴²². On peut en voir la trace dans les œuvres de Thompson et d'Antico. Mais elles peuvent prendre aussi la forme plus simple d'une narration focalisée par un personnage, mais qui se distingue du *monstrateur*. Dans *Idéal Standard* par exemple, la narration est focalisée par Claire, le personnage principal, la plupart du temps, mais quelques épisodes donnent accès au point de vue de son compagnon, bien que celui-ci soit plus épars et surtout pas omniprésent. Ce travail sur la focalisation est important car il donne accès à la conscience des personnages, ce qui dans des récits qui s'affrontent à la question intime et plus largement à des questionnements d'identité, permet de donner forme à la pensée, au sentiment, aux dilemmes des personnages. C'est précisément le caractère « multimodal » de la narration et de la focalisation en bande dessinée – tel qu'étudié par Kai Mikkonen⁴²³ – qui est sollicitée par la thématique intime.

Si la bande dessinée n'a pas attendu la période contemporaine et l'apport de la narration autobiographique pour traiter du sentiment amoureux et des dilemmes intimes liés à l'amour et à l'identité, dans les *romance comics* américains ou les récits pour jeunes filles de la production francophone (*13 rue de l'Espoir*, 1959-1972), en revanche, c'est la manière dans la période contemporaine, dont la représentation de la conscience se problématise sous la forme de conflits intérieurs entre la pensée, les sentiments et les gestes. Affectant ainsi le caractère supposément « lisse » ou « superficiel » de la représentation des personnages en bande dessinée, la mise en scène de cette discordance rénove la perception de l'intimité. En effet la bande dessinée contemporaine que nous étudions laisse entrevoir très souvent un questionnement sur la continuité entre la pensée, le sentiment et les gestes et autres manifestations du corps, en bref elle renoue avec la profondeur de la conscience et du corps. Là où on pourrait s'attendre à ce que les romances (comme celles des *romance comics*) développent les conflits psychiques ou intimes surtout *via* les récitatifs et les bulles de pensée, l'étude des récits contemporains de l'amour signalent un intérêt pour le corps du personnage de bande dessinée comme matière et source de ces interrogations. En découle alors une nécessaire prise en compte d'une poétique des corps et des gestes dans la bande dessinée.

⁴²² Thierry Groensteen, *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée 2*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 2011, pages 106-113.

⁴²³ Kai Mikkonen, « Graphic Narratives as a Challenge to Transmedial Narratology: The Question of Focalization », in *Amerikastudien / American Studies* Vol. 56, No. 4, American Comic Books and Graphic Novels, 2011, pages 637-652 ; Kai Mikkonen, « Presenting Minds in Graphic Narratives », *Partial Answers : Journal of Literature and The History of Ideas*, vol. ;6, n° 2, juin 2008, pages 301-321.

Au sein des premières études sémiologiques sur la narration en bande dessinée menées par Pierre Fresnault-Deruelle, la question du geste, et du gestuaire, était centrale, mais souvent réduite à l'idée d'un répertoire de formes ajustables en fonction de la narration. Chez Claude Bremond elles étaient aussi comprises comme des traits d'identification d'un « style bande dessinée⁴²⁴ » (ce qui pouvait amener à considérer un style de geste typiquement *cartoon* en dehors du strict cadre de la narration dessinée). Pierre Fresnault-Deruelle, quant à lui, analyse la qualité des gestes des personnages en fonction de la « planitude » de l'image de bande dessinée. Selon lui, les artistes de bande dessinée utilisent cette disposition plane de l'image pour l'investir comme une « nouvelle syntaxe⁴²⁵ » en ce qui concerne l'articulation des gestes entre les personnages. Ainsi mesurait-il la qualité des relations entre les personnages à l'aune d'un « espace tactile » qui délimitaient les gestes interpersonnels entre les personnages. Il les élucide alors par rapport au genre d'appartenance du récit. Il évalue alors, selon leur mise en scène, leur degré d'intimité ou de violence. Ce faisant, il délaisse la dimension intime du geste et ce qu'il provoque, ce qui le guide, ce qui le fait naître et se contente d'une lecture que l'on pourrait qualifier de « rhétorique » du geste.

Harry Morgan a listé le nombre de problèmes qu'une approche strictement sémioticienne du geste comme celle de Claude Bremond posait. La perspective de Fresnault-Deruelle est également limitée pour cerner la manière dont les auteur·e·s contemporain·e·s se saisissent de l'intériorité. Harry Morgan se détache d'une perspective strictement sémiotique, mais il dénie à la représentation de la gestualité en bande dessinée la possibilité de faire l'objet d'une pure étude anthropologique. S'il n'évacue pas complètement la dimension culturelle, en revanche il montre que le geste participe plus activement d'un style d'auteur·e que d'une copie du réel. On peut s'accorder avec lui pour dire, qu'en effet, les gestes et les postures des personnages participent de la graphiation : la récurrence du doigt pointé de Tintin, relevé, non sans humour, par Elric Dufau⁴²⁶ pourrait traduire l'exigence de visibilité et de transparence que s'est donnée Hergé, faisant de ce geste celui de la désignation d'un lieu et d'un sens de lecture si chère à l'auteur⁴²⁷. Mais il discute la question du geste à

⁴²⁴ Voir Claude Bremond, « Pour un gestuaire des bandes dessinées » in *Langages*, Pratiques et langages gestuels, 3^e année, n°10, 1968, pages 94-100.

⁴²⁵ Pierre Fresnault-Deruelle, *Récits et discours par la Bande*, Paris, Hachette, collection « Hachette Essais », 1977, page 91.

⁴²⁶ Elric Dufau, « La technique du doigt pointé », Marsam Graphics [en ligne], 23 juin 2017, URL de référence : <https://marsam.graphics/la-technique-du-doigt-pointe/> consulté le 7 octobre 2021.

⁴²⁷ Il y a une obsession du « montrer » dans les commentaires d'Hergé sur son œuvre : La grande difficulté, semble-t-il, dans la bande dessinée, c'est de montrer exclusivement ce qui est nécessaire et suffisant pour l'intelligence du récit ; rien de plus, rien de moins. Le lecteur doit pouvoir suivre aisément la narration. » Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, Tournai, Casterman, « Bibliothèque de Moulinsart », 1989, page 88.

partir du débat sur les codes de la bande dessinée. S'il montre que le geste emprunte au culturel et à la poétique, il se contente d'en faire une figure dans le répertoire de l'auteur, utile pour animer ce qu'il appelle « la marionnette graphique » qu'est le personnage⁴²⁸. En cela, il reste au niveau d'une compréhension uniquement rhétorique du geste.

Or, synthèse anthropologique, culturelle, dramatique, poétique et plastique du mouvement, du corps et de l'intention, le geste apparaît beaucoup plus comme un sujet de la représentation et de la narration qu'un *moyen* narratif ou stylistique, ce que le terme de « figure » qu'utilise Morgan laisse entendre. En se limitant à cela, la pensée du geste serait avant tout fonctionnelle, à l'usage exclusif d'un univers graphique et narratif idiosyncratique du style d'auteur·e. Si cette intrication entre les deux est indéniable, elle apparaît comme un corrélat d'une démarche artistique plus totalisante. L'enjeu des auteur·e·s, prenons exemple sur Baudoin, et son désir d'animer des vies sur le papier, n'est-il pas aussi de faire, par l'art, *vivre* des personnages ? Or, la vie des gestes ordinaires dans la réalité sociale et intime qui est la nôtre repose sur ce complexe de naturel et d'artificiel, de spontanéité et de rhétorique, « techniques du corps » de Mauss, rituels sociaux pour Goffman, mais aussi « connivence entre liberté et apprentissage » selon Barbara Formis. Le geste ordinaire toujours déjà pris dans un complexe d'artificialisation programme son incorporation dans les arts. Une esthétique du geste le définit comme *artefact* : un art qui se fonde sur les gestes (et en particulier les gestes ordinaires) « rappelle le caractère *artificiel* des usages du corps, avec tout ce que la notion d'art possède de technique et de libérateur⁴²⁹ ».

Thierry Groensteen clôt son étude sur la subjectivité du personnage dans *Bande dessinée et narration* par l'idée que le personnage est habité par un paradoxe : la contradiction entre la représentation distanciée (majoritaire en bande dessinée) des personnages⁴³⁰ et la représentation de leur « monde intérieur⁴³¹ ». Cette contradiction repose sur l'idée que les personnages d'un récit, *exprimeraient* par des moyens divers (paroles mais aussi mimiques, gestes) quelque chose, leurs affects ou leur monde intérieur. L'expression des gestes n'est pas pur style, ni simple rhétorique comme le voudrait Morgan, il n'est pas non plus seul véhicule informatif et signe de l'accomplissement d'une volonté. Agamben rappelle dans son article sur l'étude des gestes au cinéma que la nature des gestes est à la fois ordinaire et artistique.

⁴²⁸ Voir les développements d'Harry Morgan sur le gestuaire. Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, éditions de l'an 2, collection « Essais », 2003, pages 278-287.

⁴²⁹ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, page 20.

⁴³⁰ Les personnages apparaissent comme sur une scène de théâtre.

⁴³¹ Thierry Groensteen, *op. cit.*, page 142.

L'art du geste consiste à représenter l'ordinaire du geste suspendu dans sa réalisation. Il s'appuie sur le spectacle de mimes pour montrer que cet art, qui ne dépare pas devant d'autres arts du geste comme la danse, repose sur la suspension, l'exhibition, le ralentissement des gestes, tendus vers leur but, dans leur médialité : « *Le geste consiste à exhiber une médialité, à rendre visible un moyen comme tel*⁴³². » Or c'est précisément ce qui introduit l'éthique dans l'art et le sort d'un seul traitement esthétique pour Agamben. Le geste selon ce régime « présente des moyens qui se soustraient *comme tels* au règne des moyens sans pour autant devenir des fins », il fait le lien entre *l'agir* (un acte en vue d'un moyen) et le *faire* (une fin sans moyens) sans conclure. Le geste se pare d'une dimension éthique dans la mesure où il syncretise l'interrogation morale en train de se faire, et l'exhibe comme moyen et comme un fin.

Le geste comme élément d'éthique et d'esthétique met en lumière les paradoxes de l'intériorité, les débats intérieurs. Un certain nombre de bandes dessinées intimistes et notamment les bandes dessinées de Bastien Vivès ont mis en lumière ce complexe particulier du geste : en tant que réalisation de l'action et exhibition de *faire*. Bastien Vivès, dans la première période de son travail s'est penché sur la peinture de l'intimité et les expériences sur la focalisation et le point de vue. Dans des récits comme *Dans mes yeux*, *La Boucherie* ou *Le Goût du chlore* le récit se trouve mis en scène à des degrés divers à travers le regard du narrateur-personnage, de sorte que l'autre, souvent l'aimée, apparaît aux yeux du narrateur aussi opaque qu'elle apparaît à la lectrice. Pour mettre en scène de manière sensible la conscience de l'altérité, Vivès en passe par une réduction du point de vue. Plus encore, les récits de Bastien Vivès mettent en scène la solitude du sujet amoureux et mettent l'accent sur les ruptures, les fins d'amour mais aussi parfois les tous débuts de l'attrait amoureux. Dans ce cadre, les gestes amoureux se parent d'une intention de sens qui fait d'eux le centre d'attention du narrateur et donc de la narration, de la monstration. Ils apparaissent comme des tentatives provisoires de communion charnelle et sentimentale avec l'autre, en attente de réponse. Comme l'écrit Roland Barthes au sujet de la pression des mains :

Ce geste insignifiant, que je commence est continué par une autre partie de moi ; sans que rien, physiquement, l'interrompe, il bifurque, passe de la simple fonction au sens éblouissant, celui de la demande d'amour. Le sens (le destin) électrise ma main ; je vais déchirer le corps opaque de l'autre, l'obliger (soit qu'il réponde, soit qu'il se retire ou laisse aller) à entrer dans le jeu du sens : je vais *le faire parler*. Dans le champ amoureux, il n'y a pas d'*acting-out* : nulle pulsion, peut-être même nul plaisir, rien que des signes, une activité éperdue de parole : mettre en place, à chaque occasion furtive, le système (le paradigme) de la demande et de la réponse⁴³³

⁴³² Giorgio Agamben, *op. cit.*, page 35.

⁴³³ Roland Barthes, *op. cit.*, page 82.

Or, l'attention de la demande d'amour par la gestualité n'est-elle pas aussi le signe indirect de la solitude du narrateur ?

La mise en scène très appuyée, dans les récits littéraires comme iconiques, de la subjectivité des narrateur·trice·s confine dans les récits amoureux, il est vrai, à dresser un portrait de l'amant·e en solitaire. C'est de ce constat, et du postulat de départ énonciatif ou monstratif, que naît une poétique et une esthétique particulièrement attentive au sens des gestes à ce « système de la demande et de la réponse ». C'est ainsi que semble remotivée l'écriture ou la représentation des gestes d'approche que sont les gestes de caresse et plus généralement les différentes variations du contact tactile. Ainsi en va-t-il de la représentation du geste amoureux, dans des récits qui prennent acte de la solitude du sujet amoureux contemporain, mais aussi de ces récits qui font le compte des moments liminaires de l'amour (début, fins, premières fois), ou bien même qui ne peignent l'amour que de loin. En somme, il s'agira moins d'étudier comment cette emprise de la subjectivité sur les narrations amoureuses conforte la solitude amoureuse déplorée par les critiques et certains écrivain·e·s contemporain·e·s, mais plutôt de voir comment l'attention aux gestes, et notamment aux gestes tendres comme la caresse, nourrit si ce n'est l'espoir, du moins la nostalgie d'un lien.

Solitude énonciative et attention au sensible : caresses fragiles et amours précaires (Frédéric Boilet, L'Épinard de Yukiko, Susan Minot, Extase, Jean-Philippe Toussaint, M.M.M.M., Bastien Vivès, Dans mes yeux)

« Il reste, enfin, que c'est peut-être dans l'expérience amoureuse que la caresse confère, à la main le message essentiel dont elle se trouve chargée. Ici, en effet, le corps et la main qui l'explore sont à la fois organe et obstacle. » Jean Brun⁴³⁴

Dans l'énonciation de l'intime, l'arrêt sur le détail apparaît comme l'une des marques stylistiques de l'attention au sensoriel. Comme le soutient Morgane Kieffer, dans les récits de littérature contemporaine, « le détail ne renvoie pas chez les contemporains à un monde-système, mais à un monde-expérience. Il est affectif avant d'être cognitif⁴³⁵. » L'énonciation a été remise au goût du jour par ce que Christelle Reggiani appelle dans son essai sur *L'éloquence du roman*⁴³⁶ « le devenir-discours⁴³⁷ » du roman contemporain. La « rhétorique restreinte préservant sa nature discursive⁴³⁸ » dans la « rétraction privée du discours littéraire »

⁴³⁴ Jean Brun, *La main*, Paris, Nathan/Delpire, 1998, page 116.

⁴³⁵ Morgane Kieffer, « Dire le vrai par le faux. Devenirs du « réalisme » contemporain », in Alexandre Gefen, *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Leiden/Boston, Brill/Rodopi, "Chiasma", 2020, page 171.

⁴³⁶ Christelle Reggiani, *L'éloquence du roman*, Genève, Droz, 2008.

⁴³⁷ Christelle Reggiani, *op. cit.*, page 8.

⁴³⁸ *Ibid.*, page 159.

solliciterait une écriture sensible. La notation de détail lui sert d’embrayeur dans un régime narratif restreint où l’énonciation singulière domine. De fait, dans le corpus francophone qu’elle étudie, en particulier Jean-Philippe Toussaint, on peut noter une attention au sensible et en particulier à la qualité tactile des êtres et des objets – il faut se souvenir du « tact » qui caractérise le narrateur pour Marie ou encore de la longue scène de *Faire l’amour* pendant laquelle le narrateur caresse une fiole en verre remplie d’acide. Le détail sensoriel met en valeur le geste qui en est le récepteur. Comme le soutient Morgane Kieffer, ce resserrement énonciatif sur l’appréhension du sensible par le détail sert aussi dans un second mouvement à une ouverture du monde, par le romanesque. En suivant cette hypothèse nous aimerions ajouter que dans ces récits intimistes et amoureux ce parti pris énonciatif et, pour la bande dessinée, ce parti-pris « monstratif », soulignent le drame de la solitude énonciative. Mais dans un second temps elle fait signe vers la tentation de la fusion avec l’autre dans l’acte amoureux, dans un élan toujours arrêté et tenu en lisière par la conscience du geste. Le geste du toucher, et par là de la caresse apparaît comme un élan lancé vers l’autre mais comme porteur de la conscience de sa limitation, réticent bien que pétri de tentations.

Dans la bande dessinée, cette attention au geste par le détail et la notation sensorielle peut paraître moins étudiée, moins stabilisée. Si l’on s’en tient à l’étude de Pierre Fresnault-Deruelle, sur le corpus d’étude des comics américains des années 1950-1960 encore marqué par les contraintes du *Comics Code Authority*, il apparaît, en suivant le critique que l’intimité et la communication entre les âmes passent plutôt par un refus du détail : la vignette s’agrandit, les personnages se confondent. Le tableau typique de la relation intime s’efface alors derrière cette mise en scène qui met en avant la fragilité et l’intimité des rapports interpersonnels⁴³⁹. Mais dans la narration intimiste et autobiographique la notation du détail par l’usage de procédés subjectivistes qui rappellent le cinéma a su mettre au premier plan le détail des gestes chez Crepax, Neaud, Boilet, Antico et d’autres, nous y reviendrons.

Du côté de la littérature, si la vocalité narrative entraîne une écriture de la notation sensible, elle n’en développe pas moins des situations énonciatives paradoxales. En perpétuel déséquilibre, les énonciateur·rice·s de ces récits sensibles se voient frappés de cécité ou de perplexité interprétative. L’exemple du *Sein* de Roth, témoignait d’une construction de la focalisation du texte autour du « sac de peau » que devenait le narrateur, attentif à toutes les sollicitations tactiles, mais privé de toute possibilité de bouger et de faire le moindre geste, bien que toujours magiquement doté de parole. Dans les rêveries du narrateur qui se souvient

⁴³⁹ Pierre Fresnault-Deruelle, *op. cit.*, page 135.

avec nostalgie de ses ébats avec Claire, la narration reste pauvre en gestes d'approches, de caresses et d'attention données par le narrateur. Le narrateur apparaît prisonnier de son enveloppe charnelle. Mais par la voix solitaire qui émane de son corps le narrateur s'exaspère de ses sensations inédites. Il reçoit les caresses comme autant de questions auxquelles il ne semble pas pouvoir répondre : réduit à une sensibilité purement tactile, son corps témoigne d'un déséquilibre radical. Exposé sous toutes ses coutures, son corps fait pourtant sécession avec le monde, qu'il ne peut plus interpréter, ni ce qu'il est ni ce qu'on lui fait :

Je hurlais et me lamentais si pitoyablement chaque fois que je m'éveillais pour découvrir à nouveau que je ne pouvais ni voir, ni sentir, ni goûter, ni bouger, que je dus être maintenu sous sédation intensive. Quand quelqu'un touchait mon « corps », je ne savais comment interpréter ce que j'éprouvais⁴⁴⁰.

De même, dans *La Caresse* de Marie Nimier, la narration, intégralement produite par le discours d'une jeune chienne, joue avec les attentes de la lectrice et les inconnues d'un corps de chien, à partir duquel se construit le discours. Ce qui permet à l'autrice de mettre en scène des épisodes mystérieux entièrement guidés par la mise en scène interne d'une sensation canine, à partir d'une écriture corporelle, et dont le sens *humain* échappe à la lectrice. Dans un passage en particulier la lecture s'affronte à cette cécité interprétative. Il s'agit d'un épisode où la chienne, dans la cave de sa maison, découvre, par un souterrain caché, des chiens qui y sont enfermés. La chienne se laisse saillir par les deux chiens, tandis que, habitée par l'instinct de se reproduire, elle tente de mettre des mots sur ce qui lui arrive. L'écriture n'est pas avare en notations sensorielles et l'épisode est un moment crucial pour la chienne : elle va se reproduire et donner naissance. C'est ainsi qu'apparaît le motif du chien comme « trait d'union⁴⁴¹ », ce qui, à la fin du roman deviendra une « caresse des mots » :

Je repensai aux chiens, dans la cave. Une truffe humide fouille les tissus, une patte se pose... Les deux mains se frôlèrent encore. J'allais disparaître, m'évanouir dans le blanc de la page. À quoi bon résister ? L'auteur même baissait la voix. *JE* n'est qu'un lien, écrivait-elle, un prétexte tendre. Un souffle apaisé par la caresse des mots⁴⁴².

Mais cette idée de « trait d'union » ou de « lien » au cours de la scène de la cave apparaît aussi comme un pastiche de la pensée bataillienne de l'érotisme et comme l'écrivait Céline, à proprement parler, une définition de l'amour comme un « infini mis à la portée des caniches⁴⁴³ ». En effet dans la scène où la chienne se fait saillir par deux chiens en même

⁴⁴⁰ Philip Roth, *Le Sein*, op. cit. page 39.

⁴⁴¹ Marie Nimier, *La caresse*, op. cit., page 38.

⁴⁴² *Ibid.* page 131.

⁴⁴³ Louis-Ferdinand Céline, *Romans I. Voyage au bout de la nuit* [1932], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, page 8.

temps, le monologue intérieur de la narratrice signale qu'elle se sent « fondre » en eux, qu'elle ne fait plus qu'un, qu'elle n'est plus que ce « trait d'union » qui donnera la vie. Cette écriture mystique de l'amour mise dans la gueule d'un carlin, alors même qu'elle ne semble répondre qu'aux besoins instinctuels de ses deux camarades d'infortune, apparaît comme décalé et humoristique. Marie Nimier livre ici une vision ludique et moqueuse de l'érotisme, sujet qu'elle retrouve quelques années plus tard avec *La Nouvelle pornographie*. La fusion passionnelle des corps et des âmes, impossible chez Roth, traitée ludiquement chez Nimier est pourtant bien un thème central des récits contemporains en littérature comme en bande dessinée. Cependant le traitement de ce thème met au centre de l'écriture ou de la représentation une difficulté inhérente à la peinture contemporaine de l'amour.

Il semblerait que la thématique du récit de couple dans un certain nombre de romans du début du XXI^e siècle s'approprie cette solitude tiraillée. Le geste de caresse y apparaît comme une tentation d'élan vers l'autre, incompris, vain. Différentes solutions narratives semblent être apportées à ce sentiment de solitude. Le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint est intégralement tourné vers Marie Madeleine Marguerite de Montalte et la rupture entre les deux personnages, même lorsqu'elle s'absente, c'est un récit polarisé par un autre personnage, l'*alter ego* du narrateur, qui devient matière et moteur du récit. Le récit en lui-même nourri par le personnage, est composé de gestes et de pensées vers elle, parce que c'est un récit de ruptures : la distance relance sans cesse le geste. Aux côtés de Toussaint, on trouve d'autres récits ainsi polarisés par la figure de l'aimé·e, notamment dans les récits de débuts ou de fins d'amour. C'est un dispositif que l'on retrouve dans les récits à la première personne comme dans *Le Liseur* de Bernhard Schlink, *Ça raconte Sarah* de Pauline Delabroy-Allard ou les récits en focalisation interne mais en narration à la troisième personne comme *La Fille aux papiers d'agrumes* d'Hanns Zischler⁴⁴⁴, ou encore *Le Jeu des ombres* de Louise Erdrich, qui lui, est organisé sous la forme d'un journal intime fictif.

En bande dessinée c'est Bastien Vivès qui apparaît dans le champ francophone comme celui qui a le plus mis en avant la chambre noire du point de vue narratorial, radicalement dans la focalisation strictement subjective de *Dans mes yeux*, cette « caméra subjective » revient aussi par moments dans des récits plus tardifs comme *Une sœur*. Mais plus classiquement, dans *La Boucherie*, le type de monstration typique de la bande dessinée (une focalisation distanciée), alterne avec des planches qui apparaissent comme des figurations

⁴⁴⁴ Hanns Zischler, *Das Mädchen mit den Orangenpapieren*, Berlin, Galiani Verlag, 2014 ; Hanns Zischler, *La Fille aux papiers d'agrumes* [2014], Paris, Christian Bourgois Editeurs, collection « Détroits », 2016, traduction de Jean Torrent.

intérieures. Celles-ci relatent les émotions de celui qui apparaît comme étant le personnage principal, foyer de la perception. Ces scènes apparaissent sous la forme de tout petits personnages, des mimes, qui jouent des saynètes sentimentales – dramatiques – où s'exprime de manière burlesque la détresse amoureuse du protagoniste. Enfin, comme pour Louise Erdrich (*Le Jeu des ombres*), la narration peut prendre la forme d'un journal intime fictif ou d'une confession, comme dans *Le bleu est une couleur chaude* ou *Le Goût du paradis*.

Cependant, certains récits tentent de sortir du caractère monologique du point de vue d'un·e seul·e narrat·eur·rice. Comme le dialogue amoureux, narratif et intermédial de *L'Usage de la photo* d'Annie Ernaux et de Marc Marie, des récits peuvent mettre en scène la confrontation des points de vue. Susan Minot dans *Extase* produit un récit mélancolique et érotique qui se compose de l'alternance des points de vue des deux personnages, qui, après s'être quittés, se retrouvent pour une nuit d'amour et reviennent mutuellement intérieurement sur les raisons de leur rupture. Le roman d'Hélène Frédérick *La Poupée de Kokoschka*, quant à lui, bien que peu polyphonique, ne cesse de tendre, par un dialogue fantasmé, vers le commanditaire de la poupée, Kokoschka, figure de maître et d'amant. La forme narrative qui alterne les points de vue, forme narrative souvent associée aux écritures modernistes du début du XX^e siècle, a pu être revitalisée à la fin du siècle, motivée par la mise en scène d'une absence de dialogue tant du point de vue intime que du point de vue collectif, comme c'est le cas de Christa Wolf avec *Médée. Voix*. Le personnage principal use de ses pouvoirs de magicienne mais aussi de sa douceur pour apaiser la crise politique et matrimoniale qui fonde sa tragédie. Inversement, les autres personnages dont on entend les voix s'interrogent sur ces gestes, ces impositions de mains si spécifiques à la reine de Colchide.

Dans ces récits, toujours tendus par l'adresse vers quelqu'un·e, en bande dessinée comme en littérature, on peut noter la grande attention aux gestes des narrateurs et narratrices. Cette attention s'accompagne d'un désir de fusion jamais complètement assouvi. Les gestes tactiles apparaissent alors comme les traces de ces élans. Si le toucher est un sens du savoir, le geste de la caresse dans ces récits porte plutôt à penser que le monde demeure une surface d'où le sens n'apparaît pas clairement et dont la connaissance est incomplète. Plaisir et inquiétude alternent dans ces moments où la focalisation se concentre sur le geste. Les gestes de caresses sont alors souvent l'objet de suppositions en attente d'une réponse. Dans la tétralogie de Marie, le narrateur est davantage le témoin des amours de Marie pour lui ou pour d'autres que le véritable acteur de l'histoire. Dans le second épisode, *Fuir* – qui

se passe avant le premier volume, peu de temps avant la décision de la rupture – Marie disparaît, temporairement du récit, avant de revenir à distance, lorsqu'elle annonce par téléphone au narrateur la mort de son père (à aller) et les funérailles auxquelles il devra se rendre. Lors de cette brève absence de Marie le narrateur pris dans une intrigue policière fuit en Chine, aux côtés de la jeune Li Qi. Mais dans un mouvement similaire au reste du roman, le narrateur se focalise sur la jeune femme :

Puis, dans la brève hésitation que nous marquâmes l'un et l'autre avant de repartir, nos épaules se touchèrent, s'effleurèrent presque consciemment, s'abandonnèrent l'une à l'autre, il était impossible que ce fût fortuit, nos regards se croisèrent encore et j'eus alors la certitude qu'elle aussi avait été consciente de ce nouveau contact secret entre nous, comme une ébauche, la rapide esquisse de l'étreinte plus complète, de nouveau différée, qui ne tarderait plus⁴⁴⁵.

Comme dans le reste du cycle, le narrateur fantasme, construit, génère, au-delà de son point de vue, ce que l'autre pourrait percevoir, comme il le fait dans l'épisode suivant, *La Vérité sur Marie*, lors de la scène entre Jean-Christophe de G. et Zahir. Mais ici ce contact « secret » est une caresse « différée », à l'image de la poursuite impossible de l'amour entre Marie et le narrateur. Le narrateur extra-lucide construit donc à la fois le geste et la sensation qu'elle produit. Le geste est ici révélateur d'un fantasme de continuité entre soi et les autres. Comme le souligne Corentin Lahouste, la tétralogie de Marie constitue un mouvement vers l'autre, une tentation de partage de l'intimité⁴⁴⁶. L'abondance des caresses dans le cycle en est l'une des preuves : ce geste intime apparaît comme un geste de partage, qui plus est, lié à une sensation tactile requérant l'intégralité du corps sensible. Cette sollicitation présente à de nombreux moments participe à une écriture du monde et du corps de l'autre qui tendrait à les rendre simultanément disponibles, le corps dans le monde, et le monde dans le roman. Le roman s'offre alors comme une « étreinte plus complète » du corps, de l'écriture et de la lecture.

Dans *Fuir* cette étreinte avec Li Qi est différée, sans suite. Au cours du voyage en train, le narrateur et son amante se retrouvent dans le cabinet de toilette du train. Alors que l'enlacement est sur le point d'aboutir, et que l'écriture se fait charnelle, tissée de sensations physiques et tactiles, la médiation de l'image – le narrateur se voit dans le reflet de la glace – interrompt le mouvement de leur corps :

⁴⁴⁵ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir* [2005], *M.M.M.M.*, Paris, Editions de Minuit, 2017, page 190.

⁴⁴⁶ Dans son article sur la place du sensible dans le cycle de Marie, le critique soutient que l'attention au sensible dénote dans le récit de cette relation sans cesse différée par les ruptures et les éloignements, une tentation du narrateur de se fondre en l'autre, d'un point de vue du récit comme de l'écriture. Corentin Lahouste, « Du sensible à l'intime chez Jean-Philippe Toussaint. Étude de la tétralogie *Marie Madeleine Marguerite de Montalte* », in *Revue critique de Ficción française contemporaine*, n° 13, 2016.

[...] et j'aperçus fugitivement le reflet de nos corps dans le miroir, je l'aperçus à peine et m'en détournai aussitôt, mais l'image entr'aperçue s'était inscrite dans mon esprit, nos corps enlacés dans l'éclatante lumière blanche aux reflets verdâtres de ce réduit étroit⁴⁴⁷.

Comme le souligne Claude-Pierre Pérez, le mouvement « kinéssthétique ou tactile⁴⁴⁸ » s'interrompt au profit de l'image, cinématographique, qui vient dégonfler le désir, et laisser place à une écriture de la nudité, presque pornographique, qui semble à nouveau séparer les corps. Cette interruption de la sensibilité est redoublée par l'interruption du coup de fil de Marie, qui sonne comme un appel funeste et destinal. Le regard, comme la distance éprouvé par l'appel de Marie, interrompt la fusion des corps, fantasmée par l'instance narratoriale dans la caresse, même volée, même involontaire, des deux épaules.

Tout le volume de *Fuir* est structurée par une plongée aveugle dans le sensible et sa mise en tension par une écriture visuelle. Cette écriture visuelle, qui se rapproche davantage du cinématographique que de la peinture, a plus à voir avec des qualités sensibles et notamment de la lumière – dont Toussaint confesse l'importance dans son écriture à Sylvain Bourmeau⁴⁴⁹. Dans de nombreuses scènes d'amour, l'écriture alterne entre une immersion tactile et kinéssthétique, pour reprendre les mots de Claude-Pierre Pérez, et des « clichés » pornographiques. Ce battement imite le balancement du narrateur pris dans l'action de l'amour, sans cesse interrompu, remis à demain, en instance de rupture. Ballotté du corps vivant de l'aimée au corps-objet d'une image, le narrateur semble désireux mais incapable d'une totale adhésion au monde sensible. L'évolution de la tétralogie progresse toujours dans dans un désir de fusion dans l'autre qui se matérialise par les bains de mer et se clôt sur un bouquet final, un baiser liquide et baveux qui fait se confondre les deux corps, unis désormais par la (pro)création – Marie est enceinte.

Cependant, le roman se conclue sur une question inquiète de Marie au narrateur qui reste sans réponse : « Mais, tu m'aimes, alors⁴⁵⁰ ? ». La tétralogie de Toussaint s'illustre dans une tentative de ressaisissement de l'écriture amoureuse contemporaine en dehors de l'autofiction, par la fiction et l'élan romanesque. Cela passe par la reprise d'un certain nombre de codes de l'écriture ou de la représentation érotique, ou d'autres *body genres* propices aux

⁴⁴⁷ Jean-Philippe Toussaint, *op. cit.*, page 200.

⁴⁴⁸ « l'image kinéssthétique et tactile » (page 19). Claude-Pierre Pérez, « Le nu, l'habit, l'image : à propos de Jean-Philippe Toussaint », in Karine Gros (ed.), *Costumes, reflets, illusions*, Paris, PUF, « Interférences », 2014, pages 13-23.

⁴⁴⁹ Sylvain Bourmeau « Écrivain contemporain », entretien avec Jean-Philippe Toussaint, *Les Inrockuptibles*, 17 août-14 septembre 2005, publié dans *M.M.M.M. entretiens littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, page 20.

⁴⁵⁰ Jean-Philippe Toussaint, *Nue* [2013]. *M.M.M.M.*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, page 694.

best-sellers comme le mélodrame⁴⁵¹ – dont la lacrymale et fluide Marie semble tout droit sortie. Mais cet élan, « union retrouvée du regard et de la main », qui se matérialise par une grande attention dramaturgique à la mise en scène, au « secret du geste juste », ne se fait pas sans une réticence. L'autre est toujours distant, échappé, glissant, comme Li Qi, dont les sonorités patronymiques évoquent la liquidité de l'eau qui coule entre les mains du narrateur. De fait les gestes de caresse dans le roman s'accompagnent aussi, et c'est toute l'ambivalence de la caresse, de cette intuition contradictoire de la distance, au moment-même du contact.

À rebours d'une narration extra-lucide de Toussaint, dans *Extase* (2002) de Susan Minot le parti pris polyphonique, ou du moins dialogique, met plutôt en exergue la frontière infrangible entre les êtres et les voix. L'autrice américaine propose dans ce roman un exercice formel et physique : le temps d'une longue fellation, le livre nous ouvre aux pensées des deux amants, Benjamin et Kay, qui se retrouvent, momentanément, avant de se séparer. Associée dans sa génération à des écrivaines américaines héritières de la chronique sociale et mondaine comme l'autrice de *Sex and the City*, Candace Bushnelle, Susan Minot est rattachée par à la tradition littéraire d'Edith Wharton⁴⁵². Dans ce court roman, « novella » en anglais, plusieurs traits la rapprochent de ce haut patronage : le resserrement de la forme narrative, l'intrigue féminine et sexuelle, et enfin la peinture des limitations liées au genre. Pour faire ressentir à la lectrice les élans et barrières intérieures qui guident les personnages jusque dans l'intimité la plus secrète, la plongée dans leur subjectivité respective semble ici nécessaire. En cela, le dispositif de cet ouvrage rappelle *Sur la plage de Chesil* d'Ian McEwan dont il est le contemporain. Contrainte par la temporalité de deux unions charnelles malheureuses, une fellation d'un côté, une nuit de noces une nuit de noces de l'autre, l'écriture de ces deux romans expose la manière dont sont intrinsèquement liées contrainte sociale et intimité, perception et genre, pour réunir momentanément et désunir corps et âmes au plus près de la peau.

Le geste érotique de la fellation réunit Kay et Benjamin. Leurs pensées tournent ainsi autour de ce qui motive leurs retrouvailles et de ce qui légitimerait une véritable union. Chacun observe l'autre dans la chorégraphie de l'amour, et chacun note les sensations ainsi

⁴⁵¹ Le mélodrame au cinéma, selon Linda Williams, passe par la projection de fluides corporels à l'écran, comme les deux autres *body genres* que sont la pornographie et l'horreur. Dans le mélodrame romantique, doublement méprisé pour son caractère organique et son assignation genrée à un public féminin naïf et sentimental, ce sont les larmes qui en font un genre corporel. Linda Williams, « Film bodies : Gender, Genre and Excess », *Film Quarterly* 44, n° 4, 1991, pages 2-13.

⁴⁵² Carol Singley, « Edith Wharton and Susan Minot : A literary Lineage », in *Edith Wharton Review*, vol. 23, no. 2, 2007, pages 8-12.

provoquées. Les gestes sont alors décryptés du point de vue de celui ou celle qui les reçoit ou les met en œuvre. Lors de ces moments d'effusion, l'écriture exhibe néanmoins la frontière hermétique de la peau :

Il l'entoura de ses bras ; elle resta sans réaction. Il l'entraîna jusqu'au seul fauteuil de la pièce (trouvé quelques années plus tôt sur un trottoir), et la fit asseoir sur ses genoux. La tête appuyée contre sa poitrine, elle écouta les vibrations sous sa chemise, tandis qu'il parlait d'un projet de film qu'il avait conçu, de ses motivations, de l'argent à trouver, etc. Elle sentait sa gorge se contracter nerveusement./Elle se mit à pleurer, il s'arrêta de parler. Il lui caressa les cheveux, sa main lui procura une sorte d'apaisement, de bien-être. Elle releva la tête vers lui, et sa bouche était là, toute proche, et quand elle l'embrassa il lui sembla que cette bouche était le meilleur antidote, et sans doute le seul, à cette impression qu'elle avait d'être perdue au milieu d'un épais brouillard⁴⁵³.

Si la parole se transforme en une sensation sonore contenue en « vibrations » dans sa poitrine, la caresse, elle, communique un apaisement qui transforme le personnage comme le baiser. L'angoisse de la solitude, métaphorisée en un « épais brouillard », semble disparaître à l'aune de ce geste. Mais au terme de l'acte, après l'orgasme de Benjamin, une autre caresse, tendre, et presque machinale vient clore avec pessimisme cette réunion momentanée des corps et des cœurs. Du côté de Benjamin, la fellation se clôt sur un étouffement de la parole, qui ne conduit à rien :

D'une caresse, il écarte ses cheveux de sa tempe, et elle cligne lentement des yeux, à la manière d'une chatte. Murmure quelques mots. Qu'il ne comprend pas. Peu désireux de troubler son humeur alanguie, il ne lui demande pas de répéter. À ce stade, rien de ce qu'il pourrait entendre ne changerait grand-chose de toute façon⁴⁵⁴.

La caresse qui accompagne cette clôture rejoue l'écueil majeur de Benjamin dans sa relation aux femmes : le mutisme, le silence, la lâcheté. Du côté de Kay, en effet, les mots ne peuvent sortir de sa bouche :

Elle sent sa main **qui lui caresse** les cheveux. Le besoin se fait jour en elle de dire quelque chose, de lui dire ce qu'elle vient de vivre. Elle veut qu'il sache, veut tout lui dire. Les mots qui finissent par sortir de sa bouche sonnent un peu creux, au regard du poids qu'ils semblaient avoir avant : « De l'adoration. Oui, c'était de l'adoration. » Elle lève le visage vers lui avant d'avaler. Puis laisse retomber sa tête. Les mots l'ont ébranlée. [...] Elle regarde devant elle, fixant le vide, comme assommée⁴⁵⁵.

La caresse, pourtant si apaisante, vectrice de lucidité dans le brouillard des ébats et la confusion des sentiments, ne semble plus avoir son effet magique. Ainsi l'échange charnel qui a eu lieu, acte d'« adoration » pour Kay, entêtement égoïste pour Benjamin, ne trouve pas dans le geste de la caresse l'écho de l'intimité et de la complicité qui lui est associé. De manière

⁴⁵³ Susan Minot, *Extase* [*Rapture*, 2002] Paris, Gallimard, Folio, 2003, traduit de l'américain par Claude Demanuelli, page 93.

⁴⁵⁴ *Ibid.* page 160.

⁴⁵⁵ *Ibid.* pages 160-161.

symptomatique la version originale distingue bien, dans le monologue intérieur de Benjamin, son geste de la manière dont Kay le perçoit :

He pushed the hair back from her temple and she blinked her eyes slowly, catlike⁴⁵⁶. / **She felt his hand stroking her hair.** A need stirred in her, to say something, to tell him what this meant⁴⁵⁷.

Il faudrait donc traduire :

Il repoussa les cheveux de ses tempes et elle cligna des yeux lentement, féline. / Elle sentit sa main caresser ses cheveux. Un besoin remua en elle, de dire quelque chose, de lui expliquer ce que cela signifiait.

En effet, dans l'expression « pushed the hair back » témoigne d'une plus grande indifférence que le terme « stroking » qui signifie précisément « caresser ». Dans l'épilogue, Benjamin se revoit plus jeune devant le grand Canyon, constatant sa perte de foi et d'enthousiasme. Il compare cette déréluction à un geste d'impuissance et de perte : tendre la main dans le vide et ne rien pouvoir toucher : « d'avancer la main dans l'espace mais sans avoir les muscles pour attraper quoi que ce soit⁴⁵⁸ » Bien plus pessimiste sur la relation amoureuse que dans le récit de Toussaint, et même que dans celui de McEwan, Susan Minot, montre ici comment, Kay investit l'acte charnel dans un geste d'adoration amoureuse et charnelle qui, lui, semble dépassé dans la conscience désabusée de son compagnon. La lecture du *care* y verrait ici la surdétermination du rôle féminin à prendre soin, se soucier de l'autre, nouer un dialogue et avoir recours à la négociation et à la narration. De l'autre côté la surdétermination du rôle masculin à décider, calculer et s'interroger sur sa place dans le monde. Le déséquilibre des comportements de genre, ici révélé par l'articulation des sensations et des pensées, s'incarne tout particulièrement dans ce geste d'impossible contact. Associée à une communication de soi avec le tout – l'homme et le paysage, l'homme et l'amour – la main ici ne peut rien attraper, rien toucher. La main qui ne « touche rien », délivre pourtant des effets de caresse, comme sans s'en apercevoir à celle qui la sent comme telle.

Au-delà de la mise en scène des répartitions genrées du souci de l'autre, le récit se coule dans une « poétique du care », au sens où l'entend Dominique Hétu. En effet, le roman met en scène une « égale attention » au ressenti des deux personnages, un souci de justesse qui rend compte dans le feu croisé des affects, les sensations fines qui font le fragile rapport des êtres, même dans leurs manquements, et enfin une attention à la texture des gestes qui

⁴⁵⁶ Susan Minot, *Rapture* [2002], New York, Vintage Books, 2003, page 70, ma traduction.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, page 71, ma traduction.

⁴⁵⁸ « to move your hand through space without muscles to grasp anything » *ibid.*, page 71, ma traduction.

déployaient ici leur potentiel éthique⁴⁵⁹. Nous ajouterions que la forme éclatée des points de vue met en scène la tentative de ressaisissement, de mise en dialogue et en récit des réalités disparates des amours contemporaines. Dans le roman d'Ian McEwan, le montage énonciatif est moins formaliste et se met davantage dans les pas de l'écriture moderniste, en privilégiant des transitions opérées par un narrateur omniscient, du point de vue de Florence à celui d'Edward. La déception est la même, et les caresses ne mènent finalement pas à l'union, mais la tentation littéraire paraît voisine. Florence n'incarne-t-elle pas cette disposition du *care* à ménager des négociations intimes ? L'offre étrange qu'elle fait à Edward relève d'une éthique de la sollicitude, tandis qu'Edward apparaît en effet essentiellement marqué par une logique des droits et des devoirs (droit au plaisir, devoir conjugal). Toutefois, la narration de McEwan par le recours à une narration omnisciente qui cadre le récit, a tendance à écraser Edward par la forme téléologique qu'il donne au récit. Edward est le perdant de l'histoire, il apparaît comme celui qui n'a pas saisi l'occasion « juste » d'être empathique avec Florence. La narration en elle-même ne paraît pas tant empathique avec Edward, en retour. Face à la solitude des personnages, aux détresses intimes qui sont les leurs, les narrations du *care* prennent soin de relever l'étendue éthique des gestes et sensations associées à la vie amoureuse et conjugale.

Les récits de Bastien Vivès et de Frédéric Boilet partagent avec les récits évoqués ici la même recherche d'exploration du point de vue. Semblablement, ils mettent en scène la manière dont la limitation de la conscience entrave la communion des âmes et des corps, mettant plus souvent en scène des ruptures amoureuses que des passions brûlantes. En tant que gestes, toucher et caresser signalent dans les récits cet élan qui trop souvent se confronte à l'opacité de l'autre. Cependant, dans ces récits, il est peu fait de place à la subjectivité de l'autre, supposée inaccessible, ce qui a pour conséquence d'ériger le regard masculin des narrateurs en un prisme dominant. Ce prisme singulier repose sur la reprise des codes autobiographiques, à des fins autobiographiques ou simplement comme horizon d'attente. Dès lors, ce prisme qui prend la forme d'un regard d'auteur (le mangaka pour Boilet, l'apprenti dessinateur pour Vivès), autorise toute une exploration sensorielle de l'image qui

⁴⁵⁹ « Ce que j'appellerai au final la « littérature *care* », aussi bien du côté de la poétique des auteur·e·s que de celui de la critique littéraire, présenterait par ailleurs l'un ou l'autre de ces critères plus spécifiques : 1) les attitudes éthiques et temporelles qu'elle dépeint relèvent d'une égale attention à l'autre et à soi-même ; 2) les personnages qu'elle figure rendent justice à la vulnérabilité et à la fragilité humaines ; 3) un souci d'égalité entre les sexes ou les différentes identités y est présent, par exemple à travers une exigence de *mémoire* et de *promesse* (Ricoeur, 1990, 2004) pour le groupe social « femmes » ou d'autres groupes historiquement minorisés[...]. » Dominique Hétu, Maïté Snauwaert, « Poétiques et imaginaires du *care* », *Temps zéro* [en ligne], n° 12, 2018, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1650>

chez Bastien Vivès mêle approche cinématographique et picturale et chez Frédéric Boilet travaille principalement le médium photographique. Dans les deux cas, cela donne prise à une approche tactile de l'image qui donne relief, profondeur ou mouvement à ce qui résiste à l'appréhension du narrateur, comme la peau ou le corps de l'autre. Dans *L'Épinard de Yukiko*, les entreprises amoureuse et artistique se mêlent dans la représentation : aux secrets de Yukiko répond la difficulté de dessiner les singularités de son corps et de son personnage⁴⁶⁰ (voir illustration Yukiko 4 et 4b). Dans cette planche ce qui fait la singularité de Yukiko, comme amante et comme modèle, ce sont les qualités de la peau : sa ride, sa tache de naissance sur le front et toutes autres qualités qui ont trait à une matière tactile comme les rayures du t-shirt. La tache de naissance, comme les bleus sur les cuisses dans la nouvelle érotique déjà commentée (qui se trouve dans *Elles*), est une singularité qui permet d'identifier l'autre, identification qui est répétée à la fin de l'album dans une scène de reconnaissance mutuelle où les mains de chacun pointent vers l'autre pour conclure l'ouvrage⁴⁶¹ (voir illustration Yukiko 5).

Mais le ballet des mains ne s'arrête pas à ce jeu d'identification. À l'aide de la focalisation en caméra subjective (le narrateur photographie son modèle), la lectrice est au niveau du narrateur et perçoit, voire ressent, les gestes faits vers Yukiko ainsi que ceux qu'elle fait vers le narrateur. L'énonciation dessinée se fait sur un paradigme cinématographique, fait de champs sur le personnage de Yukiko, qu'alimente le face-à-face continu des amoureux et les dialogues intimes. Ainsi les gestes de toucher et de caresse sont extrêmement présents car ils nourrissent et prolongent ce dialogue dans le domaine érotique. Les mains du narrateur apparaissent en focalisation interne et en très gros plan sur le corps de Yukiko que la main dénude et caresse. Les caresses ici réalisées ne sont plus des gestes, qui, selon Barbara Formis, ne font qu'accompagner la parole pour lui donner « une intonation, une nuance⁴⁶² ». Ce sont de véritables actions dotées de signification qu'accompagnent les dialogues⁴⁶³ (voir illustrations Yukiko 2 et 2b). Une intention de douceur et d'adoration se dégage de ce déshabillage par l'insistance répétitive de la main qui de case en case, dans une fixité du plan, témoigne d'une lenteur, d'une attention précise à la progression de la main dans les replis du corps. Le corps de l'autre est dénudé dans sa singularité par la décomposition du geste qui impose un ralentissement du récit. Le mouvement de la main suit la ligne du contour du

⁴⁶⁰ Frédéric Boilet, *L'Épinard de Yukiko*, Angoulême, Ego comme X, 2001, pages 101 et 103.

⁴⁶¹ *Ibid.*, page 140.

⁴⁶² Barbara Formis, « Introduction », in Barbara Formis (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2015, page 10.

⁴⁶³ Frédéric Boilet, *op. cit.*, pages 54-55.

corps comme pour le « modeler » et lui insuffler ainsi une force créatrice, secret des caresses égalitaires des amant·e·s pour Luce Irigaray⁴⁶⁴. Plus encore le mouvement de la main va du corps au visage, rattachant toujours cette image de la singularité à un corps que la planche soumet à un découpage. La planche restitue l'intégrité du corps dans la caresse, tout en ménageant au sein des cases le mouvement, séquentiel, partiel de la caresse amoureuse.

Mais l'acte sexuel en lui-même est éludé, ou à peine entraperçu, malgré le choix de « transparence » qu'a fait Boilet pour son œuvre, en privilégiant la photo comme étalon de son récit, en délaissant le dessin et en travaillant d'après modèle. Ne relayant l'histoire que d'un point de vue subjectif le narrateur ne peut « voir » ce qui se passe lors de l'acte sexuel, ou que par éclats⁴⁶⁵. En somme, ce qui reste, ce sont ses gestes, et le corps qu'il découvre dans le parcours de ces gestes : ce qu'il déshabille et le visage qu'il voit jouir. Les moments les plus saillants de ce récit autobiographique à restriction de champ, sont donc finalement les seuls moments d'approches et de distance, que les gestes soulignent et que les actions incarnent. Ainsi cette longue scène de caresse érotique est-elle répétée à la fin de l'ouvrage, lorsque Yukiko annonce au narrateur qu'elle a revu son autre petit copain, ce qui signe la fin de leur relation. La mise en scène est sensiblement la même mais l'enjeu dramatique est inverse. À la scène de première fois, répond ici la scène de dernière fois. Le dispositif similaire, met ici en exergue le sentiment de la distance et l'imminence de la séparation. Le même mouvement préside aux actions du narrateur qui déshabille Yukiko et lui caresse d'abord le visage puis le corps. Cette séquence apparaît d'abord comme une tentative de rejouer la première caresse, tentative qui se prolonge dans l'esprit du narrateur, alors que celui-ci s'en va de la pension où les deux amants résident. Les paroles qui accompagnaient la première scène reviennent dans les récitatifs et rappellent l'erreur de japonais qu'il avait fait : dire « épinard » au lieu de « nombril ». Cette erreur imite une écriture blasonnante du corps aimé mais sur le mode de l'erreur burlesque, par le décalage du registre. Cette erreur qui constitue le fil conducteur de l'histoire est aussi l'un des signes qui va séparer le couple : la barrière de la langue et de la culture. Cette barrière qui ne cesse d'être interrogée, par lui français et elle japonaise, finit par s'abattre sur le couple. En somme, la caresse apparaît ici dans son ambivalence, attention délicate à l'autre, accueil d'une singularité, elle est toujours tendue dans la distance. Au niveau poétique, elle nourrit cette présence-distante des moments

⁴⁶⁴ Luce Irigaray, « Fécondité de la caresse », *op. cit.*, page 180.

⁴⁶⁵ Au sein de l'album une scène sexuelle sera représentée en « caméra objective », pour ainsi dire, lorsque celle-ci se reflète dans le miroir, créant un effet de mise en abyme qui permet de « voir » sans vraiment sentir, ni voir la scène de sexe. *Ibid.* pages 89-97.

faibles, fragiles des débuts et des fins. Elle transmet aussi la fragilité de liens qui ne sont que temporaires, suspensions au cœur des nécessités sociales.

Bastien Vivès a aussi utilisé dans *Dans mes yeux*⁴⁶⁶ le procédé de la caméra subjective de manière rigide, mais dans ses autres œuvres bien qu'émancipées du procédé, la focalisation interne intervient à des moments stratégiques. Dans *Dans mes yeux*, bande dessinée plus visuelle que tactile, il y a peu de gestes de toucher. Focalisée sur la vision, la narration tourne autour de l'aimée, de ses gestes et de ses mimiques. D'une certaine manière, le fait que la narration soit prisonnière de cette chambre noire semble être le signe avant-coureur de cette union impossible, aux motivations peu claires, tant dans l'union que dans la désunion. En effet, comme souvent dans les premières bandes dessinées de Vivès, les personnages féminins donnent peu d'explication à leur rupture ou leur distance (dans *La Boucherie* mais aussi dans *Le Goût du Chlore*). Le narrateur semble assister impuissant au drame de sa vie sentimentale, dont il semble être peu acteur. Dans *La Boucherie*⁴⁶⁷, l'histoire, sensiblement la même que dans *Dans mes yeux*, laisse beaucoup plus libre cours à la gestuelle du personnage principal, car elle est montrée d'un point de vue externe, distancié. Dans ce court drame, peu d'explications et aucune contextualisation n'accompagnent la naissance de la relation amoureuse qui est le sujet de cette « boucherie » sentimentale. Les moments ténus, de grâce, d'entente, de désaccord, de silence ou d'incompréhension qui tissent une vie amoureuse intéressent seuls l'auteur.

Intercalées entre les épisodes du récit, l'auteur a inséré des planches constituées de saynètes qui font écho à la diégèse. Ces petits drames répètent ou expliquent l'intensité des sentiments qui ne semblent pas affleurer à la surface des images et des paroles de l'histoire à proprement parler (voir illustration Boucherie 1). Contre-points gaguesques, ces saynètes, sont comme des aveux de faiblesse : ce que la narration intimiste ne peut dévoiler, le gag burlesque le fera. Les saynètes se focalisent ainsi beaucoup sur la gestuelle et les actions des personnages qui explicitent la violence (une scène avec un couteau met en scène la blessure d'orgueil) ou l'inconstance des sentiments (une jeune fille court d'un jeune homme à un autre). Cette dramaturgie des actions a quelque chose de définitif et de cruel, que ne peuvent avoir les menus gestes de la tendresse, qui, sont effectivement là comme des « intonations ». Les caresses de mains échangées entre les amoureux, ne disent rien mais accompagnent,

⁴⁶⁶ Bastien Vivès, *Dans mes yeux*, Tournai, Casterman, KSTR, 2009.

⁴⁶⁷ Bastien Vivès, *La Boucherie*, Paris, Vraoum, 2008.

dénotent la douceur du moment⁴⁶⁸ (voir illustrations Boucherie « série de caresses »). La répétition et la variation des mouvements de main participent également de cette douceur, car elles dénotent l'attention à l'autre et le plaisir gratuit de la caresse. Mais ces effleurements ne sont rien face à la violence des actes amoureux : rupture, jalousie, distance. Ils ne sont dépositaire que de la superficielle douceur d'un instant précaire.

Les caresses apparaissent donc dans ces récits comme des tentatives de communication, des gestes de communion toujours menacés, fragiles, ou bien simplement des gestes de débutant·e·s. Précaires, fugitives, elles sont des tentations de fusion peu ou momentanément couronnées de succès. Comme le signalait Hugues Lagrange, la grande évolution de la vie sexuelle à partir du dernier quart du XX^e siècle n'est pas tant l'intensification du coït, notamment chez les jeunes, pratique déjà bien répandue dans la vie prémaritale, mais bien plutôt une extension du domaine du *flirt*, mettant en exergue une sensualité gratuite, latente et indéfiniment transitoire⁴⁶⁹. Les gestes de tendresse de nos récits s'en font l'écho et participent au paysage du récit sentimental contemporain : des formes liminaires, ou des formes anthologiques. Les caresses, comme les contacts furtifs, s'accommodent du caractère transitoire et compilatoire des amours contemporaine.

Les amours liminaires : premières et dernières fois (Sibylline, Premières fois, Craig Thompson, Blankets)

Le repli du récit amoureux vers le liminaire – l'imminence de l'union ou de la désunion, les longues approches, les lents adieux – donne naissance à un certain nombre d'œuvres qui traitent ainsi l'amour, sous une forme linéaire mais aussi sous une forme anthologique. En bande dessinée, les *Premières fois* de Sibylline invitent des auteur·e·s à livrer leur récit court de première fois (amoureuse et érotique) qu'elle soit autobiographique ou fictionnelle. La forme courte, parfaitement soluble dans les anthologies de la publication *underground* ou indépendante, est aussi un format propice à la publication de bande dessinée autobiographique. De Julie Doucet à Nine Antico, la « tranche de vie », ou le récit par ellipse et morceaux choisis, offre une prise parfaitement adaptée aux récits du corps, des gestes et de l'intimité. Les fanzines de Julie Doucet, par exemple, *Dirty Plotte*, réservent toujours un récit court sur un événement du corps – rêve, crise – de l'autrice, atteinte de crises épileptiques⁴⁷⁰. Dans *Le Goût du paradis*, Nine Antico livre un récit du passage de l'enfance à

⁴⁶⁸ Bastien Vivès, *La Boucherie*, Paris, Vraoum, 2008, pages 21-25.

⁴⁶⁹ « La révolution des mœurs en 1960 résulte surtout de l'irruption du *flirt* d'abord comme forme propédeutique de la sexualité génitale, ensuite comme forme autonome des échanges affectifs. Le flirt va être valorisé pour lui-même, particulièrement dans les milieux cultivés. » Hugues Lagrange, *op. cit.*, page 162.

⁴⁷⁰ Julie Doucet, *Dirty Plotte #1-#12*, Toronto, Drawn&Quarterly, 1991-1998.

l'adolescence sous la forme d'un recueil d'épisodes, qui suivent sans articulation une trame linéaire, sur le modèle de *Persépolis* de Marjane Satrapi. Les récits du corps ont des affinités avec les formes fragmentaires et lâches, car ils suivent l'irruption d'événements que la conscience ne va pas nécessairement unifier. Dans les récits littéraires, le processus semble similaire, dans des récits très incarnés comme le *Zones humides* de Charlotte Roche, dont l'empan narratif est délimité par l'épisode de l'hospitalisation. Mais le corps souffrant et désirant de la narratrice, dépositaire de l'identité et de la mémoire, génère des analepses qui éclairent la vie de l'héroïne. Charlotte Roche comme Catherine Millet livrent alors le récit anthologique de leurs expériences, des premières et dernières fois. Semblablement pour les récits d'amour, ce sont des récits courts qui relatent découverte ou déliquescence des couples. *Le Jeu des ombres*⁴⁷¹ de Louise Erdrich relate par le biais d'un journal fictif la mort d'un couple, qui devient littérale à la fin du roman. *La Fille aux papiers d'agrumes* de Hanns Zischler relate, à travers la métaphore du papier d'agrumes, la fragilité d'un premier amour adolescent⁴⁷². Tou·te·s deux accordent une attention particulière aux gestes de ces moments liminaires, et en particulier aux gestes du toucher : geste de découverte pour le début de l'amour, geste d'apaisement dans les tempêtes de la rupture pour l'autre.

Inversement, certain·e·s auteur·e·s tout en traitant des mêmes sujets choisissent *a contrario* l'expansion romanesque comme Jean-Philippe Toussaint avec son cycle *M.M.M.M.* et Craig Thompson avec l'imposant volume de *Blankets* qui relate l'expérience amoureuse décisive du narrateur tout en charriant des souvenirs familiaux et en tissant la trame d'une vocation d'artiste. Le cycle de Jean-Philippe Toussaint constitue en lui-même une espèce de contradiction puisqu'il débute par un roman resserré qui relate la rupture du narrateur et de Marie. Au sein de celui-ci l'événement paraît traité sous la forme paradoxe d'une catastrophe ténue ou, pour paraphraser le narrateur, « un désastre infinitésimal⁴⁷³ » dans les derniers mots du roman. Minuscule comme la « secousse » imperceptible qui balaie Tokyo dans le roman, mais annonciateur d'une plus grande catastrophe, la rupture de Marie et du narrateur tient dans la clôture du texte, mais ne cesse d'être relancée et de prolonger dans le cycle qui s'étend non linéairement sur trois autres saisons (« Été », « Printemps-été » et « Automne-Hiver »). Comme le rappelle Laurent Demoulin dans le dossier de l'édition de 2009 de *Faire l'amour*, le

⁴⁷¹ Louise Erdrich, *Le jeu des ombres* [*Shadow Tag*, 2010], Paris, Albin Michel, collection Le Livre de Poche, 2010, traduction de l'américain par Isabelle Reinharez.

⁴⁷² Hanns Zischler, *Das Mädchen mit den Orangenpapieren*, Berlin, Galiani Verlag, 2014 ; Hanns Zischler, *La fille aux papiers d'agrumes*, Paris, Christian Bourgois Éditeurs, collection « Détroits », 2016, traduction de Jean Torrent.

⁴⁷³ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour. M.M.M.M.*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, page 163.

roman apparaît dans la lignée des autres romans de Toussaint : ironie, détours de l'action, psychologie lacunaire des personnages etc.⁴⁷⁴. En réalité, le thème de la rupture, pris à contrepied, ne cesse d'occasionner des ressassements et des retours, ce qui allonge le temps de la séparation, en une temporalité élastique et en autant de moments de retrouvailles entre les amants. C'est notamment le cas de *Fuir* qui se déroule quelques mois avant la rupture (et avant le premier tome, *Faire l'amour*) et qui ménage les premiers éléments de la séparation – le narrateur trompe Marie avec son amante chinoise, Li Qi. *Blankets* semblablement, relate aussi bien la rencontre que la déliquescence de l'amour, mais esquive la passion et la vie de couple, qui ne peut avoir lieu, car c'est un amour à distance qui lie Raina et Craig.

Dans ces récits, l'attention aux gestes amoureux est décisive pour deux raisons : soit ils entrent dans le « [paradigme] de la demande et de la réponse⁴⁷⁵ » et engagent ainsi l'issue des relations amoureuses, soit ils engagent la mémoire du corps, sous forme d'images qui mettent en scène un rapport particulier à la temporalité (souvenir, récurrence). Geste qui appelle une réponse, la caresse apparaît comme geste d'approche dans les récits qui mettent en scène la fragilité du lien amoureux et, par sa présence, le dénote. Dans ce cadre, elle reste souvent pur geste à l'état d'attente, d'incomplétude. Le récit de la rupture et de la réunion toujours différées dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint se fonde tout entier sur l'attention du narrateur pour ces gestes d'approche, parmi lesquels les caresses – mais aussi le premier baiser – tiennent une bonne place.

❖ *Frôlements, flirts et pleurs* (Frédéric Boilet, L'Épinard de Yukiko, Ian McEwan, Sur la plage de Chesil, Fabrice Neaud, Journal, Craig Thompson, Blankets, Jean-Philippe Toussaint, M.M.M.M., Anne Serre, Les Débutants)

Les approches amoureuses deviennent un objet de représentation qui, avec l'essor du *flirt* au XX^e siècle bouscule l'ordre des représentations. De cet « immense dossier romanesque⁴⁷⁶ » que constituent la pression des mains dans la période pré-libération sexuelle (Barthes se fonde sur des récits du XVIII^e et du XIX^e siècle), elle devient un motif sujet à des variations de qualité et d'intensité que réinvestissent les auteur·e·s pour peindre la nature des amours de leurs personnages. De paroxysme de la narration, elle en devient matière. Le tact des premières approches en devient une constituante centrale. Le narrateur de *Blankets* se démarque par une distance pudique, glacée et empêchée face à Raina, toute teintée de

⁴⁷⁴ Laurent Demoulin « *Faire l'amour* à la croisée des chemins », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour* [2002], Paris, Éditions de Minuit, collection « Double », 2009, pages 149-159.

⁴⁷⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, page 82.

⁴⁷⁶ *Ibid.* page 81.

spiritualité et d'interdit religieux⁴⁷⁷ (voir illustrations Thompson 1 et 9b). L'arrière-plan de ces images se parent de texture d'encre de Chine qui indiquent une intensité qui visuellement fait le lien entre la figure de Raina et la figure du Christ (voir illustration Thompson 9b). Or les deux caresses entretiennent un jeu d'écho de la nuit dans la colonie de vacances où il·elle·s se sont rencontré·e·s à cette première nuit sous le toit parental.

La caresse en elle-même semble désirable par la douceur et le désir qu'elle véhicule, mais quand elle se réalise enfin (voir illustration Thompson 2b) ce sont de bien maigres progrès qu'accompagnent des mouvements de recul. Le toucher dans le récit de Thompson se pare d'une sacrée qui pose l'autre comme un absolu ou une idole. De même dans le *Journal* (1) de Fabrice Neaud, le contact furtif des deux oreilles et le *slow* avec Stéphane octroyé comme par hasard, par mégarde, devient un grand moment lyrique pour le narrateur (voir illustration Journal (1) 8). Face à l'interdit de toucher, après la rupture entre eux deux, cette manière indirecte de toucher, ce « vide juridique⁴⁷⁸ », est un moment de progrès minuscule mais d'une folle intensité pour le narrateur. Le contact avec le corps de Stéphane est un « bouleversement ». On retrouve alors le motif de la main d'Adam face à dieu, ici lézardée d'un trait d'encre de Chine, polysémique, avant-coureur d'impossible. La puissance de ce geste ténu, de ces contacts corporels assignés à la danse, et donc presque involontairement sentimentaux, sont des embrayeurs pour le narrateur qui prend appui sur la certitude de ce contact pour passer du geste à l'aveu : « je lui avoue ». Le temps accordé à la scène dénote son importance dans la construction narrative du journal. La narration se pare d'un lyrisme amoureux marqueur de la représentation de soi. Plus encore, le geste de la caresse, détonateur de l'expressivité du sentiment, en tant que geste d'altérité, apparaît comme un des éléments du lyrisme du récit de soi en bande dessinée. Comme l'entend Catherine Mao en s'appuyant sur Jean-Michel Maulpoix, ce lyrisme pose l'objet non pas de manière subjective mais il « interro[e] une économie de rapports, de traitements et d'influences réciproques⁴⁷⁹ ». La caresse active l'expression intime par le détour de l'altérité, elle ménage alors des moments d'expressivité où le moi amoureux se frotte à l'autre, se défait, se recompose.

Le lyrisme des deux narrateurs autobiographiques dans ces épisodes de toucher repose sur une hystérisation du toucher que suscite l'interdit, qu'il soit moral, religieux ou conjoncturel (l'amour impossible avec Stéphane). Dans *Blankets*, l'expression lyrique est

⁴⁷⁷ Craig Thompson, *Blankets*, *op. cit.*, pages 125 et 221.

⁴⁷⁸ Fabrice Neaud, *Journal 1*, *op. cit.*, page 57.

⁴⁷⁹ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme* cité par Catherine Mao, *op. cit.*, page 287.

d'ordre graphique (voir illustrations Thompson, 2b, 3b, 4b, 5b), à savoir que les figures et motifs, (ici les motifs de vagues dans le fond, mais aussi les motifs onomatopéiques du vent) reflètent par synecdoque les sentiments et les appréhensions du narrateur, mises en scène ainsi par le monstateur. Contrairement au *Journal* de Neaud, le lyrisme y prend une forme esthétique mais n'est pas nécessairement corrélé à la nécessité de l'expression verbale. Les motifs lyriques relèvent d'une énonciation *a posteriori*, mise en place par le monstateur, ou pour reprendre la terminologie de Philippe Marion⁴⁸⁰, plus adaptée ici, elle relève de la sensibilité du graphiateur. Ce dernier fait le lien entre le moi de la narration et le moi-narrateur du récit autobiographique.

Les caresses dans ces moments de résistance se fondent dans l'entrelacs des interdits et recomposent cette lente progression du contact avec l'autre. Les caresses relèvent alors souvent de stratégies pour atteindre l'autre. Dans *Sur la plage de Chesil*, Edward se rappelle des territoires conquis par ses caresses sur le chaste corps de Florence :

Les avancées importantes, la permission qu'elle lui donnait en silence d'aller plus loin dans ce qu'il avait le droit de voir ou de caresser, ne s'obtenaient que graduellement⁴⁸¹.

Propre à la narration du *flirt* ces lents progrès sont tendus vers la réalisation plus complète de l'acte. Dans le cas de Florence et d'Edward, c'est la malencontreuse caresse de Florence sur le sexe d'Edward au moment de la nuit de la nuit noces qui ruine l'instant de communion charnelle des deux amants. Alors que dans le « cycle de Marie » de Jean-Philippe Toussaint, la tension des gestes d'approche que constituent les caresses ne diffère que peu le moment de l'acte charnel, elles en constituent un prélude essentiel, particulièrement présent et significatif dans le récit. En effet, Marie est un être sensoriel et souvent prompt à s'esquiver. L'état de la relation entre les deux personnages s'estime souvent à la qualité des caresses et des contacts ; ainsi, dans *Fuir*, qui constitue un post-scriptum des signes annonciateurs de la rupture de *Faire l'amour*, les gestes tendres entre les personnages n'occasionnent que « débâcle et confusion » comme si les personnages ne pouvaient s'« aimer que dans le hérissément et la brusquerie⁴⁸² ». Ainsi les retrouvailles des deux personnages dans *La Vérité sur Marie*, après la mort de Jean-Christophe de G. constituent un moment d'épiphanie tactile, aimanté comme dans un *flirt*, par l'interdit, mais cette fois-ci, le tabou porte sur la mort très récente de l'amant de Marie :

⁴⁸⁰ Référence dans le premier chapitre.

⁴⁸¹ Ian McEwan, *Sur la plage de Chesil*, *op. cit.*, page 31.

⁴⁸² Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, *M.M.M.M.*, *op. cit.* page 325.

[N]ous nous regardions en silence avec une infinie gravité dans le regard. Je pensais que nous allions nous embrasser, mais nous ne nous sommes pas embrassés, nos langues ne se sont pas unies ni nos lèvres ne sont entrées en contact, nous nous sommes seulement frôlés dans l'obscurité, effleurés des joues et caressés du cou, comme des chevaux tremblants, effarouchés et émus. Sans oser nous toucher, le bout des doigts plein d'égards, de réserve, de douceur et de délicatesse, comme si nous étions trop fragiles, ou si la surface de nos corps était brûlante, ou que le contact de l'autre était interdit, dangereux, déplacé, impensable ou tabou, nous nous caressions simplement de l'extrémité des doigts et du bord des épaules, les yeux égarés et les sens aux aguets, je m'étais approché d'elle pour humer doucement la peau de sa nuque⁴⁸³.

Les retrouvailles des deux amants, après la séparation, qui constitue donc le fil de l'intrigue du cycle, rejoue le processus de lents progrès du *flirt*. À la différence que dans ce cas-là, les corps se connaissent déjà et retrouvent un langage commun, associé dans la prose à la figure du cheval, qui traverse ce troisième tome du cycle. Cette longue caresse du bout des doigts aboutit aux retrouvailles, toutes tactiles, des corps et des âmes car le baiser, comme dans le *flirt*, demeure l'aboutissement ultime, rejeté et interdit, par une « règle tacite⁴⁸⁴ ».

Comme un sculpteur, le narrateur, détoure de ses caresses toutes les parties du corps de Marie, puis la regarde. Revient alors le motif de « la main [et du] regard » comme une rengaine, leitmotiv de la relation entre Marie et le narrateur et leitmotiv poétique de ce cycle romanesque fait d'élan et d'esquive, d'adhésion et de distance. En effet, dans la suite de la scène, bien que marquée par la « lubricité » de Marie, le narrateur tout à ses mains, caresse et pénètre d'un doigt le sexe de Marie. Pleine de sensations tactiles, la scène d'amour qui commence à se dessiner, dans « l'abandon [...] des âmes⁴⁸⁵ », donne à lire une scène sexuelle d'une obscénité toute relative. La caresse intérieure du sexe de Marie, donne lieu à des notations sensorielles précises, mais elle voisine avec la pornographie, en remotivant le geste pénétrateur :

[...] je caressais son ventre et je glissai un doigt dans son sexe, doucement, et je sentis un frisson de chaleur, d'humidité et de douceur, qui me parcourut le corps⁴⁸⁶.

Toutefois, comme le suggérait Luce Irigaray, ici la pénétration prend davantage la forme d'une caresse intérieure par le motif de la main et par l'écriture tactile du geste. Le narrateur est un habitué de la pénétration digitale. Dans le premier tome en particulier, cela donne lieu à des écritures tantôt visuelles, tantôt tactiles de la pénétration. En effet, la dernière étreinte de Marie et du narrateur dans *Faire l'amour* se clôt ainsi sur cette image délibérément obscène « Le jour se levait sur Tokyo, et je lui enfonçais un doigt dans le trou du cul⁴⁸⁷. » Dans un

⁴⁸³ Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie* [2009], *M.M.M.M., op. cit.*, page 389.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, page 390.

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ *Ibid.*, page 391.

⁴⁸⁷ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour* [2002], *op. cit.* page 85.

brusque moment d'élargissement du cadre, le narrateur fait « scène », dans un moment de recul. Similaire à la scène du train avec Li Qi, le brusque mouvement de recul imposé à l'image tend vers l'esthétique pornographique. La phrase confine Marie à ses orifices. Entre ouverture (du corps de Marie et ouverture du jour) et fermeture (le chapitre se clôt ici comme la relation avec Marie) cette image signe, par la toute-puissance retrouvée du regard, un désir enragé (« le jour se levait et je la désirais très fort moi aussi maintenant ») mais aussi la désunion.

Ainsi lors des retrouvailles des deux amant·e·s dans *La Vérité sur Marie*, le régime textuel semble avoir perdu de cette rage désirante au profit d'une tendresse retrouvée. Deux éléments font de cette scène un moment qui se dérobe au regard. Ce type de caresse sexuelle, comme c'est le cas ici, ne donne pas nécessairement prise à une écriture de l'obscène et de la monstration, au contraire, toute manuelle, cette scène donne plutôt prise à l'écriture des surfaces, leur notation, et leur description. Le texte s'écrit à partir de sensations tactiles, d'humidité et de souplesse, sensations associées à la lacrymale, océanique Marie et aux souvenirs des bains dans la Méditerranée du second tome (*Fuir*). Ainsi cette écriture très caressante délivre ici toute l'ambition littéraire de l'écriture d'amour selon Toussaint : très sensorielles et parfois crues, elles s'écrivent aussi dans un rapport d'attraction et de résistance à l'égard des tropes obscènes de l'écriture sexuelle. Par ailleurs, elle s'articule au flux d'une écriture sensible qui parcourt le cycle et tisse des ponts temporels entre les épisodes, confortant son caractère romanesque. Cette écriture à la fois très engageante mais qui esquive aussi le lieu commun pornographique tout en jouant avec, se caractérise par de nombreuses interruptions. Particulièrement marquée par l'art de la pointe, l'écriture érotique de Toussaint au sein de ce cycle romanesque travaille paradoxalement le montage et le fragment. En effet, le paragraphe se clôt sur cette notation digitale – souvenir du premier tome et du doigt qui clôt le premier chapitre. Après un retour à la ligne, Marie, une nouvelle fois, se « dérobe⁴⁸⁸ » au début du paragraphe suivant.

Dans *Sur la plage de Chesil*, les protagonistes se dérobent aussi pour une nuit d'amour qui n'aura pas lieu, mais pour des raisons toutes autres et les premières caresses sont en réalité les dernières. Cette fois-ci au fond du lit, les amant·e·s décidément engagé·e·s et intégralement nu·e·s, en sont aux caresses préliminaires. Si Edward néglige de caresser le sexe Florence au grand dam de cette dernière, celle-ci s'exécute avec docilité aux conseils donnés par les guides sexuels de l'époque. Alors, dans un passage d'une étonnante crudité, la

⁴⁸⁸ Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie* [2009], *op. cit.*, page 391.

narration en monologue narrativisé adopte le point de vue de Florence et s'attarde longuement sur une palpation préliminaire tout en suggestions tactiles. Geste préliminaire mais aussi première fois pour Florence, la découverte du sexe masculin et de ses qualités tactiles et de la réponse qu'elle suscite chez son amant, devient un enjeu crucial du récit. Là où elle croit bien faire, et découvrir le corps de l'autre, elle entraîne la réaction immédiate d'Edward qui précipite le couple dans la catastrophe.

Ainsi les caresses sont autant de marqueurs de fin, de retrait, que d'ouverture au corps de l'autre. Dans *Faire l'amour*, le narrateur met magistralement en scène la manière dont la caresse amoureuse peut ouvrir sur l'abîme des corps qui ne se comprennent plus à travers la métonymie de la secousse tellurique qui agite Tokyo et qui provoque un désastre. Marie et lui sont la rue, et la menace de la séparation est déjà formulée. Lorsque le narrateur s'apprête à toucher Marie pour la rassurer, avoir un geste tendre alors que la sentence de la rupture a déjà été formulée, un infime tremblement de terre fait dérailler un train :

Nous nous étions remis en route, toujours sans un mot, et nous n'avions pas encore quitté le pont que, me tournant vers Marie qui marchait à côté de moi en silence dans le crachin glacé de neige fondue qui continuait de tomber sur la ville, je m'apprêtais à avoir un geste envers elle, lui toucher le bras ou lui prendre la main, quand j'eus le sentiment que ma tête vacillait, et, dans le prolongement même de ce vertige, le grondement d'un train invisible commença à tout faire trembler sur son passage en secouant bruyamment les grillages métalliques du parapet du pont qui se mirent à trembler de bas en haut à côté de moi dans des gerbes d'étincelles bleuâtres et des éclairs de feu que je vis soudain sortir de la boîte d'un générateur en contrebas qui implosa sur place dans une épaisse fumée noire qui se mit à s'élever sur les voies ferrées où un train lancé à pleine vitesse freinait en catastrophe pour essayer de s'arrêter, tandis que, dans le rapide regard circulaire que je jetai derrière moi sur le pont au milieu des lumières des lampadaires qui vacillaient, je vis les passants qui tanguaient comme sur le pont d'un navire soulevé par une vague énorme, brève et violente, certains perdant l'équilibre et luttant pour garder leur trajectoire en accélérant comme s'ils se précipitaient à la poursuite de leur parapluie, d'autres s'accroupissant, la plupart s'arrêtant sur place, comme figés, paralysés, se protégeant la tête avec un bras, avec leur serviette, leur mallette. Et ce fut tout, ce fut absolument tout. Ce ne fut rien d'autre⁴⁸⁹.

L'infinitésimale et l'immense catastrophe se rejoignent ici dans le geste suspendu et arrêté de la caresse retirée. Le cycle de Marie se nourrit dans sa structure de ces allers-retours entre les personnages, ces dérobades et ces catastrophes (accident, mort, cheval échappé) qui sont des métonymies de l'intensité dramatique de la vie amoureuse avec Marie, et du personnage éminemment romanesque qu'est Marie. Ces battements donnent des amours contemporaines la peinture d'idylles traversées de rupture et de réconciliation, consommées mais jamais abouties. De même dans le roman de McEwan, c'est l'incompréhension mutuelle des personnages quant à leurs désirs qui piège les gestes tendres et en dévoile la violence, la crudité, le décalage, ainsi que les pièges de la domination. Le motif érotique dans ce roman

⁴⁸⁹ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour* [2002], *M.M.M.M., op. cit.* pages 80-81.

n'est finalement pas seulement un thème qui dévoile un rapport au sensible mais une représentation sensible de l'Histoire et de l'histoire du genre et de la sexualité. Comme chez Toussaint, le motif érotique sert chez McEwan une amplitude romanesque, mais cette amplitude chez McEwan revitalise moins le thème amoureux qu'une lecture de l'histoire des émotions et des corps. Tandis que Toussaint apparaît davantage comme l'écrivain d'un monde contemporain, mais clos sur son présent. Cependant, dans les deux cas, c'est un geste qui tend vers l'autre mais dévoile davantage les obstacles, les dérobades, les impossibilités de l'amour, que son effusion.

Dans des récits moins romanesques comme l'autobiographie de Boilet ou les courts récits amoureux d'Anne Serre, le motif de la caresse apparaît aussi comme un geste calculé de désir et d'invitation, autour duquel les narrateur·rice·s semblent tourner pour remettre en scène l'emballement des débuts de l'amour. Traversé·e·s d'inquiétudes, ces figures attendent dans ce geste une confirmation de leur désir. Cela donne lieu à des stratagèmes de représentation et d'écriture. Dans *L'Épinard de Yukiko*, le narrateur-mangaka met en scène le stratagème qu'il a mis en place pour toucher les mains de Yukiko⁴⁹⁰ (voir illustrations Yukiko 1b-1c). Il consiste à faire mimer à Yukiko une comptine avec ses mains. Les planches se succèdent avec le même plan et un découpage identique, intensifiant la fixité du regard du narrateur sur ces mains, intensité qui dénoté l'obsession amoureuse. En caméra subjective, la lectrice peut alors voir finalement les mains de Yukiko saisies par l'auteur. L'effet que cela provoque est souligné à l'aide de bulles de symboles qui émanent non pas des personnages mais de la pression des mains. Les mains, actrices et mimes, sont annonciatrices et porteuses du désir. En effet, elles parlent au sens où la bande dessinée l'entend, c'est-à-dire à l'aide de bulles et de symboles graphiques. D'abord elles expriment le rapprochement, puis la culbute des deux petites tortues, et enfin leurs retrouvailles (par le ♥) conjointes à celles des mains des protagonistes. Les discours de ces cases participent à une véritable saynète autonome qui renvoie à la situation narrative : l'intrigue des deux tortues, et les signes de rapprochement dressent un parallèle avec la situation des deux personnages.

Symboliquement, le fossé qui sépare les deux mains et les deux tortues est aussi l'espace qui demeure entre les deux personnages et le moyen de rassembler les petites tortues siège dans le stratagème de la pression des mains : il faut que les deux personnages se prennent la main pour conjurer le mauvais sort des tortues. Le jeu des mains est essentiel dans cette bande dessinée car d'une part, elles portent symboliquement le désir de toucher,

⁴⁹⁰ Frédéric Boilet, *op. cit.*, pages 39-40.

désir profondément érotique qui unit les personnages. Mais plus encore elles sont les vectrices érotiques du désir du, dans la mesure où la narration se fait très largement en vue subjective. Ainsi, la main du narrateur qui touche et caresse Yukiko permet de montrer d'une part le regard agissant du narrateur sur Yukiko et d'autre part de souligner la relation amoureuse, plus que le baiser en lui-même. Si ce lieu commun de la narration amoureuse est même présent à plusieurs reprises, il oblige la monstration à s'absenter du point de vue du narrateur et donc à perdre en partie l'affectivité de son regard. Cette impression est renforcée par la mise en scène de la parole du narrateur qui se trouve disposée en bas de case dans un espace qui ressemble à un récitatif et évoque ainsi une parole intérieure, une voix-off, depuis l'intérieur de la focale.

Il existe toutefois un moment où le narrateur se représente en train de caresser Yukiko en dehors du point de vue subjectif, par le dispositif du miroir dans lequel les deux personnages peuvent se voir⁴⁹¹ (voir illustration Yukiko 3c). Le regard subjectif n'est pas aboli, il est simplement reflété, mais s'émancipe malgré tout de la contrainte pour donner à voir une mise en scène de bande dessinée classique. Cependant cette conjonction de la main et du regard, dans le dispositif narratif se heurte toujours à l'opacité de l'autre, opacité qui constitue la trame narrative de cet amour malheureux. En effet, la saynète des mains est un stratagème pour obtenir un aveu que Yukiko n'aurait pas donné d'elle-même. Le narrateur amoureux de Yukiko, poursuit la jeune fille qui en aime un autre (Horiguchi). L'histoire d'amour est suspendue au désir de Yukiko et polarisé par l'imminence de son départ. Ainsi les mains, les caresses, les regards sont autant de questions en attente de la confirmation ou de la sentence, du retour d'Horiguchi.

Ces amours précaires et temporaires semblent être le lot de ces narrateurs et narratrices des récits d'amour qui cherchent dans l'autre une réponse, une confirmation. Cette attente aimante le sens du toucher qui se transforme en caresses fantasmées, désirées, parfois abouties comme dans *L'Épinard de Yukiko* mais aussi par leur abondance, sont des signes temporaires, passagers. Dans *Les Débutants* d'Anne Serre, la protagoniste, dont on emprunte le point de vue par le monologue narrativisé, relate une passion avec un homme qu'elle n'a jamais touché et que sa passion pour Thomas Lenz lui rappelle. L'épuisement de ne pouvoir atteindre l'autre se transforme en addiction à l'alcool qui donne au personnage

⁴⁹¹ *Ibid.*, page 89.

l'illusion d'une communication intérieure, profonde et complète avec l'autre. Alors la caresse apparaît ici même un maigre pis-aller à ce désir de confusion avec l'autre :

Sans alcool ils étaient cruellement séparés, avec l'alcool faisant tournoyer ses pensées, ouvrant les portes de son cœur, laissant ses émotions affluer et refluer, détendant ses épaules souvent crispées, elle se sentait touchant son corps et enfin elle était réunie. C'était même peut-être presque mieux que d'être réunis réellement. Ainsi, tout le temps de cet amour qui avait duré une année fût-elle très souvent unie à cet homme qu'elle ne toucha jamais sinon une fois, une seule fois, pour caresser sa tête alors que lui-même la désirant ne savait comment faire pour l'atteindre⁴⁹².

Le désir de l'union des corps et des âmes passe par des substituts, l'alcool mais aussi le toucher, pour tenter « d'atteindre » l'autre. Plus tard, avec Thomas Lenz, la protagoniste ira pourtant plus loin que de simplement atteindre l'autre. Toute la tension du désir qui anime Anna dans ce roman tend à la dissolution du moi, réalisée et toujours mise en doute. La narration intérieure a donné lieu à des images intérieures de métamorphoses, mais la rencontre des corps opère aussi comme une métamorphose intérieure :

[...] on dirait que la chambre est renversée, l'immeuble renversé, la ville sens dessus dessous, le monde complètement désorganisé et réorganisé autrement, les fleuves coulent dans un autre sens, là où était la Garonne il y a un désert, là où était le parc bordelais c'est un océan qui avance, tout est bien changé dit-elle, oui répond-il. Et lorsqu'ils sortent de ce contact timide et un peu effrayant où l'on dirait bien que c'est au-delà de leurs corps que quelque chose se passe et s'est passé, ils sont encore surpris d'avoir osé se toucher, de s'être touchés comme si, en réalité, ce devait être chose impossible, impensable⁴⁹³.

Comme chez Jean-Philippe Toussaint, la rencontre des peaux – son imminence chez Toussaint, sa réalisation chez Anne Serre – entraîne une catastrophe du paysage, mais qui ici n'est qu'intérieur, purement fantasmé, tandis que dans la narration de Toussaint, si fantasme il y a, il n'est pas raconté comme tel, mais prend possession du « comme si » et de la fiction. Le contact charnel et caressant ouvre chez Anne Serre à l'évocation des fantasmes intérieurs plus qu'à une écriture sensorielle et sensationnaliste. Elle œuvre plutôt à dessiner et écrire les éclats et les morceaux épars du moi dans les expériences paroxystiques de l'amour et de l'érotisme. On pourrait la situer de ce point de vue dans une veine bataillienne au sens où l'expérience érotique tend à éclater les frontières du moi et fondre le soi dans l'autre. Cependant, l'écrivaine écrit l'obstacle et la distance, « l'impensable » de cet « au-delà des corps ». Loin de la recherche de l'obscénité bataillienne, c'est dans les mystères du fantasme et du moi que l'écrivaine cherche à trouver une autre écriture de l'érotisme et de la sexualité.

Le geste de la caresse, comme élan vers l'autre, comme question en attente, est ainsi dans le récit l'occasion pour la narration de ménager une réponse, par le jeu sur les points de

⁴⁹² Anne Serre, *Les Débutants*, op. cit. page 72.

⁴⁹³ *Ibid.*, page 122.

vue, ou les fantasmes du narrateur. Plus largement, ces moments suspendus à la réponse de l'autre que sont les gestes amoureux ou tendres, saturés d'un sens parfois difficile à élucider, tendent souvent à élaborer, fantasmer, décrire ou mettre en œuvre des pratiques de connaissance de l'altérité. La pratique narrative, par l'image ou l'écriture, est alors une manière de compenser ce manque de réponse, cet obstacle que constitue la peau de l'autre. La réponse de McEwan et de Toussaint consiste, sous deux formes différentes, à renouer avec le romanesque. Pour le premier le romanesque, par le jeu des points de vue et la plasticité de la temporalité, peut éclairer les phénomènes historiques et mettre en lumière ces « autres » que l'Histoire a oublié. Il met ainsi en lumière l'histoire non-événementielle qu'est l'histoire du corps et l'histoire des sexualités en l'incarnant au plus près de la peau d'altérités textuelles que sont les personnages. Pour le second, Toussaint, le recours au romanesque agit comme un dépassement fictionnel de la solitude narratoriale et entretient un fantasme de la communication des corps.

Chez Thompson et Neaud, ces gestes esquissés vers l'autre sont peut-être finalement plus tournés vers le moi dans le sens où en ouvrant à une forme de lyrisme de la parole et du graphisme, il intègre l'altérité dans la peinture l'intériorité (avec des variations significatives chez l'un comme chez l'autre). Chez Boilet, par contre, le regard tout tourné vers l'autre, dépouille le dessin et la narration d'un quelconque effet d'affabulation. Au contraire, l'effet « photographique », le dénudement du dessin, l'insistance sur la gestuelle et le regard de l'amante et les stratégies de détour de la représentation (pictogrammes), tous ces éléments esthétiques convergent vers la recherche d'une transparence qui rend, paradoxalement, aux corps leur pudeur et leur opacité. Cela signe, malheureusement, la solitude du narrateur. La modalité plaintive de l'amant abandonné est d'ailleurs l'une des tonalités dominantes de l'œuvre de Boilet jusqu'à son dernier roman-photo (*386 jours*). Enfin Anne Serre, quant à elle, révèle par son travail sur la caresse dans son roman d'amour le plus passionnel jusqu'à présent, *Les Débutants*, la nécessité pour l'écriture romanesque intimiste de plonger à nouveau dans ce que l'intériorité peut générer d'imaginaire pour dégager les énigmes du moi – sans pour autant nécessiter d'y répondre.

Ce geste d'élan vers l'autre que constitue la caresse est une interrogation sur l'autre et dans ce cadre il pose la difficulté de représentation suivante : comment saisir, décrire, dépeindre le geste, ce geste « continué par une autre partie de moi⁴⁹⁴ », qui échappe au

⁴⁹⁴ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., page 82.

narrateur. Ce geste, qui est geste dans sa médialité, dans sa tension vers, ne peut donc apparaître que dans cette « interr[uption] déchirante⁴⁹⁵ ». Comme le dit Barbara Formis :

Entendu en tant qu'image réelle ou image mentale, le geste subit souvent un processus d'iconicité qui ne lui est pas propre – et cela bien que son existence éphémère ne puisse coïncider avec le sens habituel d'image –, car cette dernière se veut une manière de fixer le mouvement pour l'arrêter temporellement dans le cadre visuel de la représentation⁴⁹⁶.

Cette interruption est liée à la qualité particulière des épisodes de caresses dans nos récits. Caresses liminaires, premiers contacts, premières séductions, dernières caresses d'adieu, elles prennent dans l'esprit des narrateur·rice·s et des protagonistes une place particulière, puisqu'elles sont liées aussi bien à la mémoire intime qu'à la mémoire du corps. Sous la forme d'analepses, les caresses peuvent réactiver des souvenirs qui ouvrent alors dans le récit des brèches temporelles. Et par ailleurs, sous la forme d'instantanés, les caresses synthétisent et récapitulent dans un geste et un organe (la main) toute une épaisseur temporelle. Dans *Sur la plage de Chesil*, les caresses pendant la nuit de noces donnaient déjà lieu à des analepses qui faisaient revenir sous forme de réminiscences les « progrès » du *flirt* entre Florence et Edward, mais aussi les traumatismes du corps comme le viol de Florence par son père.

❖ *Mémoire de caresses* (Guido Crepax, Valentina, Yasunari Kawabata, Les Belles Endormies)

La mémoire du toucher comme, plus généralement, la mémoire générée par des sens non-intellectuels comme le goût et l'odorat, est souvent sollicitée par l'écriture, comme en témoignent les réminiscences proustiennes (la mémoire tactile des pavés inégaux dans la cour de l'hôtel des Guermantes⁴⁹⁷) ou les tropismes de Nathalie Sarraute (le souvenir tactile de la bourre des fauteuils ou de la matière translucide des flacons de parfum dans *Enfance*⁴⁹⁸).

⁴⁹⁵ *Ibid.* page 256.

⁴⁹⁶ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, *op. cit.*, page 28.

⁴⁹⁷ « La félicité que je venais d'éprouver était bien en effet la même que celle que j'avais éprouvée en mangeant la madeleine et dont j'avais alors ajourné de rechercher les causes profondes. La différence purement matérielle était dans les images évoquées. Un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi et dans mon désir de les saisir, sans oser plus bouger que quand je goûtais la saveur de la madeleine en tâchant de faire parvenir jusqu'à moi ce qu'elle me rappelait, je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à tituber comme j'avais fait tout à l'heure, un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé le plus bas. Chaque fois que je refaisais, rien que matériellement, ce même pas, il me restait inutile ; mais si je réussissais, oubliant la matinée Guermantes, à retrouver ce que j'avais senti en posant ainsi mes pieds, de nouveau la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit : « Saisis-moi au passage si tu en as la force et tâche à résoudre l'énigme du bonheur que je te propose ». Et presque tout de suite, je le reconnus, c'était Venise dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc, m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. » Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* 7. *Le Temps retrouvé* [1921], Paris, Gallimard, Folio, 1989, pages 173-174.

⁴⁹⁸ « Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... quelque chose de

L'anthropologue David Le Breton associe cette mémoire de la peau à l'affinité qui existe entre ce sens de la connaissance et l'intimité spirituelle ou mémorielle des hommes :

Le toucher est propice à la mémoire. Ses traces demeurent à la surface du corps, prêtes à renaître à l'occasion. Elles procurent des repères durables dans la relation au monde⁴⁹⁹.

L'anthropologue éclaire ainsi l'usage des objets du culte qui servent à la fois à se rappeler à sa foi et à se souvenir des prières comme les chapelets, objets tactiles et concrets de la relation au divin. On peut aussi songer aux bouliers d'écolier qui servait à apprendre à compter par l'appréhension tactile des petites billes. De même, les caresses, matérielles, en appellent, par la mémoire, le souvenir, le rêve et la réminiscence à une dimension immatérielle de la conscience des personnages. Le récit littéraire ou iconique s'aventure alors au-delà de la représentation du sensible.

Au cours du premier épisode du cycle de Marie, Toussaint s'amuse à donner à l'un des visiteurs de la collection de Marie dans le *Contemporary Art Space* de Shikagawa, le nom d'un écrivain japonais célèbre, Kawabata. Yasunari Kawabata, connu pour son amour pour les prostituées, livra un roman à l'érotisme singulier, *Les Belles endormies*⁵⁰⁰. La référence sous forme de clin d'œil à l'auteur dans *Faire l'amour* n'est pas explicite, mais elle fait signe vers cet érotisme caressant dont l'auteur japonais s'est fait le maître. Personnage de commerçant à l'allure de mafieux, sorti d'une intrigue de yakuza, le Kawabata de Toussaint, n'a en commun avec l'auteur de romans que le caractère sulfureux de sa mise, toute de cuir, et la présence de la langue japonaise au cœur du texte : non traduites elles gardent leur mystère pour la lectrice francophone. Or Kawabata fait partie des pierres angulaires de l'écriture érotique au Japon, et notamment grâce à ce roman court, qui narre l'histoire d'un vieil homme qui, au soir de sa vie, se rend dans une maison de passe tout à fait singulière, qui donne son nom au roman, où les clients ne consomment pas l'acte charnel mais peuvent s'allonger aux côtés de très jeunes filles, endormies par des drogues et dormir à leurs côtés. Le vieil homme obtient toutefois le droit de caresser le corps – surtout le visage – des jeunes filles, ce qui le plonge dans les souvenirs de sa vie érotique passée, et enfin dans le souvenir de la mort de sa mère.

mou, de grisâtre s'échappe par la fente... » (page 13^o) ou encore « je ne peux pas y résister, cette image immuable, j'ai envie de la palper, de la caresser, de la parcourir avec des mots, mais pas trop fort, j'ai si peur de l'abîmer... Qu'ils viennent encore ici, qu'ils se posent... à l'intérieur de la maison, dans cette grande pièce aux murs très blancs... le parquet luisant est jonché de tapis de couleurs... les divans, les fauteuils sont recouverts de cotonnades à fleurs... de grands baquets contiennent toutes sortes de plantes vertes... dans les fenêtres, entre les doubles vitres, est étalée une couche de ouate blanche saupoudrée de paillettes d'argent. » (page 42). Nathalie Sarraute, *Enfance* [1983], Paris, Gallimard, Folio, 1995.

⁴⁹⁹ David Le Breton, *op. cit.*, page 180.

⁵⁰⁰ Yasunari Kawabata, *Les Belles Endormies* [*Nemureru Bijo*, 1961], Paris, Albin Michel, 1970, traduit du japonais par René Sieffert.

L'érotisme, ici crépusculaire, entre veille et sommeil, entre jeunesse et vieillesse, éclot sur la mort finale non pas du vieillard mais de la jeune fille à côté de laquelle il passait la nuit.

Yukio Mishima écrit au sujet de ce roman que Kawabata y mettait en scène un érotisme bien différent de ce que l'on peut attendre de l'érotisme en général :

Il est intéressant de voir ici que la logique de l'érotisme, en quête perpétuelle de ce qui ne peut jamais être atteint, a pour intention de s'arrêter net à la chair de l'objet, au lieu de pénétrer dans l'intériorité de cet objet⁵⁰¹.

De fait, le motif de la caresse extrêmement présent met plutôt en scène l'obstacle que le corps de l'autre constitue. Mais cet obstacle n'en demeure pas moins un catalyseur du souvenir qui permet au vieil Eguchi de rentrer en lui-même. Conformément à la démarche de Kawabata qui consiste à dire que « le monde existe parce que j'existe, le monde existe à l'intérieur du sujet⁵⁰² ». Ce n'est en définitive pas parce que l'objet existe en soit que nous pouvons le connaître. Mais l'écriture révèle, par la connaissance intime que nous avons de nous-même, dans le détour, donc, la connaissance que nous avons du monde. Acteur du « nouvel impressionnisme » japonais dans l'entre-deux-guerres, l'auteur refuse la description et la vision de l'extériorité, pratiques dépassées. Plus encore Cécile Sakai relève l'importance de la négation de la vision comme modalité et « comble de l'amour ». La négation de la vue ouvrirait « les portes de l'imaginaire » et le « dépass[ement] de la réalité⁵⁰³ ». En effet, dans le roman les caresses réveillent des images dans l'esprit du personnage principal :

Le bras, sur son visage, remua comme pour retrouver l'équilibre ; il le prit de ses deux mains et le posa sur ses yeux. La pointe des ongles longs de la fille piquait légèrement le lobe de l'oreille d'Eguchi. L'attache du poignet s'infléchissait sur sa paupière droite, de sorte que la partie la plus étroite de l'avant-bras recouvrait celle-ci. Désirant rester ainsi, le vieillard pressa la main de la fille sur ses deux yeux. L'odeur de la peau qui se communiquait à ses globes oculaires était telle qu'Eguchi sentait remonter en lui une vision nouvelle et riche. À pareille saison tout juste, deux ou trois fleurs de pivoine d'hiver, épanouies dans le soleil de l'automne tardif au pied du haut mur d'un vieux monastère du Yamato, des camélias sazanaka blancs épanouis dans le jardin en bordure du promenoir extérieur de la Chapelle des Poètes Inspirés, et puis, mais c'était au printemps, à Nara, des fleurs de pteris, des glycines, et le « Camélia Effeuillé » couvert de fleurs au Tsubaki-dera...

— Ah, j'y suis ! À ces fleurs était lié le souvenir de ses trois filles mariées⁵⁰⁴.

Plus précisément, les images s'élèvent dans la vision du narrateur par les chemins détournés de tous les autres sens : le sens tactile, mais aussi le parfum qui se communique par les

⁵⁰¹ Yukio Mishima, « Kaisetsu », in *Nihon no bungaku – Kawabata Yasunari*, vol. 38, Tôkyô, Chûôkôronsha, 1964, page 536, cité et traduit par Cécile Sakai, *Kawabata, le clair-obscur*, Paris, Puf, collection Ecriture, 2001, page 79.

⁵⁰² Yasunari Kawabata, *Note sur les nouvelles tendances des nouveaux écrivains*, 1925, cité par Cécile Sakai, *op. cit.* page 176.

⁵⁰³ Cécile Sakai, *op. cit.*, pages 44-45.

⁵⁰⁴ Yasunari Kawabata, *op. cit.*, pages 53-54.

« globes oculaires », autrement dit par une transmutation du sens visuel en sens olfactif. L'image qui s'élève est « nouvelle et riche » et dans le montage du paragraphe, l'exclamation intérieure la rattache au souvenir intime du mariage de ses filles.

L'image nouvelle, sensorielle et riche, naît en réalité des profondeurs sensibles de la mémoire que la sensation tactile réveille. Ainsi le geste de la caresse va-t-il connecter des images entre elles, entre présent et passé, nouant le lien entre les premières fois et les dernières fois. La tension entre le vieillard moribond et la jeunesse des corps, rejoue la tension entre ces derniers moments de plaisir et les images de ces premières sensualités. Ainsi lorsque, brisant la règle de la maison qui consiste à ne pas toucher les filles sur les zones plus pudiques de leur corps, Eguchi touche le sein de la jeune fille :

Le vieillard avait oublié son cauchemar de la nuit, et comme, malgré lui, il éprouvait de la tendresse pour la fille, un sentiment enfantin submergea son cœur, comme s'il avait été lui-même l'objet de sa tendresse à elle. Il chercha le sein de la fille et furtivement l'enferma dans sa paume. À ce contact, une sensation étrange le frappa comme un éclair, comme si ç'avait été le sein de sa propre mère avait qu'elle l'eût porté. Le vieil homme retira sa main, mais la sensation l'avait traversé de la poitrine jusqu'à l'épaule⁵⁰⁵.

L'érotisme de Kawabata repose sur la manière dont, au-delà du visible, les gestes mettent en activité des zones secrètes de la conscience et de l'intimité. Mais cet érotisme tactile n'empêche pas la possibilité du regard, au contraire. Mais il s'agit d'un regard au-delà du sensible, d'une autre vision, extra-lucide. Est-ce pour ces raisons que Toussaint fait référence à Kawabata dans son texte, pour cet érotisme si singulier et cette disposition de la plume à générer des images « nouvelle[s] et riche[s] » portées par un narrateur extra-lucide ? Est-ce le caractère crépusculaire et mélancolique de l'écriture de ces amours en bribes, dont subsistent des souvenirs aimantés par des sensations marquantes ? Ou bien encore est-ce l'importance donnée à ces gestes qui s'adressent à l'autre, et qui s'éprouvent dans la résistance du contact ?

Le motif de ces caresses qui donneraient accès à des associations intimes et plongent, de fait, dans l'épaisseur temporelle de l'existence des individus, a lui aussi été repris par Guido Crepax pour mettre en scène la vie intérieure de Valentina. Plus que pour ses autres héroïnes, l'auteur italien a mis en scène la profondeur temporelle de l'existence de Valentina. Si l'auteur a pu donner dans le pastiche des grandes séries de science-fiction américaine dans les années 1960 avec *L'Astronef pirate*⁵⁰⁶ dès la création du personnage de Valentina, même s'il s'amuse à

⁵⁰⁵ *Ibid.*, page 37.

⁵⁰⁶ Guido Crepax, *L'astronave pirata*, Milano, Rizzoli Editore, 1968, ma traduction.

lui accoler des références à la culture populaire, comme dans « Ciao Valentina⁵⁰⁷ ! », ou à la science-fiction comme dans « Le virage de Lesmo⁵⁰⁸ », l'héroïne se voit ancrée dans la vie quotidienne avec le récit de son enfance⁵⁰⁹, ou encore dans l'histoire intime de son corps avec le récit de la naissance de son fils Mattia⁵¹⁰. Comme le rappelle Maurice Horn dans son hommage à Guido Crepax, la série Valentina constitue pour l'auteur l'occasion d'emprunter à de nombreuses sources narratives et de jouer de différents genres de narrations⁵¹¹. Et comme le critique de bande dessinée le rappelle, en citant Roland Barthes, l'art de Crepax consiste à condenser dans l'image le détail et la grande composition « en un éclair ». Cela permet en effet à la narration de jouer de la condensation temporelle de la mémoire ou du fantasme. À cela s'ajoute le travail de composition de la planche qui permet de faire saillir, dans des cases de petites tailles ou des très gros plans, le détail signifiant aussi bien dans les objets, que les expressions faciales ou les gestes minuscules de la vie intime ou quotidienne. Comme le rappelle Guido Crepax lui-même dans ses entretiens, ce n'est pas tant la bande dessinée en elle-même qui l'intéressait mais les possibilités créatives que supposaient la réflexion sur la structure des cases et des images⁵¹². Dès lors l'étonnant mélange entre les thématiques intimistes et l'avant-garde esthétique donne à voir l'exploration de la conscience et de la sensibilité des personnages de bande dessinée.

Contrairement au récit de Kawabata, les récits de Valentina ne sont pas strictement narrés d'un point de vue interne, mais comme le suggère Thierry Groensteen dans son travail sur la narration en s'inspirant du cinéma, médiatisés par l'instance tierce d'un monstateur⁵¹³. Ici, il semblerait moins intéressant de s'appuyer sur la catégorie forgée par Philippe Marion de graphiateur, dans la mesure où, ce n'est pas tant la sensibilité graphiatrice qui nous intéresse que la mise en scène d'une plongée dans les rêveries et les réminiscences d'un

⁵⁰⁷ Guido Crepax, « Ciao Valentina ! » [1966] in *Valentina Jazzy, Guido Crepax Erotica #23*, Milan, Mondadori, 2015.

⁵⁰⁸ Guido Crepax, « Le virage de Lesmo » [1965] in, *Valentina. Biographie d'un personnage*, Arles, Actes Sud/l'An 2, 2015, pages 57-99, traduction de Delphine Gachet.

⁵⁰⁹ Pour les références à la biographie du personnage, voir les notes qui lui sont consacrées plus haut dans le troisième chapitre.

⁵¹⁰ Guido Crepax, « L'enfant de Valentina » [1969], in *Valentina au débotté*, Paris, Futuropolis, 1986, traduit de l'italien par Dominique Perini.

⁵¹¹ Maurice Horn, « In memory of Guido Crepax », in *International Journal of Comic Art*, vol. 6 No.2, automne 2004, pages 78-89.

⁵¹² « La structure des cases était ma préoccupation première parce que je voulais révolutionner la bande dessinée. La BD ne me tentait pas tellement, je n'en avais pas lu depuis des années avant de me dire "mais je pourrais essayer d'en faire une !" ». Alberto Cassani, « Intervista a Guido Crepax », *Ink*, vol. 15, page 1999. Cité par Caitlin Campos « Valentina et le rêve de l'émancipation de la femme italienne », in *International Journal of Comic Art*, vol. 8 No.1, 2006, pages 301-345.

⁵¹³ Thierry Groensteen, *op. cit.*, pages 106-107.

personnage occasionnée par les gestes des personnages et par leur environnement. Guido Crepax donne à voir dans ses récits la manière dont les interactions entre les personnages sont aussi guidées par leurs pensées et leur sensibilité. Dans « Chutes d'anges⁵¹⁴ » Valentina se retrouve à Venise avec son amant, Arno. Cet épisode au lieu d'être celui des retrouvailles passionnées de deux amant·e·s clandestin·e·s devient une intrigue fantastique angoissante traversée de rêves de mort et se clôt sur la rupture de Valentina et d'Arno. Mais dans les dernières pages de l'épisode, Valentina se retrouve sur le divan de la chambre où ils se sont rejoints et se laisse caresser par Arno⁵¹⁵ (voir illustrations Chute d'anges 1 et 2). Alors que les amants font l'amour, la planche morcelle la scène en autant de cases qui ne donnent jamais pleinement accès à la vision de la scène. Dans la case allongée du bas de la planche, on peut voir Valentina dans toute sa longueur, mais comme coupée en deux et l'on ne peut voir que la main d'Arno caressant son dos, main qui rythme la planche en apparaissant dans de nombreuses cases et dont on peut suivre le mouvement dans leur succession. Mais quelque chose se passe dans cette planche qui échappe à la suite logique des événements. Valentina d'abord consciente et les yeux semi-ouverts s'allonge sur le divan pendant qu'Arno est sur elle. Alors dans un ensemble de cases plus petites et resserrées en très gros plan sur l'œil de Valentina, l'œil alterne avec le motif du sofa et dans cette alternance, comme sous hypnose, l'œil de Valentina se ferme. Dans la case suivante, en plan large, l'armoire vitrée est ouverte comme un appel au rêve, à l'échappée, ce que souligne l'affiche signée Lewis Carroll comme une référence à l'échappée d'Alice de l'autre côté du miroir. En effet, Arno se met alors à caresser Valentina dans les deux cases suivantes, ce qu'éclaire le gros plan sur le visage de Valentina, cette fois-ci allongée sur le ventre, et les yeux clos. On comprend alors que Valentina s'est endormie et dans un état second, éveillée ou endormie, la bande inférieure de la planche apparaît peut-être déjà comme l'entrée dans une autre dimension, celle du rêve, qui dans la planche suivante se développe et se signale plus explicitement par le bord arrondi des cases.

Or cette plongée dans la rêverie pensive est en réalité une réminiscence générée métonymiquement par la contiguïté du motif du sofa et du geste amoureux. Valentina dans la bulle de pensée rappelle un épisode antérieur de sa vie qui eut lieu treize ans auparavant et que la lectrice a pu découvrir une année plus tôt (1972) dans les mêmes pages de la revue

⁵¹⁴ Guido Crepax, « Chute d'anges » [1973], in *Valentina. Fréquentations dangereuses*, Arles, Actes Sud BD/L'an 2, 2015, traduit de l'italien par Delphine Gachet, pages 11-49.

⁵¹⁵ Guido Crepax, *op. cit.* pages 43 et 44.

Linus. Dans « Valentina intrepida⁵¹⁶ », alors que la lectrice découvre l'enfance et la jeunesse de Valentina, sur les bancs de l'université, deux planches datées de 1960, relatent sans plus d'explications une pudique scène érotique associant Valentina et un homme moustachu qui rappelle son professeur d'université mais aussi Arno, son amant. Dessinée une année plus tôt, cette scène se situe, au niveau de la diégèse, treize ans avant son voyage à Venise et sa sombre aventure dans les rues de la ville. Dans la première planche, on peut voir un décor de fauteuils d'abord vide de personnages, avant qu'apparaissent le dos de Valentina puis dans un effet de *zoom* avant un très gros plan sur la nuque de Valentina ne laisse apparaître une première caresse. Mystérieusement et pudiquement donc, le monstre nous indique que Valentina n'est pas seule, mais en présence d'un homme et vraisemblablement un homme avec qui elle entretient un rapport tendre ou amoureux (voir illustration Intrepida 1-2)⁵¹⁷.

Dans la planche suivante on retrouve le sofa, et ses motifs envoûtants. L'apparition des mains guide encore la lecture de la scène : une première pression de la main de l'homme sur celle de Valentina dans la partie supérieure de planche distille un climat érotique. Puis, comme dans la planche de 1973 (dans « Chute d'anges »), la scène érotique en elle-même est évitée comme dans un plan cinématographique pudique. Alors qu'une vignette assez petite opère un très gros plan sur les yeux des deux personnages qui se ferment, le plan suivant s'attarde sur une coiffeuse. Par un mouvement de caméra en *travelling* avant l'image dévoile ce que reflète le miroir de cette coiffeuse, peu à peu. S'y dessinent les deux amants enlacés, puis dans la bande suivante, par un effet reflet, l'œil de Valentina semble se poser sur un détail, la lampe en bulbe de verre qui se trouve posée sur la coiffeuse. Le motif de fleur qui y est reproduit semble alors devenir presque abstrait. Dans la volupté des formes de pétales qui s'y déploient, une allusion érotique met au centre de la planche ce que le *monstre* se refuse à nous montrer. Enfin, les derniers plans sur la scène érotique nous laissent voir les mains étendues de Valentina, la main de son amant caressant son visage – comme dans la planche de 1973 – puis le détail de son pied nu.

Entre ces deux planches la caresse joue un rôle similaire. D'une part elle dénote le caractère amoureux et érotique de la scène. D'autre part elle est dépositaire d'une mémoire sensible de l'épisode et du lieu ; ainsi, elle a le même rôle que les motifs graphiques dans cette scène : le motif textile du sofa actionne au même titre que la caresse la réminiscence de la scène de 1960 dans la planche de « Chute d'anges ». En effet, dans ces deux planches le motif

⁵¹⁶ « Valentina intrépide » Guido Crepax, *Le Journal de Valentina*, Paris, Futuropolis, 1985, traduction de Frank.

⁵¹⁷ *Ibid.*

graphique tient une place primordiale puisqu'il est le catalyseur de la réminiscence. Enfin, la caresse met en avant par deux fois le caractère liminaire de cet épisode : si l'on suit attentivement la chronologie du journal de Valentina (« Intrépide Valentina »), la scène de 1960 – elle a alors dix-huit ans – serait, si ce n'est sa première fois, du moins une des scènes de sa première relation amoureuse et charnelle avec un homme. Or la répétition de cette scène treize ans plus tard, soit à la trentaine de Valentina, est le catalyseur de sa rupture avec Arno ; il s'agit donc, en écho, de la dernière « fois » avec Arno. Le jeu d'échos ne s'arrête pas là. En effet, dans l'épisode « Valentina intrépide⁵¹⁸ », la scène d'amour précède la scène qui voit Valentina apprendre la mort de ses parents. Dans « Chute d'anges », Valentina sombre dans le sommeil suite à cette scène et fait un rêve de mort : elle se retrouve à moitié immergée dans les canaux vénitiens puis dans la barque d'un Charon italien. Cet écho mortifère lui rappelle que le temps a passé depuis sa première histoire d'amour avec l'homme à la moustache. La répétition en écho de cet épisode et la place qu'y prend le motif de la caresse tendent à montrer l'importance graphique comme narrative de ce geste comme seuil : seuil du désir, seuil de la conscience. Crepax nous donne à voir la sédimentation du savoir des gestes amoureux d'un épisode à un autre. Ainsi, réactivant la mémoire du corps, la caresse apparaît comme un catalyseur sensoriel et temporel, qui ouvre la porte aux réminiscences. Ici la caresse apparaît à la fois dans un effet de condensation temporelle au même titre que le motif du canapé. Cette condensation ouvre paradoxalement à une expansion du domaine de la narration, en ouvrant à la rêverie de l'héroïne et en appelant à la mémoire de la lectrice. Ce faisant, l'auteur révèle d'une part le caractère sécant du geste, qui signale qu'il est un événement exceptionnel (première fois) et pourrait ainsi trouver sa place dans une collection de souvenirs singuliers. D'autre part, en lui conférant simultanément une place primordiale dans la mémoire, il le dote d'une expansion temporelle et lui confère une dimension itérative. En cela, cet épisode peut être lu avec la grille d'analyse que Bergson fait de l'événement et de la mémoire.

Pour Bergson l'événement quotidien, on a tendance à l'oublier, est fait de nouveauté constante. La durée est faite de continuité et de discontinuité, l'événement qui y apparaît le fait sous la forme paradoxale d'une continuité et d'une discontinuité. L'événement fait nouveauté et interrompt le cours de la durée, et en même temps y participe et se trouve prolongé⁵¹⁹. Les événements quotidiens opèrent en eux-mêmes une discontinuité, ils sont

⁵¹⁸ « Valentina intrépide », in Guido Crepax, *Le Journal de Valentina*, op. cit.

⁵¹⁹ Cette idée est développée dans Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, « Quadrige », 2009.

toujours nouveaux, avant de se couler dans la durée ordinaire et pour certains entrer dans les habitudes (comme se déplacer dans une ville, trouver son chemin). Dans *Matière et mémoire*, Bergson introduit deux types de mémoire liées à différents types de souvenir dont il détaille le mécanisme par l'apprentissage : un souvenir sous forme d'image et un souvenir sous la forme décomposée d'une « leçon ». Le souvenir-image repose sur un souvenir indépendant qui fait discontinuité dans la chaîne du temps, et le souvenir-leçon, elle, a été décomposée en une continuité d'éléments qui vont s'insérer ensuite dans le cours de nos habitudes et qui forme la mémoire-habitude⁵²⁰ (on retrouve l'exemple de la marche dans la ville). Bergson s'appuie ici, entre autres, sur l'apprentissage des gestes (de la gymnastique ou du chien qui accueille son maître). La mémoire-habitude emmagasine les gestes en vue de leur utilité pratique : ils sont tournés vers le futur. Alors que la mémoire image elle, isole dans le *continuum* des souvenirs le souvenir d'un geste, à une date qui fait événement. La mémoire image, est propre à la rêverie, à l'abstraction et à l'imagination (comme Valentina sur son sofa), elle est tournée vers « la pente de notre vie passée⁵²¹ ». Elle fonde le geste dont on se souvient, comme ici Valentina, comme un événement, ce qui lui vaut une place dans la diégèse. Mais, geste ordinaire, il est représenté aussi dans la continuité du déroulement temporel. On y retrouve tout le paradoxe du geste, sécant et itératif. À la fois il fait image, il cristallise en un éclair ce que l'on tente de percevoir, il arrête. En même temps, il appartient à un mouvement plus large, une séquence, ce qui lui confère une dimension répétitive. Les gestes, aussi importants et dramatiques soient-ils, relèvent tout autant de l'ordinaire que de l'extraordinaire. La narration de Crepax s'organise ici sur le mode de la mémoire-image, conférant à ce geste une valeur mixte, précieux et banal.

Crepx signale ici une conscience aigüe des rapports entre le geste, l'apprentissage et la mémoire. Il confère par-là aux personnages de la bande dessinée l'épaisseur d'une vie vécue, d'une mémoire en mouvement. En effet, cette importance qu'il accorde aux gestes, qu'il connecte à l'intériorité des personnages était rare pour la bande dessinée des années 1970. Au Japon, le développement des narrations du quotidien à partir des années 1970 fait la part belle à l'ordinaire, aux gestes et à la mémoire, comme en témoigne la série de Kazuo Kamimura, *Lorsque nous vivions ensemble* (1972-1973) qui narre les aventures ordinaires d'un couple non marié, vivant sous le même toit, contre les conventions japonaises de l'époque.

⁵²⁰ Bergson expose ces deux types de mémoires dans « Les deux formes de la mémoire ». La mémoire des gestes appris y est centrale pour son développement. Il glose les leçons de gymnastiques et les gestes du chien qui accueille son maître. Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2008, pages 83-95.

⁵²¹ *Ibid.* page 86.

Kamimura admirait d'ailleurs beaucoup Crepax⁵²². L'originalité de Crepax consiste à creuser ce rapport à la temporalité intime des personnages : ce n'est pas un enregistrement de la vie quotidienne au ras du présent, ni le récit intérieur de l'autobiographie authentique ou fictive, qu'il préfigure pour partie, tant elle se fonde sur une poétique corporelle et temporelle. Crepax use du caractère sériel de la bande dessinée et de la mémoire du lectorat pour creuser une temporalité intime. En cela il préfigure l'usage que les *comics* américains feront de l'extension de leurs univers pour creuser l'intériorité des super-héros jusque dans leur plus grande intimité (comme peuvent le faire Tim Sale et Jeph Loeb avec *Spiderman bleu*⁵²³).

- ❖ *Des collections de caresses* (*Alfred et Sibylline*, Premières fois, *Nine Antico*, Le Goût du paradis, Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M* & *Jour de souffrance*, *Zoraida Zaro*, Premières fois)

La mémoire du corps devient avec la bande dessinée autobiographique un lieu commun des récits de jeunesse et de premières fois. Prenant la forme d'une collection, le geste de la caresse est tendu entre l'unicité de l'épisode où elle s'inscrit et son itération dans la mémoire du personnage-auteur. Dans *Le Goût du paradis* de Nine Antico, la narratrice et protagoniste relate sous forme de collections les différents épisodes de sa vie amoureuse avec les garçons qui habitent son immeuble. Chaque épisode tourne en partie autour de la qualité du contact et des caresses octroyées par le personnage : leur progression sur les seins de Virginie, leurs audaces et leurs timidités : autant de seuils transgressés qui marquent la mémoire du corps (voir illustration Goût 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7)⁵²⁴. Charlotte Roche et Catherine Millet avec leurs récits autofictionnels s'arrêtent aussi sur les gestes liminaires, sous forme de collections. Catherine Millet oscille entre propos généralisateur et récit d'anecdotes qui donnent à son propos l'incarnation nécessaire à la singularisation d'une « vie sexuelle ». Il semblerait d'ailleurs que tout le trajet de la vie sexuelle de la narratrice tienne dans un geste initial octroyé par Jacques. Ce geste singulier, une caresse originale, opère le lien de *La Vie sexuelle de Catherine M* à *Jour de souffrance*, du récit des premiers temps de l'amour au récit de la crise amoureuse jalouse. Le compte rendu de cette caresse commence par un discours généralisateur sur le trajet des sentiments par les sens :

L'autre cas prouve que l'impression sensuelle la plus vive peut se frayer un chemin par le moins sensible de nos accès. Alors que je n'ai aucune oreille, que je ne vais à l'Opéra que pour des

⁵²² Merci à Lucas Hureau pour cette référence. Voir la préface de Jirō Taniguchi dans Kazuo Kamimura, *Lorsque nous vivions ensemble T.2*, Paris, Kana, 2009.

⁵²³ Jeph Loeb, Tim Sale, *Spiderman bleu* [2002], Paris, Panini, 2021.

⁵²⁴ Nine Antico, *Le Goût du paradis* [2008], Bordeaux, Les Requins Marteaux, 2011, pages 65, 66, 77, 81, 85, 86, 87.

raisons extérieures à l'art musical, c'est par sa voix que Jacques a commencé à prendre place quelque part dans la vaste plaine de mon désir⁵²⁵.

À partir de la voix qui éveille le désir, dans le geste de la caresse opère la cristallisation de l'amour. Le texte emprunte alors à l'écriture narrative romanesque avec un cadrage temporel (« comme ») et l'utilisation de temps verbaux au passé, alternant entre l'aspect itératif (« nous étions ») et l'aspect sécant (« il m'a caressé le poignet du dos de son index »). Cet épisode fait du jeu dans son refus de la téléologie du linéaire, il introduit une forme d'expansion temporelle, qui n'est pas l'extension sérielle du catalogue des aventures sexuelles de l'autrice et qui informe le récit sous forme de « thèmes ». Ici ce se dit la nécessaire, quoiqu'involontaire, force projective de l'amour :

Comme après le repas nous étions serrés à plusieurs sur un lit faisant office de canapé, ce qui oblige à se tenir à demi allongé dans une position inconfortable, il m'a caressé le poignet du dos de son index. Ce geste était inattendu, inhabituel et délicieux et il n'a jamais cessé de m'émouvoir, y compris quand il est destiné à d'autres peaux que la mienne⁵²⁶.

La caresse prend une place tout à fait exceptionnelle et unique, car elle se distingue des préliminaires enfiévrés des premiers moments de l'amour, et de l'emballement du désir. Ce caractère unique, ici souligné par les temps verbaux, est aussi lié au caractère très restreint de son action, sur une zone peu sollicitée par les caresses, le poignet. Toute en restriction, la caresse n'est pas d'une main mais d'un doigt, et du dos de l'index. Le geste prend dans cette métonymie de caresse, une intensité particulière, par son extrême localisation. Dans *Jour de souffrance*, la suite de *La Vie sexuelle*, la narratrice explicite la portée de l'événement dans sa vie psychique et son rapport à la jalousie. Le geste du doigt y prend une place tout à fait particulière, elle y revient dès les premières pages du récit :

De la part de Jacques, il y eut ce geste, si peu démonstratif, de la caresse à peine perceptible de son doigt plié. [...] Dans le projet qui est le mien, dans ces premières pages, de me remémorer les conditions de ma rencontre avec l'homme dont je partage la vie, c'est le départ du voyage, très loin en arrière, qui me vient à l'esprit. L'amorce vive du mouvement dont le fait d'accompagner Jacques ce soir-là est l'onde lointaine⁵²⁷.

C'est de ce geste « si peu démonstratif » que naît le vaste mouvement, « l'onde lointaine », qui structure le roman : l'amour libertin de Catherine et Jacques et les flux et reflux de la jalousie dans ce drôle de couple. Au cœur du roman réapparaît cette caresse qui opère comme un signe brûlant et douloureux :

[...] j'ai vu Jacques qui, pour la réveiller, caressait du revers de l'index la joue d'une femme endormie au fond du car. J'ai reconnu un geste qu'il avait eu envers moi lors de notre toute

⁵²⁵ Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, op. cit., page 68.

⁵²⁶ Ibid.

⁵²⁷ Catherine Millet, *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, collection « Points », 2008, page 15.

première rencontre. Moi-même, j'avais fait tout le trajet assise à côté de F., un de mes amis amants, et nous n'avions pas cessé de nous exciter dans une aimable dispute esthétique⁵²⁸.

La mémoire du geste est réactivée par sa ténuité et sa localité, deux traits qui l'opposent à la grande liberté tactile qui existe dans le couple. Le geste ouvre une brèche temporelle et affective. S'il condense sous cette forme singulière le lien, qui au-delà de l'appartenance physique, unit Catherine et Jacques, le geste est ici dévoyé car son caractère singulier, spécifique est offert à d'autres. De lien, il devient fétichisme. La caresse apparaît dans sa valeur par son effet de seuil et la place qu'il prend dans une narration particulière en tant qu'événement. Mis en série, il perd de sa valeur.

Dans *Premières fois*⁵²⁹ de Sibylline, l'épisode dessiné par Alfred et scénarisé par Sibylline est un récit emboîté qui joue d'effets d'échos, puisque la première expérience sexuelle que raconte la jeune fille dans les bras de son amant s'avère en réalité être la première nuit passée entre eux. Insistant particulièrement sur les gestes liminaires, la narratrice met en scène son trouble face à ce corps d'homme. D'abord marqueurs de la douceur de son amant, les caresses deviennent les gestes préparatoires à l'acte. La mémoire de ces caresses s'oppose ainsi au type de mémoire associée à la caresse de l'index chez Millet, dans la mesure où elles sont marquantes comme métonymie de cette première fois, quand chez Millet, la caresse d'index est marquante dans son unicité, dont la fonction fut d'ouvrir au mouvement, à l'onde de leur amour. Les caresses d'Alfred et Sibylline participent de l'attente et de la montée du désir ainsi que sa retranscription au niveau narratif. Elles se constituent en séquence, et n'apparaissent pas comme « image » qui ferait événement. Mais elles ont une importance dramatique en participant, dans leur ténuité, à la mise en scène de la fragilité de ces premiers instants. Assez peu mises en valeur plastiquement, elles ont une valeur *faible*, elles sont présentes sous formes de détails de la représentations et retranscrites dans les récitatifs. Mais elles sont essentielles à la progression du récit. Chez Millet, la ténuité du geste s'articule à sa puissance évocatoire, par l'originalité même de son mouvement. Les caresses de Sibylline et Alfred entre dans le répertoire des gestes ordinaires quand le geste de l'index, apparaît lui-même singulier dans sa forme, son mouvement et son but. Il n'est reconnaissable comme caresse que par l'effet qu'il produit dans la narration.

Ainsi les caresses liminaires, en entrant dans le répertoire de l'ordinaire apparaissent dans les marges et les détails de l'image. Dans certains épisodes de la vie de Virginie, dans *Le*

⁵²⁸ *Ibid.* page 162-163.

⁵²⁹ Sibylline, Alfred, « Première fois », dans Sibylline, *Premières fois*, Paris, Delcourt, 2008. Cf *supra*.

Goût du paradis, elles sont présentes dans les textes mais peu identifiables à l'image. Dans ce récit, les caresses entrent dans une collection qui répond en écho à sa collection d'amoureux. Le geste est dénué de valeur individuelle il perd alors son caractère d'événement, ou même de micro-événement comme chez Sibylline et Alfred.

Toutefois Alfred & Sibylline, dans l'anthologie *Premières fois*, répondent à la contrainte de l'exercice narratif, sujet et brièveté de la forme, c'est pourquoi le récit s'insère dans une démarche anthologique qui s'arrête sur les moments liminaires. Les caresses tant par le thème que par la nature des épisodes sont alors très présentes. Dans une démarche anthologique également, Zoraida Zaro, une jeune autrice espagnole de la scène indépendante a proposé un ouvrage illustré intitulé *Premières fois*⁵³⁰. Celui-ci est organisé autour de premières fois mémorables. Elles sont souvent polarisées par l'usage des mains, car le visage de la narratrice est occulté. Comme le rappelle Jean Brun à l'orée de son texte : « la main apparaît de toute façon comme ce par quoi l'homme sonde la distance du monde, aussi bien celle qui le sépare des objets que celle qui le coupe d'autrui⁵³¹ ». Les mains et leur gestuelle, souvent associées en bande dessinée à des mimiques de sens, prises dans le flux d'une histoire, sont ici présentées sans figure, sans silhouette. Elles sont au centre de la composition et condensent le sens de l'événement relaté. Les mains apparaissent quatre fois comme motif et sujet central : « la première fois que j'ai touché un mort » (voir illustration Zaro 1), « la première fois que j'ai trompé un amant » (voir illustration Zaro 2), « la première fois que j'ai tout envoyé balader » (voir illustration Zaro 3) et « la première fois que j'ai répandu des cendres » (voir illustration Zaro 4). Étonnamment chacune de ces anecdotes sonne comme une dernière fois ou une rupture : la mort, le deuil, la tromperie, la destruction.

Les mains apparaissent alors comme des artisanes d'une humanité sur le point de vaciller. Anonymes, sans visages, les mains qui caressent les mains de la morte ou celles qui portent les cendres sont traitées de manière figurative. En revanche, les mains traîtresses et les mains de la révolte tentent de faire voir le mouvement qu'elles engendrent par multiplication et symbolisme. Les premières miment le mouvement dans une image arrêtée, et c'est le texte qui développe le mouvement initié et provoqué, tandis que les secondes portent figuralement le mouvement. Dans l'image des mains traîtresses, la multiplication des mains imite le mouvement des caresses érotiques. Les mains de la narratrice en caressent d'autres : celle de l'amant·e, les siennes... Ces mains multiples ne se contentent cependant

⁵³⁰ Zoraida Zaro, *Premières fois*, Rennes, Éditions de l'Œuf, 2014, traduit du castillan par Paul Gallart-Hidalgo et Mandragore.

⁵³¹ Jean Brun, *op. cit.* page 6.

pas de se représenter elles-mêmes, elles miment : la couverture sous laquelle se passe la scène d'amour, mais aussi le contact des paumes et des peaux, enfin, en faisant un cercle, elles enferment comme un secret, celui de la trahison. Qui plus est, elles ouvrent littéralement le livre en ménageant comme une place pour le cœur de la reliure qui divise l'image en deux. Entre l'image arrêtée et l'image mobile, la représentation tente de condenser le mouvement nécessairement métonymique et la portée symbolique du geste. Extrait d'une narration linéaire, la représentation du geste est ici beaucoup plus proche de l'illustration. Elle tente de faire image tout en laissant sourdre la temporalité, sans nécessairement passer par le séquençage propre à la narration iconique. Elle s'autorise toutefois cette liberté dans l'illustration qui porte sur la vie érotique de ces mains parce que c'est un geste qui nécessite d'être représenté dans son caractère pluriel : le dialogue des mains mais aussi l'étirement temporel de l'action se trouvent ici retranscrits. Les mains sont représentées en autant de stations que nécessite la compréhension de l'énergie désirante qui transforme ici le triangle amoureux traditionnel en « heptagone⁵³² ».

L'amour de loin (Toussaint, Delabroy, Thompson)

Si les caresses s'épanouissent dans les récits amoureux du liminaire, il semblerait que ce qui fait leur liminalité, repose sur l'appréciation de la « distance », qualité propre à la fonction du toucher pour Jean Brun. Dès lors, dans les récits contemporains des amours contrariées, la distance tient une place privilégiée, ce que traduit le rapport au toucher et aux caresses. En effet, caresses désirées, différées, ou bien métamorphosées en gestes immatériels, sont le lot des amours à distance, et des amours dans l'absence.

Ainsi dans les récits d'amour et de mort comme celui de Pauline Delabroy-Allard, le toucher prend-il une importance démesurée dans la relation charnelle, tant dans la présence que dans l'absence : le toucher perdu met ainsi en relief, par contraste, la proximité charnelle et la fusion des corps dans l'amour. Le corps de l'amante dans sa matérialité et sa chair est l'objet d'une incantation vocale qui le fait exister, au-delà de la phrase, dans la stricte nomination, comme une révélation mutuelle du corps par la main qui caresse :

Elle caresse mon visage, mon cou, mes seins./Son parfum. Son odeur. Sa nuque. Ses cheveux. Ses mains. Ses doigts. Ses fesses. Ses mollets. Ses ongles. Ses lobes d'oreille. Ses grains de beauté. Ses cuisses. Sa vulve violine. Ses hanches. Son nombril. Ses tétons. Ses épaules. Ses genoux. Ses aisselles. Ses joues. Sa langue⁵³³.

⁵³² Zoraida Zaro, *op. cit.*, non paginé.

⁵³³ Pauline Delabroy-Allard, *ça raconte sarah*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, page 21.

Cette présence textuelle de la peau par le recours à la vocalité de la langue écrite est l'une des caractéristiques du roman de Pauline Delabroy-Allard, unissant le corps de l'amante et l'énonciation. Une fois l'amante morte et disparue, la voix solitaire de la narratrice s'essouffle dans un ressassement sans but, voyageant jusqu'à l'errance, et le texte se clôturant sur la mort de la voix, d'un souffle au cœur :

Je n'ai plus mal nulle part. Je ne sens plus rien. Je ne vois que du rouge, derrière mes paupières closes, des formes rouges qui clignotent en rythme. Systole, diastole, systole, diastole, systole, diastole, choubam choubam choubam, comme ça, de plus en plus vite, chhhoubam chhhoubam chhhoubam, de plus en plus vite, de plus en plus vite, de plus en plus vite, comme un air qui se perd dans la pénombre⁵³⁴.

La narratrice n'existe que par le toucher créateur de l'amante – qui est une violoniste, une musicienne qui fait naître le son du contact des cordes de son instrument – et disparaît avec la perte du contact charnel. Les amantes s'offrent leur corps comme des révélations : iconiques ou sonores :

À genoux près de moi, on dirait une icône, une image religieuse. Pour un peu, on pourrait croire qu'elle prie. Elle ne me touche pas. Elle me caresse du regard. Instant de grâce [...] Elle murmure des mots d'amour qui me transpercent. Ses doigts sont loin, perdus en moi, elle joue au fond de mon ventre une musique qui me rend folle⁵³⁵.

Les mains de la musiciennes impriment leur toucher et leur rythme à la narratrice. Elles apparaissent explicitement comme des mains d'artiste. La technicité anthropologiquement associée à la main conserve une mémoire des gestes qui s'ajoute aux actes intimes. Au-delà des limites charnelles, dans l'éloignement, la caresse devient un signe essentiel du lien entre les deux femmes. Il apparaît alors convertible, même dans la distance, par l'image d'un regard intérieur :

Elle caresse son corps, c'est un supplice et c'est si bon. Elle jouit, à des kilomètres de moi, la bouche ouverte et les yeux clos, mon fantôme bien vivant⁵³⁶.

La désincarnation par l'image est ici annonciatrice de mort, et de la mort de Sarah en particulier, déjà évanescence derrière la caméra. La mort de l'autre c'est la perte du contact comme corps et comme autre mais aussi comme rapport au monde :

Quelle douceur c'était de savoir qu'elle existe ; d'en avoir la preuve. Je ne pense plus qu'à ça. Aux traces, aux preuves, au corps. Aux corps encore. Mais surtout, surtout, au tangible. À ce que l'on peut toucher tant qu'on le peut encore. Effleurer, caresser, égratigner ; tant qu'on le peut encore⁵³⁷.

⁵³⁴ *Ibid.*, page 189.

⁵³⁵ *Ibid.*, page 49.

⁵³⁶ *Ibid.*, page 76.

⁵³⁷ *Ibid.*, page 187.

Dans le cycle de Marie de Toussaint, bien qu'hanté également par la mort et la destruction, la distance fait partie inhérente de l'histoire d'amour. Le narrateur ne cesse d'être ramené à Marie par toutes sortes de moyens technologiques qui abolissent la distance : le téléphone, la caméra, le fax. Dans le premier épisode, *Faire l'amour*, c'est l'écran de la caméra de surveillance qui permet au narrateur d'observer Marie au cours de son exposition. L'écran suppose la distance, et le narrateur rapproche alors ses yeux, comme si ceux-ci pouvaient toucher à travers l'écran. La scène incarne le fantasme d'immédiateté que permet les nouvelles technologies et sa désillusion :

J'étais entré dans la pièce et je m'étais approché de l'écran, tout près, les yeux à quelques centimètres de sa brillance électronique, et je la vis lever les yeux vers moi pour adresser un regard neutre en direction de la caméra de surveillance, nos regards se croisèrent un instant, elle ne le savait pas, elle ne m'avait pas vu — et c'était comme si je venais de prendre visuellement conscience que nous avions rompu⁵³⁸.

La suite du récit, dans cet épisode, mais aussi dans les autres épisodes, ne cesse de relancer ce thème de la communication à distance. Cette proximité trouée d'absence, cette séparation qui est plus un « état » qu'un événement se rejoue à chaque fois que les protagonistes communiquent par les voies lâches de la nouvelle technologie :

Je faisais la sieste, me dit-elle, et alors je reconnus sa voix, son timbre, son intonation, l'once de sensualité et de malice qui la caractérisait. Marie, c'était Marie, elle était près de moi, j'entendais son souffle. Je ne bougeais pas dans la cabine, je ne disais rien, je l'écoutais en silence, elle s'était mise à me parler à voix basse⁵³⁹.

L'alchimie particulière de la présence malgré la distance met en avant les caractéristiques sensorielles des signes envoyés par l'autre. Encore une fois, la vocalité ici fait organiquement présence et convie le narrateur à la sensation d'une présence hallucinée. Celle-ci se déploie dans les paragraphes suivants alors que Marie, prenant comme possession de la narration détaille les qualités olfactives de sa chambre et les tactiles de sa peau sous l'effet des variations de température dans la chambre d'hôtel (« tu sais je suis toute nue dans le lit, me dit-elle dans un souffle⁵⁴⁰ ») ; « pliant en deux entre ses doigts d'un pincement sadique » ; « Marie m'expliquait que sa chambre d'hôtel était tantôt surchauffée et tantôt glacée » ; « la poitrine luisante de sueur, les cuisses et les aisselles moites dans l'air chaud et chargé d'humidité »).

Dans *Fuir* une scène similaire occasionne une « vision » (dans toutes ses dimensions) de Marie par le narrateur, alors qu'elle l'appelle au téléphone et qu'il se trouve en Chine. Pour l'auteur, il était essentiel d'intégrer les traces de ces objets contemporains dans la vie de ses

⁵³⁸ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, [2002], *M.M.M.M.*, *op. cit.*, page 116.

⁵³⁹ *Ibid.*, pages 147-148.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, pages 149-151.

personnages, car il souhaitait ancrer ce roman dans les réflexes et la culture contemporaine, en somme faire de son roman une caisse de résonance des conditions matérielles et existentielles de ses contemporains. Ainsi cette fascination particulière qu'il a pour les téléphones, et qu'il partage avec le narrateur, tient à leur « *qualité d'ubiquité*⁵⁴¹ » qui bouleverse sensoriellement notre appréhension de l'espace et du temps. Cette qualité est par ailleurs une caractéristique du personnage de Marie comme du narrateur, capable de téléporter son esprit, être ici et là en même temps, avec une énergie vitale. La qualité charnelle de la voix convoque le corps entier, malgré l'absence :

Je n'écoutais pas vraiment ce qu'elle disait, abattu par la nouvelle dont je ne parvenais pas à prendre encore la mesure, j'écoutais simplement sa voix, la texture fragile et sensuelle de la voix de Marie. Je me sentais submergé par l'envie de pleurer, et je me raccrochais à cette voix douce qui me berçait, je collais avec force l'appareil contre mon oreille pour faire pénétrer la voix de Marie dans mon cerveau, dans mon corps, au point de me faire mal, de me rougir le pavillon de l'oreille en plaquant le plastique chaud, moite, humide, de l'appareil contre ma tempe endolorie. [...] la faible voix de Marie qui me transportait littéralement, comme peut le faire la pensée, le rêve ou la lecture, quand, dissociant le corps de l'esprit, le corps reste statique et l'esprit voyage, se dilate et s'étend, et que, lentement, derrière nos yeux fermés, naissent des images et resurgissent des souvenirs, des sentiments et des états nerveux, se ravivent des douleurs, des émotions enfouies, des peurs, des joies, des sensations, de froid, de chaud, d'être aimé, de ne pas savoir, dans un afflux régulier de sang dans les tempes, une accélération régulière des battements du cœur, et un ébranlement, comme une lézarde, dans la mer de larmes séchées qui est gelée en nous⁵⁴².

Contrairement à la figure du fantôme et à l'écriture tragique de la passion chez Pauline Delabroy-Allard, la perte, l'absence ou la distance sont chez Toussaint comme niées par les pouvoirs « dissociatifs » de la parole. Ce pouvoir dissociatif est provoqué par son caractère sensoriel et fait s'évader l'esprit du corps, pour mieux le reconvoquer, secondement. Dans l'énumération des effets de cette dissociation, les notations abstraites comme tactiles se suivent et se complètent, pour aboutir à un pastiche de la formule de Kafka sur la lecture⁵⁴³. La référence à Kafka, si elle peut faire sourire fait aussi signe vers une conception littéraire qui aspire à envahir la conscience comme le corps de la lectrice (« on ne devrait lire que des

⁵⁴¹ Chen Tong, « *Écrire c'est fuir*. Conversation à Canton entre Chen Tong », in Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit, collection double, page 179.

⁵⁴² Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, M.M.M.M., op. cit., pages 208-209.

⁵⁴³ « Mais il est bon que la conscience porte de larges plaies, elle n'en est que plus sensible aux morsures. Il me semble d'ailleurs qu'on ne devrait lire que les livres qui vous mordent et vous piquent. Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? Pour qu'il nous rende heureux, comme tu l'écris ? Mon Dieu, nous serions tout aussi heureux si nous n'avions pas de livres, et des livres qui nous rendent heureux, nous pourrions à la rigueur en écrire nous-mêmes. En revanche, nous avons besoin de livres qui agissent sur nous comme un malheur dont nous souffririons beaucoup, comme la mort de quelqu'un que nous aimerions plus que nous-mêmes, comme si nous étions proscrits, condamnés à vivre dans des forêts loin de tous les hommes, comme un suicide — *un livre doit être la hache pour la mer gelée en nous*. » Lettre à Oskar Pollak, 27 janvier 1904, Franz Kafka, *Lettres à sa famille et ses amis*, *Œuvres complètes 3*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, traduction de l'allemand par Claude David, Jean-Pierre Danès et Marthe Robert, pages 574-576.

livres qui nous mordent et nous piquent »). La distance médiatisée de l'écriture n'empêche nullement la charge sensorielle, de réveiller des blessures et d'affecter la conscience comme le corps. Il en va de même pour la voix de Marie.

Par contrecoup, les baisers que Li Qi donne au narrateur suite à ce coup de téléphone, apparaissent flous « distan[ts] et vaporeu[x]⁵⁴⁴ ». Ce binôme de termes revient plus tard lorsque le narrateur constate la modification de son rapport au réel après l'appel de Marie. De même dans *La Vérité sur Marie*, lorsque Marie appelle le narrateur en plein milieu de la nuit, alors que Jean-Christophe de G. fait un arrêt cardiaque, le rappel de Marie matériellement dans la vie du narrateur provoque un trouble dissociatif : alors qu'il passe la nuit avec une autre femme, le coup de téléphone rappelle à celui-ci que cette autre femme s'appelle Marie, également. Révélateur du dédoublement, le coup de téléphone rappelle magnétiquement le narrateur à Marie, comme amante.

Le récit amoureux de Craig Thompson n'est pas sans rappeler le discours du narrateur sur la distance des « amours de loin ». En effet, dans la bande dessinée, Raina a offert au narrateur un *symbolon*, la couverture, qui par sa présence matérielle rappelle le corps de Raina, mais annonce aussi la vocation créatrice du jeune homme. Or les qualités tactiles, rythmiques et sentimentales de la couverture deviennent modèles de l'écriture et du graphisme de l'auteur de bande dessinée en devenir. Comme dans l'extrait de *Fuir* de Toussaint, la présence-absence de l'amour sous forme médiatisée devient un motif créateur et donne lieu à un moment métapoétique. Cette amour de loin trouve ainsi dans la matière du monde des formes et objets de tendresse sous forme de métaphores. Alors que la rupture entre les deux jeunes gens, trop éloignés, se fait de plus en plus palpable au cours des échanges téléphoniques, l'image de la neige qui fond⁵⁴⁵, et de la fin de l'hiver – leur amour dura le temps d'une saison – traduit aussi la fin d'une rêverie amoureuse sur le corps de Raina. Or la neige participe d'un régime métonymique général, propre au livre : il recueille les premiers baisers des personnages, devient leur terrain de jeu et rappelle la couverture. Plus tôt dans le récit, la neige, comme une couverture sur la terre, laisse voir à l'image ses plis fragiles, qui vont bientôt disparaître : ainsi formés par le paysage ils incarnent le corps de Raina, absent mais présent sous une forme de texture désirable, palpable et transitoire, comme leur amour⁵⁴⁶ (voir illustration Blankets 13a).

⁵⁴⁴ *Ibid.*, page 220.

⁵⁴⁵ Craig Thompson, *op. cit.*, page 507-508.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, pages 446-447.

La notation tactile apparaît comme un moyen pour convoquer la présence charnelle de l'autre, de tenter, malgré l'érosion des corps, l'absence, la rupture et la distance, de restaurer sa présence physique, et non pas seulement son souvenir. Dans les récits des amours malheureux contemporains, cette insistance de la présence dans l'absence ou malgré elle, réintroduit une forme de tragique, plus ou moins léger et assumé selon les auteur·e·s. Ce sentiment tragique repose sur le désir constant mais frustré d'atteindre et de retenir l'autre, en vain. Ainsi à la fois geste de partage et d'obstacle, les caresses, et les gestes de toucher en général, apparaissent, plus ou moins comme des métaphores contradictoires et complexes de cette condition tragique des « amours de loin ».

2.1.1 Tendre la main, renouer et guérir

La tentation de l'autre que sous-tend la caresse déborde la seule fonction amoureuse et érotique. En effet, les « ambiguïtés du toucher⁵⁴⁷ », les ambiguïtés du geste, ouvrent à une palette de sensations où les intentions peuvent se mêler et se confondre. Historiquement associé aux gestes religieux et magique, le geste du toucher semble dans le moment du contact, rejouer le rapport à la réalité : il est ainsi paradoxalement sollicité pour renforcer les illusions et les visions fantastiques. Ainsi dans l'écriture du mythe comme dans le récit fantastique, le toucher est doté d'une puissance d'évocation qui excède le seul plaisir érotique

Les caresses magiques et fantastiques : relier les réalités entre elles (Christa Wolf, Melinda Gebbie, Alan Moore)

Le toucher est associé à des pouvoirs magiques : faisant se conjindre la sensation directe et la connaissance, le plaisir et le savoir, réveillant la mémoire et durablement associé à une mémoire du corps, il contredit la peau comme obstacle étanche. Geste le plus anciennement associé à la croyance d'une communication directe avec l'au-delà du visible, l'imposition des mains, la caresse et le toucher sont dotés d'une puissance à la fois bénéfique et non rationnelle. Loin de la main-outil, la main qui touche et qui caresse, peut être perçue comme un organe autonome, dotée d'une pensée propre et ouvrant à l'imagination. La main devenant centrale, dans ce renversement anthropologique, prend une dimension anticartésienne pour Nicolas Adell, à la fois liée à une métaphore ancienne mais revivifiée au XX^e siècle par les anthropologues et les philosophes. Citant Maurice Halbwachs, Nicolas Adell prétend que l'anthropologie depuis Marcel Mauss, considère l'homme comme un être

⁵⁴⁷ Dabid Le Breton, *op. cit.* page 234.

« qui pense avec ses doigts⁵⁴⁸ ». Ancrer la connaissance non pas dans un rapport de l'esprit vers le corps, mais peut-être dans un rapport plus complexe qui engagerait le corps et les mains dans le processus cognitif, a donné à penser aux anthropologues le concept d'« esprit étendu⁵⁴⁹ » qui consiste à dire que la connaissance et la pensée émanent aussi bien du corps, de l'environnement extérieur que de l'esprit. Dans des récits comme *Médée. Voix* de Christa Wolf ou encore dans *Lost Girls* de Gebbie et Moore, le toucher prend une place particulière dans la manière dont l'esprit et la connaissance peuvent être représentées. La centralité du toucher dessine une perception alternative de l'humanité. Dans le roman de Christa Wolf, on assiste à une remise en cause de la pensée et de l'histoire masculine par la réécriture du mythe de Médée. Cette réécriture donne au corps féminin une importance cognitive et politique. Akamas décrit Médée comme un personnage puissant dont la pensée repose sur une importance donnée aux sentiments :

Elle croyait, mais pourquoi au fait dois-je parler d'elle au passé, elle croit que les pensées se sont formées à partir des *sentiments* et qu'elles ne devraient pas perdre ce contact avec eux. Archaïques, bien sûr, dépassé. Source créatrice, répliquait-elle⁵⁵⁰.

Dans ce que décrit Akamas, l'ennemi de Médée, qui l'observe avec réticence et fascination, il y découvre le fondement de la pensée de la colchidienne : l'idée d'un « contact » fondamental entre le rationnel et l'irrationnel, la pensée et les sentiments ou les émotions (*Gefühlen* signifie à la fois sentiments et émotions). Cette image du contact est l'un des motifs récurrents du livre et elle caractérise le personnage de Médée. Personnage de magicienne mais aussi d'amoureuse et d'amante, Médée est le personnage du lien. Elle renoue le lien de Corinthe avec son propre passé, enfoui dans les sous-sols de la cité. Elle y découvre que la cité est fondée sur le meurtre de la sœur de Glaucé, Iphinoé, et c'est de ses mains qu'elle découvre les traces du squelette d'enfant. Le meurtre, politique, permettait à Créon de garder le pouvoir en le dérobant aux femmes. Cette découverte de Médée met à jour une plaie et ainsi également la possibilité de la soigner. Médée, guérisseuse, agit par le pouvoir de ses

⁵⁴⁸ Nicolas Adell, « Introduction : La part de la main. Des rapports entre la main et l'esprit en anthropologie », *La part de la main* [en ligne] Numéro 31, décembre 2015, sur le site *ethnographiques.org*, URL de référence : <https://www.ethnographiques.org/2015/Adell> - consulté le 02.08.2021

⁵⁴⁹ Traduction du concept d'« extended mind » développé par Andy Clark et David Chalmers dans leur article du même nom. David Chalmers, Andy Clark, « The Extended Mind », *Analysis*, Volume 58, Issue 1, January 1998, Pages 7–19.

⁵⁵⁰ « Sie fand, aber warum spreche ich von ihr eigentlich in der Vergangenheitsform, sie glaubt, die Gedanken hätten sich aus den Gefühlen heraus entwickelt und sollten den Zusammenhang mit ihnen nicht verlieren. Veraltet natürlich, überholt. Kreatürliche Dumpfheit, sagte ich dazu. Schöpferische Quelle sie. » Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, Berlin, Suhrkamp, 1996, page 113 ; Christa Wolf, *Médée. Voix*, Paris, Stock, Collection « La cosmopolite », 2001, traduction de l'allemand par Alain et Renate Luce-Otterbein, page 149.

maines, et non seulement à l'aide de potions. Dans un passage rétrospectif, Jason rappelle comment Médée l'a soigné, après qu'il a combattu les taureaux en Colchide :

J'avais été dans la gueule de la mort, son haleine m'avait effleuré, une part de moi était encore dans cet autre monde que nous redoutons non sans raison. Sans elle, sans Médée, j'aurais péri. J'ai dû balbutier quelque chose comme : Sors-moi de là, Médée, et elle se contenta de dire : Oui, oui. Elle puisa une louche de cette décoction qu'elle avait préparée et m'en fit boire. Cela avait un goût répugnant et me brûla les veines. Médée posa longuement sa main sur ma poitrine provoquant ainsi en moi un tourbillon qui me redonna la vie. Jamais je n'avais éprouvé quelque chose d'aussi miraculeux, cela ne devrait jamais prendre fin. À un moment j'ai murmuré : Tu es une magicienne, Médée, et elle, sans s'étonner, me répondit simplement : Oui. Je me suis levé rajeuni et vigoureux. Je n'avais pas le sentiment du temps qui s'était écoulé. Je compris alors pourquoi Médée jouissait de tant de respect et de prestige parmi les Colchidiens⁵⁵¹.

Il est important de noter que le pouvoir de Médée ne repose pas tant dans son caractère de sorcière (usage de la chimie et des pouvoirs de la nature), mais dans ce pouvoir « miraculeux » que transmettent ses mains. Ces mêmes mains font le lien entre la vie et la mort, entre l'oubli et le présent. À l'orée du livre, le prologue énonce :

Nous prononçons un nom et, comme les cloisons sont perméables, nous pénétrons dans son époque, rencontre souhaitée, sans hésiter elle répond du fond des temps et à notre regard. [...] Il suffit de tendre la main. Sans cérémonie, ils nous rejoignent, hôtes étrangers, pareils à nous⁵⁵².

Sous l'égide de la sociologue Elisabeth Lenk, Christa Wolf écrit pour « les gens des autres siècles », les « entendre [...] à travers les cloisons temporelles » et les voir « tendre leurs mains⁵⁵³ ». En effet l'écriture polyphonique du livre, organisé en chapitre dont chacun correspond à une « voix », permet de faire entendre dans le flux intérieur de la parole, les pensées et les émotions des personnages de la mythologie. Ce « contact » qu'autorise le texte dans l'écriture du personnage fait de pensée, de sentiments et de sensation, permettrait le « contact » avec la lectrice, un contact politique et historique. Pour Christa Wolf, le récit de Médée doit enseigner politiquement quelque chose sur le rôle du corps féminin dans l'histoire du présent, à l'époque où elle écrit. Le corps féminin doit prendre place dans l'écriture de l'Histoire. Cette manière de ne pas oublier les corps dans l'écriture du mythe, qui fonde la loi et la cité, serait une manière de se prémunir du mensonge historique, comme celui du meurtre

⁵⁵¹ « Ich war im Rachen des Todes gewesen, sein Atem hatte mich gestreift, ein Teil von mir war noch in dieser anderen Welt, vor der wir uns mit Recht fürchten. Ohne sie, ohne Medea, wäre ich zugrunde gegangen. Ich muß etwas gestammelt haben wie: Hol mich da raus, Medea, und sie sagte nur: Ja, ja. Sie schöpfte eine Kelle von dem Sud, den sie zusammengebraut hatte, und hieß mich trinken. Es schmeckte widerwärtig und rann mir glühend durch die Adern. Medea legte ihre Hand lange auf meine Brust und erzeugte damit einen Wirbel in mir, der mir das Leben zurückgab. Es ist das Wundersamste, was ich je erlebt habe, dies sollte nie aufhören. Irgendwann murmelte ich, du bist eine Zauberin, Medea, und sie, unverwundert, sagte einfach: Ja. Verjüngt und kraftvoll erhob ich mich von diesem Lager. Ich hatte kein Gefühl für die Zeit, die vergangen war. Seit dieser Stunde verstand ich die Ehrfurcht und das Ansehen, die Medea unter ihren Kolchern genoß. » Christa Wolf, *op. cit.*, pages 61-62 ; Christa Wolf, *op. cit.*, traduction de Renate Lance-Otterbein, page 81.

⁵⁵² *Ibid.* pages 11-12.

⁵⁵³ Elisabeth Lenk citée par Christa Wolf. *Ibid.* page 7.

d'Iphinoé à Corinthe. La leçon politique de Médée consiste précisément à adopter un autre point de vue, plus incarné, plus souterrain sur l'Histoire, afin de retisser les liens fragiles qui font la communauté.

C'est précisément la lecture qu'en fait Tiphaine Samoyault quand elle lui applique la grille de lecture du *care*⁵⁵⁴. En effet, les gestes de Médée participent d'une morale immanente et horizontale par l'importance accordée aux soins polarisés par les mains. Le *care* apparaît nécessaire dans cette société en crise, traversée symboliquement et concrètement par une maladie qui sépare, la *peste*. Comme le souligne la critique, Médée tente de soigner les malades et opprimé·e·s comme Glaucé aussi par la libération de la parole. Tiphaine Samoyault dresse ici un parallèle avec la cure psychanalytique. Mais il ne faut pas oublier que contrairement à la cure psychanalytique purement verbale, Médée adjoint le soin des gestes :

[...] elle me fit appuyer la tête contre son giron, me caressa le front et parla à voix basse de l'enfant que j'avais été jadis et qu'un souvenir insupportable rattachait à cet endroit dans la cour, que j'aurais été obligée d'oublier n'avait pas continué à croître dans sa tête, une tache sombre, qui grandit, me comprends-tu Glaucé, jusqu'à s'emparer de l'enfant, de la fillette, ah, je la comprenais, je ne la comprenais que trop bien, elle me lançait la corde, je me devais me laisser glisser long de ses questions, elle voulait me conduire aux passages dangereux que je ne pouvais pas franchir seule, elle voulait se rendre irremplaçable, il fallait que je le comprenne⁵⁵⁵.

Médée, en demandant à Glaucé de se rappeler d'un souvenir d'enfance, crucial pour l'histoire de la cité de Corinthe, recourt à un geste psychanalytique, l'anamnèse du souvenir traumatique et le retour aux scènes primitives, elles aussi fondées chez Freud par un imaginaire mythologique. Mais contre le dogme psychanalytique qui consiste à mettre à distance le corps de la patient·e pour n'opérer que par le verbe, Médée, rejoue, remet en scène l'affectivité enfantine des premiers traumatismes en caressant Glaucé comme une enfant. Ce geste accompagne l'accouchement verbal, permet le dire, car il met en contact les différentes sphères de la pensée et de la sensibilité. Apparemment bien reçu par Glaucé, ce

⁵⁵⁴ Tiphaine Samoyault, « Le *care* face à la loi : éthique de la sollicitude et remédiation communautaire », in Danielle Perrot-Corpet, Anne Tomiche (dir.) Actes de la Journée d'études « Solitude et communauté dans le roman (Carson McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, Marguerite Duras, *Le Vice-Consul* et Christa Wolf, *Médée*) » organisée à Sorbonne Université le 23 janvier 2020, Site de la SFLGC [en ligne], URL de référence : <https://sflgc.org/acte/samoyault-tiphaine-le-care-face-a-la-loi-ethique-de-la-sollicitude-et-remediation-communautaire/> consulté le 03/08/2021.

⁵⁵⁵ « sie legte meinen Kopf in ihren Schoß, strich mir über die Stirn und redete leise von dem Kind, das ich einmal gewesen sei und das mit jener Stelle auf dem Hof eine unerträgliche Erinnerung verbinde, die ich hätte vergessen müssen, um weiterleben zu können, was ja auch in der Ordnung gewesen sei, wenn nicht im Kopf des Kindes, während es heranwuchs, das Vergessene mitgewachsen wäre, ein dunkler Fleck, der größer wird, verstehst du mich, Glauke, bis er sich des Kindes, des Mädchens bemächtigt habe, ach ich verstand sie, nur zu genau verstand ich sie, sie warf mir das Seil zu, an ihren Fragen sollte ich mich hinablassen, sie wollte mich vorbeiführen an den gefährlichen Stellen, die ich alleine nicht passieren konnte, sie wollte sich unersetzlich machen, das mußte ich einsehen. » Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, op. cit. pages 135-136 ; Christa Wolf, op. cit., page 178.

même geste est perçu par Jason, le corinthien rationnel et viril, comme une marque d'infantilisation :

Médée : Il te travaille au corps, il veut t'amadouer. Puis elle me caresse le visage du revers de sa main, comme si j'étais un petit garçon ; comme si elle ne comptait plus sur moi. Créon, lui, compte sur moi⁵⁵⁶.

Ces gestes qui rappellent à l'homme le petit garçon ne valent rien, voire l'amoindrissent, par rapport à l'assurance légale donnée par le roi. Les gestes de soin, comme la caresse, mais plus largement la recherche du « contact » participe à la possibilité de dire et de raconter. L'éthique du *care* contribue à remotiver les tentations classiques du roman, par le processus d'identification, qui comme dans le processus psychanalytique que suit Glaucé, permet de renouer le contact entre la pensée et l'émotion, et d'accoucher d'une vérité intérieure qui a un potentiel politique. Cette vérité intérieure peut faire ou refaire le récit et amender l'histoire officielle. Cela peut concourir à la réconciliation, à la réparation, qui permettrait de renouer les liens distendus entre les Colchidiens et les Corinthiens, les hommes et les femmes, les étrangers et les autochtones. En cela le savoir des mains apparaît comme une métaphore aussi bien qu'un geste essentiel de cette réparation par la parole, par le discours et par le récit.

Autre récit de réparation, le récit pornographique des *Lost Girls* de Melinda Gebbie et Alan Moore prête aux mains une magie particulière susceptible elle aussi de relier des réalités et des personnes entre elles. La réparation cette fois-ci est intime et touche au niveau sexuel. Dans l'épisode du récit de viol d'Alice, Alice touche la surface de l'eau qui évoque et rappelle le souvenir du viol qu'elle a subi. Toucher le corps de l'autre fait apparaître des images surréelles comme lors de la scène du cunnilingus entre Alice et Dorothy⁵⁵⁷ où le sexe de Dorothy se transforme sous les caresses d'Alice en une chenille fabuleuse que l'on retrouve plus tard dans le récit (voir illustration *Lost Girls* 1). Première réminiscence du passé orgiaque d'Alice Fairchild, l'image révélée par la caresse érotique fait se rejoindre les deux temporalités. Plus tard dans le récit, c'est encore une caresse d'Alice qui fait se dresser le passé en image sous ses yeux et ceux de ses compagnes (voir illustration *Lost Girls* 2), lorsqu'elle touche la surface de l'eau de la fontaine de l'hôtel. La mise en page sous forme de cadres ovales reprend la forme des illustrations d'un livre de *Claudine* lue par Alice à Dorothy lors d'une scène de baignade. Ainsi semblerait-il que les héroïnes à l'orée du livre soient déjà

⁵⁵⁶ « Er klopf dich weich, mit sanften Schlägen, und dann fährt sie mir mit dem Handrücken über die Wange, leichthin, wie einem Knaben. Als rechne sie nicht mehr mit mir. Kreon rechnet mit mir. Womit ich rechne, das weiß ich nicht [...] » Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, op. cit. page 55 ; *Ibid.* page 73.

⁵⁵⁷ Melinda Gebbie, Alan Moore, *Lost Girls*, Londres/Marietta, Top Shelf/Knockabout Comics, 2006, chapter 4 page 7.

entrées dans le domaine du récit et du rêve. Plus encore, la forme ovale de ces cadres rappelle la forme du bassin en lui-même, mais aussi une série de formes qui servent de filtres et d'écrans à l'image : les ronds de l'eau, les verres des lunettes⁵⁵⁸, les parois d'une carafe facettée⁵⁵⁹, enfin les yeux d'Alice, en amande⁵⁶⁰ (voir illustrations *Lost Girls* 3, 4, 5). Ainsi se dessine l'idée que le réel tel qu'il est perçu l'est à travers un filtre déformant, voire un filtre qui fait écran à la réalité, ce à quoi le geste de tendre la main semble résister par la tentation d'aller au-delà. Dans la scène de viol, nous avons déjà vu qu'Alice rejoint son double au travers de la surface de l'eau et trouve par-là une autre elle-même, signe de son lesbianisme et de son émancipation.

Plus tard, lors de l'épisode de la consommation d'opium sur une île, alors que l'archiduc François Ferdinand et son épouse défilent à Prague, annonçant l'éclatement de la Première Guerre Mondiale, le motif des doigts caressant le réel réapparaît lors d'une scène orgiaque. Les héroïnes sous l'emprise de l'opium voient leurs facultés sensorielles métamorphosées : les couleurs chatoient et les formes s'abolissent⁵⁶¹, les sons deviennent matière (« son applaudissement s'est écoulé de ses doigts pour sertir le doux corail rougi de ses cuisses⁵⁶² »). Dans l'abolition des frontières, des formes et des matières, les doigts, très sexualisés, conservent leur pouvoir évocateur :

[...] alors que notre jeu d'actrice et nos charades devenaient plus intenses ; plus fantastiques. / Les frontières se dissolvaient. [...] Nous étions au-delà du miroir, enveloppées par nos propres fantômes aux doigts satinées, entièrement piégées dans le jeu légendaire⁵⁶³...

Les doigts et les caresses érotiques ne sont pas de simples instruments de plaisir, ils sont les instruments du fantasme et de l'imaginaire. Métonymie de la masturbation, mais aussi de l'entrée dans la parade érotique, le motif des mains, et des doigts, apparaît comme un embrayeur de la fiction et du merveilleux. Par exemple, Dorothy est surprise par l'ouragan chez elle, mais celui-ci la conduit à se caresser le sexe et se masturber. Elle entre alors dans une autre dimension de son histoire qui change intégralement son existence.

⁵⁵⁸ *Ibid.* chapter 9 page 2.

⁵⁵⁹ *Ibid.* chapter 9 page 4.

⁵⁶⁰ *Ibid.* chapter 9 page 8.

⁵⁶¹ *Ibid.* chapter 20 page 2.

⁵⁶² « Her applause gushed out between her fingers jewelling on the soft, flushed coral of her thighs », ma traduction.

⁵⁶³ « [...] just as our play-acting and our charades became more lurid ; more fantastic. / Boundaries dissolve. [...] We were beyond the looking-glass, engulfed by our own satin-fingered fantasies, caught up entirely in the legendary game... » *Ibid.* chapter 20 page 3, ma traduction.

Le plus significatif est le rôle du miroir de la chambre d'Alice Fairchild et de l'insistance du personnage à vouloir le toucher et le caresser. Le miroir encadre le récit : il est un véritable personnage et il contient l'amante d'Alice (ou bien Alice elle-même et Alice Fairchild est l'amante d'Alice enfant etc.), dont on voit le reflet dans l'épisode du viol déjà commenté. Le miroir en lui-même est une surface à caresser, à toucher, à embrasser. Au début du récit, Alice s'adresse à lui et regrette que sa surface ne soit plus aussi liquide qu'avant (lorsqu'elle pouvait comme dans son enfance passer au travers). Le miroir est également le passeur d'histoire, celui qui permet par son reflet de savoir ce qu'il se passe dans cette chambre et d'en imprimer les images. Dès lors, toucher, caresser le miroir est une manière de garder le contact avec la possibilité de dire et de raconter ce qui se passe aussi bien du point de vue du fantasme que des faits : c'est bien le miroir qui a emprisonné l'image d'Alice lors de l'épisode fondateur de son agression par Bunny.

Symptomatiquement à la fin du livre, alors que la guerre éclate, le miroir est abandonné par les trois femmes qui ont trouvé dans leur triade l'équilibre qu'elles cherchaient et les soldats, ennemis de la douceur et de la vie, le brisent. Alice Fairchild confesse avant de partir que la part d'elle qui y était enclose a été secourue⁵⁶⁴. En effet au terme de ce parcours érotique et presque analytique, les héroïnes ont libéré les petites filles qu'elles ont été par le récit de leur enfance. Dans la dernière histoire, Alice retrouve magiquement les traits de sa jeunesse en racontant la dernière histoire qui lui est arrivée, avant son départ d'Angleterre. Ses deux amies lui font l'amour avec des godemichés, et c'est alors l'occasion pour Alice de s'affronter à son aversion pour les hommes. Elle relate le dernier dîner qu'elle passa chez sa maîtresse. Elle se révolte alors contre l'usage sexuel qui est fait de la toute jeune Lily qui lui rappelle l'enfant qu'elle a été lorsque l'ami de son père la viola. Éloignée de la bonne société anglaise après sa révolte, emprisonnée dans un asile, puis vivant en Afrique du Sud, elle comprend que son attirance pour les femmes est aussi un rejet des hommes et du sexe masculin.

Comme Benjamin Button le récit de sa vie, par un effet d'inversion temporelle, la rajeunit. Elles font toutes les trois l'amour devant le miroir, qui participe ainsi aux ébats, reflétant leur image. Le miroir n'est plus alors une surface labile, poreuse, comme au début du livre, c'est à nouveau un écran dans lequel l'image des femmes se reflètent. Dépositaire du dédoublement originel d'Alice, comme une faille identitaire, le miroir s'est refermé. Ce dédoublement incitait Alice à raconter des histoires, à son miroir puis à ses amies. Le miroir

⁵⁶⁴ *Ibid.* chapter 30, page 3.

était donc l'objet imaginatif, fantasmatique qui servait de support à la parole d'Alice, comme un analyste. Une fois ses histoires intégralement racontées, une fois l'imagination libérée par l'aveu des secrets, le miroir n'a plus la même profondeur et les mêmes qualités mémorielles, humaines et sensorielles. Support de plongée vers le passé, il n'est plus utile lorsque l'érotique des jeunes femmes s'est débarrassée des traumatismes initiaux. Ainsi les caresses des surfaces vitrées, réfléchissantes, et de manière générale la symbolique du toucher dévoilent un jeu sur la frontière, la limite entre le soi et l'autre. Le miroir et le récit tentent de faire le lien entre les morceaux épars de l'identité éclatée par le temps, les traumatismes, les rôles. Le geste de toucher sert à réveiller et assembler ces morceaux, tenter de leur donner un sens par sa simultanéité avec la parole qui raconte, qui fait récit.

L'apaisement des caresses dans les paroxysmes de l'existence (Christa Wolf, Aude Picault, Simone de Beauvoir et Annie Ernaux)

Le toucher est le sens du sentiment de soi, le sens qui ramène le corps à ses limites ; il est ainsi sollicité dans les situations liminaires où le corps, malade, mourant, semble excéder ses limites. Dans ces moments paroxystiques, ce geste de la limite, qu'est la caresse, apparaît comme un geste de soin par excellence. Soit qu'il reconforte, soit qu'il apaise, ce geste doté d'une faculté apaisante, il semble redonner au corps ses limites. Si l'on a pu voir avec Christa Wolf et *Lost Girls* dans quelle mesure il participait à la mise en scène d'une réalité extérieure et à l'invitation du fantastique, on a pu voir aussi comment il participait d'un mouvement de réconciliation des êtres. Si, dans *Lost Girls*, les gestes de caresses ont leur importance parce qu'ils sont des signes de passages d'une réalité à une autre, à terme ils participent aussi à la capacité des personnages d'éprouver les limites de leur corps et de leurs fantasmes. Dans cette optique, ils participent aussi bien de ce récit singulier, délibérément pornographique, que d'un récit thérapeutique sur le mode d'une psychanalyse totalement débridée.

Dans *Médée. Voix*, les gestes de toucher font l'épreuve du réel, contre le mensonge, ce sont des gestes magiques qui révèlent et soignent, notamment ceux de Médée. Comme le souligne Tiphaine Samoyault, Médée, celle qui procure le plus de soin, qui travaille à rétablir le lien entre les êtres, devient pour certain·e·s sujet de méfiance (comme Akamas). En effet, dans l'économie du *care*, celle qui procure du soin, rappelant les autres à leur vulnérabilité, se voit méprisée et marginalisée. À l'ouverture du livre, Médée, dans les tourments de sa disgrâce, se rappelle sa rencontre avec Jason, sa fuite et la découverte du squelette d'Iphinoé dans le sous-sol de la cité. Dans son monologue intérieur elle s'adresse alors à sa mère et à sa nourrice, deux figures du soin et de la tendresse. Dans cet incipit, dès le départ, Médée

accorde une grande importance à l'usage des mains. Le souvenir de sa mère se dégage par d'abord par une impression tactile. Ses mains sont alors creuset d'un apprentissage de lecture, de récit et de divination qu'elle a donné à Médée (« me maintenant les mains tout contre mes yeux et me montrant les lignes de la main, d'abord la gauche, la droite ensuite, comme elles étaient différentes, tu m'as appris à y lire⁵⁶⁵ »). Médée déplore de ne pas avoir toujours su saisir l'intelligence dont elles sont dépositaires et qu'il faut écouter (« souvent, je n'ai pas voulu voir ce qu'elles annonçaient, j'ai resserré les poings, entrecroisé mes mains, les ai posées sur des blessures, les ai tendues vers la déesse, tiré l'eau du puits, tissé le lin sur nos motifs, les ai enfouies dans la chaude chevelure des enfants⁵⁶⁶ »). Enfin le toucher est dépositaire d'une mémoire des corps, affective, spirituelle et matérielle (« j'ai entouré ta tête de mes deux mains en signe d'adieu, sa forme a laissé son empreinte dans mes paumes, les mains ont aussi une mémoire⁵⁶⁷ »). Le livre s'ouvre donc sous l'empire des mains, guérisseuses, tendres mais aussi dépositaires d'auspices et de souvenirs, et donc sources d'un récit. Mais dans ce roman les mains tendres se confondent avec les mains amoureuses et les mains guérisseuses se confondent avec les mains érotiques. Dans la suite du premier monologue de Médée, adressée à sa mère, Médée se rappelle par ses mains la preuve du meurtre fondateur de Corinthe :

Jason ? Ah, Jason. Je les laissais croire qu'il était l'homme que je suivrais jusqu'au bout du monde, et je ne peux pas leur en vouloir s'ils vivent notre séparation comme une grave offense personnelle. Pis : comme une preuve de la vanité de notre fuite. Alors que, songeais-je sur la couche de Lyssa, j'avais touché de mes mains cette preuve, un squelette d'enfant, dissimulé dans une caverne⁵⁶⁸.

Cette mémoire affective, mais tout autant politique, fait s'enchaîner les souvenirs tactiles et le souvenir d'une caresse alors octroyée par Lyssa sur la nuque de Médée :

⁵⁶⁵ « mir meine Hände dicht vor die Augen gehalten und mir die Linien in den Handflächen gezeigt, zuerst die linke, dann die rechte, wie verschieden, du hast mich gelehrt, sie zu lesen » Christa Wolf, [1995] *op. cit.*, page 12 ; Christa Wolf, *op. cit.*, traduction de l'allemand par Renate Lance-Otterbein, page 16.

⁵⁶⁶ « [...] habe die Hände zu Fäusten geballt, habe sie ineinander verschlungen, habe sie auf Wunden gelegt, habe sie zu der Göttin aufgehoben, habe das Wasser vom Brunnen getragen, das Leinen mit unseren Mustern gewebt, habe sie in den warmen Haaren der Kinder vergraben. » *ibid.*; *ibid.*

⁵⁶⁷ « Einmal, Mutter, in einer anderen Zeit, habe ich mit meinen beiden Händen zum Abschied deinen Kopf umspannt, seine Form ist als Abdruck in meinen Handflächen geblieben, auch Hände haben ein Gedächtnis. » *ibid.*, page 13 ; *ibid.*

⁵⁶⁸ « Jason? Ach Jason. Ich ließ sie bei ihrer Meinung, er sei der Mann, dem ich bis ans Ende der Welt folgen würde, und kann ihnen nicht verübeln, daß sie unsere Trennung als schwere persönliche Kränkung nehmen. Schlimmer: als Beweis der Vergeblichkeit unserer Flucht. Während ich, so dachte ich auf Lyssas Lager, diesen Beweis heute mit meinen Händen abgetastet hatte, ein kindliches Skelett, vor aller Welt verborgen in einer Höhle. » *ibid.*, page 30 ; *ibid.* traduction de Renate Lance-Otterbein, page 38.

Alors Lyssa posa sa main sur ma nuque. Les gestes sont encore là, ils ne signifient plus la même chose. Nous pouvons nous apaiser. Nous ne pouvons rien rattraper. Ce n'est pas fait pour ça mère, c'est ce que je commençais à comprendre⁵⁶⁹.

Double de Médée, Lyssa, sa nourrice, personnage du *care* par excellence et absolument muette tout au long du roman, trouve comme réponse à la crise l'apaisement du geste guérisseur. Médée en tire un constat singulier à l'orée de ce roman et de la crise matrimoniale et politique qui prépare sa perte. En effet, les gestes ne sont plus capables d'action au sens historique et politique du terme. Les mains sont vidées de leur pouvoir de *faire*, défaites, elles ne peuvent plus qu'être des « gestes » sans agir, porteurs d'apaisement, des démonstrations de soin. Les caresses semblent mener Médée à un retrait de l'agir politique. En effet les mains magiciennes de Médée apaisent, redonnent la vie, caressent, mais ne saisissent pas. Elle délivre et ne s'empare pas de l'occasion qui fait la vie politique. Mais ce sont des mains qui peuvent déceler le vrai du faux, ainsi la place des mains dans le roman signale bien la volonté de Christa Wolf de dessiner les nouveaux contours d'une justice, d'une morale et d'une action politique. Elle vise moins à agir qu'à réparer, à renouer et à redonner sa forme au réel pour faire advenir la vérité des injustices.

L'apaisement ici évoqué par Médée, répond à la crise politique, intime et physique qu'elle traverse. C'est précisément ce à quoi répond la gestuelle des mains dans un certain nombre de récits qui mettent en scène de manière plus directe une société du *care*. Dans *Idéal Standard* d'Aude Picault, on retrouve comme dans *Médée. Voix* un personnage principal de guérisseuse, ou plutôt, dans un langage contemporain, de soignante, Claire, infirmière en néonatalogie. Cette bande dessinée entre dans le genre biographique (ou « tranche de vie ») et restitue un épisode d'un ou deux ans de la vie de la jeune femme. On y suit son quotidien, mais le récit bien qu'en apparence assez simple, ne se contente pas de noter l'écume d'une vie. Fruit d'un long processus de travail, de lectures et de scénario⁵⁷⁰, la bande dessinée restitue sous la forme d'un récit une version incarnée et mise en expériences des analyses et observations qu'ont pu faire des critiques, philosophes et sociologues de la condition féminine contemporaine. Le temps long de la préparation de la bd a aussi consisté pour l'autrice à trouver le ton juste qui synthétise analyse et « colère ». Aude Picault rend compte du travail documentaire nécessaire à l'accouchement de l'œuvre dans la « petite

⁵⁶⁹ *Ibid.* ; *Ibid.*

⁵⁷⁰ « J'ai mis huit ans pour écrire cette BD, pour synthétiser toutes mes interrogations, mes colères et mes envies. » Aude Picault, « Je fais le portrait de femmes qui travaillent, ont des enfants tard, et qui sont finalement assez dépassées », Émission Paso Doble, 20 janvier 2017, France Culture [en ligne], URL de référence : <https://www.franceculture.fr/emissions/paso-doble-le-grand-entretien-de-lactualite-culturelle/aud-picault-je-fais-le-portrait-de> consulté le 9 octobre 2021.

bibliographie d'*Idéal Standard* » placée à la fin de la bande dessinée⁵⁷¹. Il faut aussi compter sur l'observation par l'autrice du service de néonatalogie du CHU de Créteil⁵⁷² qu'elle crédite au terme du livre. Le personnage est donc à la fois une création fictionnelle, le fruit des observations et reportages de la dessinatrice, et le fruit de lectures sociologiques. Il a vocation à dévoiler des pans invisibles de la vie des femmes, et proposer un point de vue plus critique sur les lieux communs de la vie quotidienne : l'amour, le couple, la famille, le travail. Ainsi en va-t-il du travail du *care* qui apparaît destiné à rester invisible. En le mettant en lumière par cette biographie, Aude Picault contribue à l'incarner, et lui rendre toute sa visibilité. Mais cela ne s'arrête pas à l'activité professionnelle de Claire : le récit étend ce souci à la mise en scène d'un autre regard.

Le rapport entre les corps est un sujet central puisque Claire, infirmière et célibataire, doit soigner des corps excessivement fragiles et, dans le même temps, rencontre des hommes avec qui elle souhaiterait fonder un foyer. Or, assez symptomatiquement, il est peu de véritables moments de tendresse, encore moins d'attention, entre les partenaires érotiques ; Aude Picault signale ici une carence du rapport sexuel contemporain, que tente parfois en vain et ridiculement de combler Claire en comptant sur la mauvaise volonté de son conjoint. L'amer constat de Picault s'apparente aux récits décrits par Olivier Bessard-Banquy⁵⁷³. En revanche, Claire assiste et organise le don de caresses et de contacts tendres dans le cadre dans son métier auprès des nourrissons prématurés. Aux circonstances exceptionnelles de la naissance de ces enfants répond une mise en scène discrète mais insistante de la part du toucher dans ces moments cruciaux.

Que ce soit par des très gros plans qui dévoilent les manipulations d'une subtile technicité de l'infirmière⁵⁷⁴ ou bien par des notations discrètes des caresses en second plan de l'action principale⁵⁷⁵ (voir illustrations *Idéal Standard* 1, 8 et 9), les mains sont à l'honneur dans ses relations avec les enfants. Techniques ou bien discrètes ces mains dévoilent le grand écart qui existe entre la grande précaution, l'absolue nécessité vitale de ses gestes et la rétribution symbolique si ténue qui se dit par la tendresse spontanée d'un enfant. En revanche, lorsque les parents pour la première fois touchent la main de leur fille prématurée à travers le hublot de la couveuse, l'image use de moyens emphatiques pour mettre en scène

⁵⁷¹ Aude Picault, *Idéal Standard*, Paris, Dargaud, 2017, page 151.

⁵⁷² *Ibid.* page 152.

⁵⁷³ Cf. *supra*.

⁵⁷⁴ *Ibid.* page 25.

⁵⁷⁵ *Ibid.* pages 135 et 136.

l'émotion, bien qu'elle reste contenue⁵⁷⁶ (voir illustration Idéal Standard 2) : le changement de cadre du très gros plan au plan général, l'usage d'un halo de couleur qui imite un halo de lumière et enfin les yeux exagérément écarquillés des personnages, tout fait de ce moment un paroxysme affectif. Ce contact chargé de l'émotion parentale prend une dimension supplémentaire que n'ont pas les autres contacts. Il dit l'absolue intimité de la relation familiale. Claire, quant à elle, n'apparaît que comme un maillon de la chaîne, jamais au centre de l'attention ou du régime des caresses. Dans un épisode ultérieur, entrecoupé de passages où Claire tente d'insuffler plus de tendresse à sa sexualité, en vain, elle se rend chez une amie masseuse. Dans cette planche⁵⁷⁷ (voir illustration Idéal Standard 5) l'attention sur les mains dans le massage est évidemment centrale, et naturellement, celles-ci libèrent aussi la parole de Claire (comme Alice, comme Glaucé). Mis à part cet épisode-là, jamais Claire ne reçoit de caresse, sauf de la part d'un enfant. Elle caresse essentiellement les autres – son conjoint, les enfants des autres – pour les apaiser et les rassurer. On ne la voit d'ailleurs jamais se masturber, l'amour de soi est en grande partie niée chez ce personnage, qui pleure de ne pas prendre suffisamment soin d'elle.

Ce parcours rapide dans la suite de gestes ténus ne révolutionne pas le sens de la bande dessinée d'Aude Picault, mais souligne le parti pris du récit de cette biographie fictionnelle. Ce n'est pas un hasard si Claire, lit au lit *l'Éthique du soin* sous les moqueries de son financier de conjoint. De manière plus générale la bande dessinée permet de porter le regard sur ces menus gestes de l'intimité, invisibles pour la morale courante, dite *masculine* selon l'éthique du *care* de Carol Gilligan⁵⁷⁸. Cela se loge dans les caresses, mais aussi dans la disposition de la cuisine, dans l'enchaînement des tâches, et jusque dans la manière de couper le poisson. Ce dernier exemple permet à Claire de prendre conscience des habitudes qui sont solidement ancrées parce qu'elles prennent corps dans l'infinité des instants rituels et courants, dans la « mémoire-habitude » dirait Bergson. En effet, elle coupe le poisson comme le fait sa mère sans savoir pourquoi, alors que sa mère coupe le poisson uniquement pour qu'il entre dans sa poêle à elle. Cet épisode, en forme d'apologue, révèle l'un des aspects de la narration selon Aude Picault, à savoir laisser saillir par le détail une idée, sans démonstration et sans nécessité de passer par l'exposition d'une documentation (qui a servi

⁵⁷⁶ *Ibid.* page 33.

⁵⁷⁷ *Ibid.* page 104.

⁵⁷⁸ Voir Carol Gilligan, *Une voix différente. La morale a-t-elle un sexe ?*, Paris, Flammarion, Champs, 2019.

d'étais). Loin des écueils de la bande dessinée documentaire ou de la bande dessinée didactique, le choix de la fiction du *care* se fait de manière pleinement incarnée.

Les récits de soin et de fin de vie se sont développés à partir de la veine autofictionnelle. En France, on peut compter le récit de Simone de Beauvoir *Une mort très douce* en 1972. D'ores et déjà, l'autrice note l'importance sociale des soins apportés par des professionnelles. Cela revêt d'autant plus d'importance qu'il s'agit des derniers soins. Ce faisant Simone de Beauvoir fait l'état des conditions modernes de la mort, qui est devenue l'activité spécialisée d'institutions médicales. Avec la « mort interdite⁵⁷⁹ » pour Philippe Ariès et processus d'individualisation de la mort propre à l'*homo clausus* chez Elias⁵⁸⁰, mourir au XX^e siècle est décrit sous la plume des sociologues et historien·ne·s comme l'acte du sujet qui repousse sa mort, et l'organise en *sujet* en acceptant ainsi paradoxalement la négation du sujet lui-même. Comme le rappelle Jean-Hugues Déchaux⁵⁸¹, cette négation est paradoxale, et à trop dessiner l'individu moderne comme un être clos, Elias oublie que dans le rituel de la mort, où le sujet doit disparaître, un tierce personne doit nécessairement être présente. L'organisation de la fin, narcissique, contenue, contrôlée, est nécessairement adressée et prise en charge. Dans son roman, Beauvoir se fait l'écho des rituels de contrôle et de soin qui prennent corps dans l'hôpital, même imparfaitement.

Beauvoir y fait la peinture d'une « mort très douce », parce que sa mère y reçoit des soins spécifiques, mais est aussi bien traitée et considérée comme une humaine par ses proches. L'autrice qui a signé deux ans auparavant, elle aussi un essai sur la vieillesse⁵⁸², laisse ainsi sa plume aller du côté de la non-fiction et tirer des considérations plus générales sur la mort très intime dont elle fait le compte :

Car en effet, par comparaison, sa mort a été douce. « Ne me laissez pas livrée aux bêtes. » Je pensais à tous ceux qui ne peuvent adresser cet appel à personne : quelle angoisse de se sentir une chose sans défense, toute entière à la merci de médecins indifférents et d'infirmières surmenées. / Pas de main sur leur front quand la terreur les prend ; pas de calmant dès que la douleur les tenaille ; pas de babillage menteur pour combler le silence du néant [...] ⁵⁸³.

Pour celle qui fait le constat par ailleurs que le vieillard est traité comme un « autre », méprisé, condamné à une fin de vie désolée, il faut remarquer l'exception dont sa mère jouit. Celle-ci

⁵⁷⁹ Philippe Ariès, *L'homme devant la mort*, T1 *Le temps des gisants*, et T2 *La mort ensauvagée*, Paris, Le Seuil, Points, 1977-1985.

⁵⁸⁰ Norbert Elias, *La solitude des mourants*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1998.

⁵⁸¹ Jean-Hugues Déchaux, « La mort dans les sociétés modernes : la thèse de Norbert Elias à l'épreuve », *L'Année sociologique*, vol. 51, n° 1, 2001, pages 161-183.

⁵⁸² Simone de Beauvoir, *La Vieillesse*, Paris, Gallimard, 1970.

⁵⁸³ Simone de Beauvoir, *Une mort très douce*, Paris, Gallimard, collection « Blanche ».

tiendrait à l'attention octroyée par les proches. L'espace hospitalier apparaît comme un lieu vidé de soin et d'attention, alors que la mourante passe bien par les mains des kinésithérapeutes et des infirmières.

Beauvoir décrit par contraste le geste des proches comme seul capable de restaurer le corps de la mourante dans son humanité. Parmi les différents gestes possibles, il y a deux actions qui nouent un lien « humain » : la main et la parole (« main sur le front quand la terreur les prend » et « babillage menteur pour combler le silence du néant »). Cette vision négative de la grande vieillesse, tournée vers la mort et l'agonie, n'est qu'hypocritement adoucie par les soins dans le discours de Beauvoir. Si la caresse apaise, le discours est menteur, bien qu'il comble le silence. Dans son récit Beauvoir écrit l'agonie de sa mère à l'hôpital. Dans son récit elle souligne l'importance des gestes, qu'ils soient techniques comme ceux de la kinésithérapeute ou intimes comme cette « main sur le front » que réclame sa mère. Mais même pour ces gestes-là un savoir secret est en jeu : « Tu sauras ? tu sauras me mettre la main sur le front si j'ai des cauchemars⁵⁸⁴ ? » dit la mère à sa fille. Ce faisant, Beauvoir écrit les premiers mots en français du savoir du *care* au cours de l'agonie qui devient un des grands lieux du récit sur la vieillesse dans la période contemporaine, en littérature chez Noëlle Châtelet (*La dernière leçon*, 2004), en bande dessinée avec Michel Rabagliatti (*Paul à Québec*, 2009) ou au cinéma (*Amour* de Michael Haneke, 2012). Si les récits de la vieillesse et de l'agonie avaient déjà fleuri ailleurs et notamment au Japon dans les années 1960, gagné par une vogue d'écriture autobiographique, la littérature francophone, elle, laisse le corps moribond des vieillard·e·s encore dans l'ombre. Cependant, Beauvoir et son entreprise philosophique existentialiste, en se penchant sur tou·t·e·s les « autres » de la société, les existences minorisées, parvient à s'intéresser à cette autre figure de la marge, insoupçonné·e, qu'est la grande vieillesse. Ce faisant, elle met en lumière le dispositif du *care* avant la lettre et dresse déjà le portrait d'une société où le soin circule de manière inégale.

Le récit de maladie se développe parallèlement au mouvement de fond du centrement sur la sphère de l'intime et du corps dans la période contemporaine. Des autrices mêlent les différents thèmes du corps en apparence contradictoires : Aude Picault qui va de *Comtesse* à *Idéal Standard* ou encore Annie Ernaux avec *L'Usage de la photo* qui traite aussi bien de sa chimiothérapie que de son couple avec le photographe Marc Marie. Dans le paroxysme de la douleur et de la maladie, quelle place accorde-t-elle au paroxysme de l'amour et de la passion ? Bien différent du discours social et politique de Beauvoir, le discours d'Annie Ernaux et de

⁵⁸⁴ *Ibid.*, page 43.

Marc Marie s'est parfaitement replié sur l'intime et la situation individuelle. Bien que dialogué par la forme du texte et le dispositif intermédial, le livre se centre sur le corps de l'écrivaine. C'est alors l'occasion d'écrire le corps malade autrement, érotisé par les caresses de l'amant :

Ses cheveux tout neufs d'après la chimio, j'aime les caresser, c'est un duvet très doux, une deuxième naissance. Je lui dis que j'aimerais qu'elle sorte ainsi, qu'elle se débarrasse enfin de sa coiffure artificielle : ici il y a peu de chances qu'elle croise un visage familial. Mais elle refuse sous prétexte qu'il fait froid⁵⁸⁵.

Le geste de tendresse sur les stigmates du corps malade dévoile le corps autrement. Sujet à un autre type d'exploration, le corps malade révèle d'autres potentialités érotiques. Le récit à deux voix laisse ainsi toute la place à une réécriture érotique du corps par le détour et le paradoxe de l'absence et de la souffrance. Les contacts et les empreintes prennent alors une grande place dans cette poétique thérapeutique et inquiète de l'amour.

De ces récits du soin, divers par leur forme et leur ambition, on peut tirer un dernier constat. Majoritairement écrits ou dessinés par des femmes, ces œuvres témoignent du souci de rendre le détail du geste guérisseur, du geste apaisant, y compris quand c'est un homme qui écrit au creux du livre d'une femme – comme le fait Marc Marie. Cela s'ancre dans le changement d'un regard. Attentives aux gestes mineurs et invisibles, ces autrices sont pour la plupart, même à travers le mythe, soucieuses de rendre compte du caractère concret d'une existence incarnée. Sans réductionnisme naturalisant, on peut penser que la position sociale des autrices, dont leurs œuvres témoignent, sous la forme de confessions, carnets, notations, reportages, les rend sensible à l'injustice qu'il est fait à ces mouvements invisibles. Elles le réinvestissent moins comme une plante que comme outil d'analyse politique. Gestes vitaux mais aussi « babillages » (Beauvoir), légers et profondément humains, ces contacts, ces caresses sont autant de gestes de renaissance et de renouveau au cœur même de la dérive, de la maladie ou de la mort. Apaisants, mais incapables de « rattraper » (Wolf) le cours des choses ils signalent malgré tout le sens d'une responsabilité qui incombe à l'individu dans les tourments qui le dépasse. Ils dessinent une anthropologie du *care* au cœur de récits où le corps est soumis à rude épreuve et redessinent autrement les contours des grands concepts comme l'*eros*. Associé à sa contradiction avec *thanatos*, l'*eros* de ces textes se défait de ses attaches tragiques avec le principe de mort tel que le concevait Bataille. Ces récits de vulnérabilité, de tendresse, d'amour et de solitude tendent à dévoiler une dialectique peut-être plus subtile entre ces deux pôles. L'*eros* qui se dégage de ces récits n'a rien de spectaculaire, destructeur

⁵⁸⁵ Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, Collection « Folio poche », 2005, page 54.

ou tapageur, doux jusqu'à être émollient, il redonne plutôt à vivre au prisme de ces gestes tendres et maternels que sont les caresses.

Au terme de ce parcours sur la caresse perçue comme geste, on a pu voir dans quelle mesure sa présence attestait à la fois du sentiment de solitude de l'individu contemporain et de son désir de *partage*. Comme geste, la caresse est un élan, mais toujours miné par la sensation de l'obstacle que suppose le rapport à la peau, qui enclot et délimite le soi. Geste révélateur des nouveaux régimes amoureux, la caresse apparaît ici moins dans son érotisme sensuel que dans son caractère exploratoire. Mais cette tension interne à la caresse apparaît par conséquent comme la trace d'un souci de l'autre, qui s'apparie aux questionnements contemporains sur la place du soin, tant d'un point de vue politique qu'individuel. Les caractéristiques guérisseuses du toucher alternent entre une représentation magique des récits qui s'ouvrent alors à la veine fantastique et le caractère précisément observateur, scientifique des bienfaits du toucher. Anthropologiquement lié à l'apaisement et au soin, le toucher, dont il a été prouvé scientifiquement la valeur thérapeutique par ailleurs, s'inscrit dans des représentations qui s'intéressent à la transformation de l'autre, aux altérations positives (et parfois négatives) qu'il peut susciter. Très souvent liées à la parole, et à la manière dont elle peut être déclenchée par le toucher, les caresses se trouvent au fondement de motifs narratifs, de capacités narratives à faire parole, à faire récit.

4. Quatrième chapitre – La main et son image : enjeux narratologiques, poétiques et esthétiques de la caresse

Après avoir parcouru le corpus en analysant les implications phénoménologiques, anthropologiques et culturelles de la caresse dans la peinture de l'amour contemporain, on a pu constater une forme de récurrence des motifs de la représentation de la caresse : usage du détail, gros plan, alternance entre le point de vue interne et le point de vue externe et autres figures. Ces motifs sont révélateurs de la manière dont la caresse se pense et se sent dans le texte littéraire ainsi que dans la représentation iconique. Si une investigation esthétique et poétique des formes de caresse s'impose, elle est moins motivée par la nécessité de montrer la coalescence du fond et de la forme dans le corpus étudié, nécessairement divers et fluctuant, que par une réflexion sur le caractère sensoriel de la poétique de la caresse. L'étude de la caresse nous a amené à nous pencher sur des œuvres qui pour partie cherchent à questionner l'évidence du visible, l'enjamber, ou le détourner. Cela passe notamment, mais pas seulement, par des modes de représentation qui permettent d'inscrire l'événement ou la sensation tactile d'une caresse. Nous verrons ainsi comment fonctionne la mise en scène de la caresse et ce qu'elle produit d'effets esthétiques. Ces derniers sont à rattacher à une conception sensible de l'œuvre narrative, à même de mobiliser tout l'appareil sensoriel de la lectrice. Dans le cas de la bande dessinée cela a pour implication critique de considérer les œuvres dans leurs effets sensibles, psychologiques et physiologiques. Dans la lignée d'une approche qui mêle analyse culturelle et poétique narrative, comme a pu le faire Greice Schneider¹ dans son travail sur l'ennui dans la bande dessinée, il s'agira de montrer les dispositions particulières des bandes dessinées du corpus à représenter d'une part ce thème mais aussi à l'intégrer à leur narration.

Dans la littérature contemporaine, le retour du corps durant ces trente dernières années, que ce soit à travers le règne de l'autofiction ou l'importance du corps dans une littérature post-moderne recentrée sur l'individu solitaire, met au cœur des interrogations poétique et littéraire la question des sens corporels. Ils n'apparaissent pas seulement comme thème mais aussi comme enjeu d'écriture, comme le soutient Paul Dirkx dans *Les Cinq sens littéraires. La sensorialité comme opérateur scriptural*². L'écriture engage le corps, il ne relève donc

¹ Greice Schneider, *What Happens When Nothing Happens: Boredom and Everyday Life in Contemporary Comics*, Leuven, Leuven University Press, 2016.

² Paul Dirkx, *Les Cinq sens littéraires. La sensorialité comme opérateur scriptural*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, 2017.

pas seulement d'une étude thématique. Il en revient à une étude poétique d'en dévoiler les ressorts narratifs et mimétiques, en s'appuyant notamment sur les critiques récentes issues des *sensory studies*³ mais aussi sur des travaux comme ceux d'Henri Meschonnic⁴ qui propose une anthropologie historique du langage à partir de l'idée de rythme, mais non pas l'idée d'une mesure nombrée. Pour sortir de la linguistique comme science de l'agencement des signes, Meschonnic propose de s'intéresser au rythme comme fonction incarnée du discours et de l'énonciation qui prenne en compte la situation. « L'unité orale du sens » se compose à la fois du linguistique, du signe et de l'extra-linguistique qui fonde la posture, la manière, la matière et la relation dans l'expression : « Parler avec les mains en fait partie, avec tout le corps, se mouvoir, se toucher, selon les cultures, selon les modes de rapport⁵. » Cette anthropologie du langage comme rythme est corporelle et historique, elle ne vise pas à élever au rang des formalismes ou de la métrique des unités de mesure d'une scansion interne de la parole et de l'expression. Ainsi la critique peut aussi s'interroger sur la poétique sensible, incarnée et rythmique des récits entendus comme discours, énonciations (dont nous avons déjà parlé dans le troisième chapitre). Les traits communs du corpus ici étudié que sont l'intimisme, la sexualité et l'érotisme en font des objets littéraires censément porteurs d'une dimension sensible historicisée.

Le thème amoureux et érotique, d'abord mineur ou réservé aux marges en bande dessinée, prend une épaisseur existentielle avec la bande dessinée autobiographique en Europe et aux États-Unis à partir des années 1980. Comme le rappelle Greice Schneider, dans l'histoire des bandes dessinées, on atteint un tournant lorsque l'extraordinaire cesse d'être le seul thème possible en « ouvrant le médium à l'ordinaire⁶. » Si l'autrice fait commencer ce mouvement dans les années 1960 avec Harvey Pekar, on peut lui apporter une première nuance en soulignant que l'ordinaire était déjà un thème dans les *comic strips* et autres bandes dessinées humoristiques ou enfantines. Mais si l'on prend au sérieux son observation il faut comprendre qu'elle s'applique avant tout à des formes narratives étendues

³ Sur ce sujet voir en particulier le travail de synthèse d'une des figures centrales du champ par David Howes, ainsi que, en ce qui concerne notre travail en particulier, les investigations de Constance Classen sur le toucher. David Howes, « The Expanding Field of Sensory Studies », août 2013, pour le site Sensory Studies [en ligne], URL de référence : <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/> ; David Howes (dir.), *Senses and sensation 4. Art and design*, Londres, Bloomsbury, 2018 ; Constance Classen, *The deepest Sense: A cultural story of Touch*, Urbana, Illinois University Press, 2012.

⁴ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982.

⁵ *Ibid.*, page 646.

⁶ « Un moment décisif de l'histoire de la bande dessinée intervient lorsque l'extraordinaire cesse d'être le seul thème possible et que le médium s'ouvre à l'ordinaire » [a decisive moment in comics history when the extraordinary ceases to be the only possible theme, opening the medium to the ordinary], Greice Schneider, *op. cit.* page 17, ma traduction.

et pas seulement à la forme brève du *strip*, ou de la planche, deux formats qui proposent des instantanés de la vie quotidienne, plus que des immersions narratives. À partir de ce tournant que l'on peut observer par exemple dans notre corpus à travers la figure originale de Guido Crepax, le développement du thème érotico-amoureux n'est pas subordonné à la conduite d'un récit strictement érotique existentiel ou biographique. Il se distingue aussi du récit strictement sentimental, comme celui des *romances comics*⁷ ou de leur version française, la saga de Paul Gillon et Jacques et François Gall, *13 rue de l'Espoir* publiée dans *France-Soir*⁸. Les récits de Crepax interrogent également les impasses et les angoisses du désir en puisant éventuellement dans l'onirisme et la psychanalyse, comme peut le vivre Valentina dans « Chute d'anges⁹ » ou « Vie privée¹⁰ ». Dans ce cadre, les explorations intimes du corps propre, les inquiétudes que soulève le rapport à l'autre, en bref, tous les thèmes brassés jusqu'à présent, laissent la place à une autre représentation du corps, de ses mouvements et de ses sensations, tout en puisant, par moments, à la matière sensationnaliste du récit érotique excitateur, mais aussi à la saga sentimentale, comme en témoignent les travaux à cheval entre ces différents genres d'auteur·e·s tel·le·s que Guido Crepax, mais aussi Frédéric Boilet, ou encore plus récemment Aude Picault. Dans ce cadre, on peut observer un renouvellement de la poétique des gestes et de la peinture des sensations. Les narrateur·rice·s mais aussi personnages sont plus sujet·te·s à l'introspection et à l'observation des sensations provoquées par les gestes de l'amour.

Toutefois il serait réducteur d'affirmer que le thème érotique se serait limité à partir des années 1960-1970 à ces investigations intimistes, car il s'est largement développé dans des œuvres de fiction à visée excitatrice ou satirique, d'abord dans la presse *underground* où il s'est d'abord diffusé (il faut penser aux scénarios obscènes des *eight pagers* des années 1930 mais aussi aux pin-up SM du *Bizarre* de l'anglais John Willie publiées aux États-Unis dans les années 1950 par exemple), puis dans la presse satirique comme aux États-Unis dans *Mad* ou plus tard en France dans *Fluide Glacial* ou *L'Écho des savanes*, héritiers spirituels du titre américain. Et ce serait sans compter les contributions décisives de la science-fiction érotique sous la plume de Forest avec la sulfureuse *Barbarella*, puis avec Gillon – encore – dans les années 1970 avec *Les Naufragés du temps*. Dans ces récits, la gestuelle érotique se développe

⁷ Pour une histoire du genre voir les pages que lui consacre Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle du comics book aux États-Unis*, Bordeaux, Éditions du Temps, 2005, pages 56-60 et 281-283.

⁸ Jacques et François Le Gall, Paul Gillon, *13 rue de l'Espoir*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1981.

⁹ Guido Crepax, « Chute d'anges » dans *Valentina. Fréquentations dangereuses*, Arles, Actes Sud/L'an 2, 2015, traduit de l'italien par Delphine Gachet.

¹⁰ « Vie privée » dans Guido Crepax, *Le Journal de Valentina*, Paris, Futuropolis, 1985, traduit de l'italien par Frank et Dominique Grange

dans une autre direction que celle qui nous occupe jusqu'à présent. Il pourra en être question dans les lignes qui suivent, car il serait faux de dire que les gestes de caresse n'y sont pas présents, ou alors dans la veine satirique sur des modalités très expressives, exhibant le mouvement du geste dans son caractère tapageur comme peut le faire Gotlib dans la *Rubrique-à-brac*¹¹.

Dans la série de SF *Les Naufragés du temps* la thématique amoureuse est un thème central puisque la quête

des personnages est aussi militaire que passionnelle – notamment pour Mara folle du héros, qui, lui, poursuit une autre femme. Ainsi des scènes très sensuelles peuvent apparaître à la faveur de l'aventure, on y voit les personnages se toucher et se caresser, mais la forme pudique, voire détournée de certaines scènes de nudité, ne permet pas de voir ce que le toucher fait aux personnages, au profit surtout d'une monstration de la nudité des corps. Plus spécifiquement, il y a dans le dessin de Gillon une manière tactile de représenter les corps en état érotique, afin de donner quelque chose de charnel à la scène qui reste à l'état de fragment

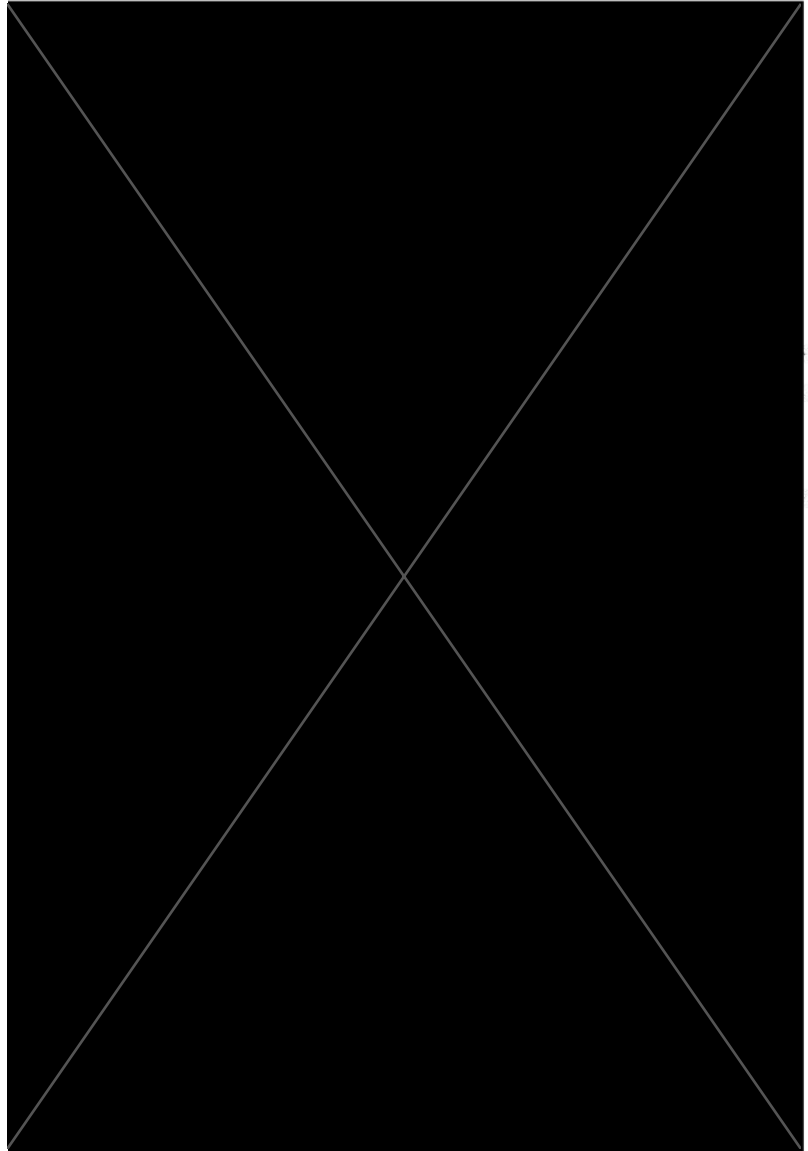


Figure 4 Gotlib, *God's club*, *Rhââ Lovely*, Tome 2

¹¹ Voir l'épisode du « God's Club » particulièrement tactile dans *Rhââ Lovely*. Gotlib, *Rhââ Lovely 2*, Paris, Fluide Glacial/Audie, 2001, pages 38-49.

dans l'ensemble de la page¹² (voir illustration Les Naufragés du temps 1). Le travail des ombres à l'encre de chine, par larges aplats rehausse les courbes des corps nus et leur confère une présence haptique en mettant en avant leurs caractéristiques tridimensionnelles, c'est-à-dire leurs volumes. Ce contraste met en avant la surface de peau que la lectrice peut s'imaginer caressée et touchée pendant cette scène à laquelle elle n'a cependant accès que de manière parcellaire. Ainsi la gestuelle, résolument pudique, ne met pas en scène de manière appuyée les caresses dans leur mouvement ou leurs effets mais est palpable dans la dimension plastique. Cet investissement graphique est une compensation suggestive de la scène que l'on ne voit pas et que Gillon et Forest se refuseraient à représenter compte tenu d'un certain nombre de paramètres encore limitatifs en matière de publication de bande dessinée dans les années 1960¹³.

Or dans la bande dessinée pornographique plus ouvertement excitatrice comme les volumes de *Lost Girls*, la gestuelle érotique déployée et très visible s'accompagne aussi d'une recherche introspective des personnages et d'une réflexion sur la sexualité et le désir. De même, les volumes de la collection « BD Cul » chez Les Requins Marteaux, nostalgiques des « petits formats¹⁴ », s'amusent parfois à détourner et transgresser le caractère superficiellement excitateur de la pornographie pour creuser davantage les désirs et fantasmes des personnages ou le caractère politique des représentations sexuelles. Dès lors cette pornographie, consciente d'elle-même et de son histoire accorde une grande importance au dessin, à la mise en scène et à la pensée de la gestuelle car elle transporte, incarne et traduit les affects des personnages. Il importe alors de voir dans quelle mesure les dispositifs propres à la narration en bande dessinée prennent le geste de la caresse en particulier en charge, et comment cela participerait à une narration plus incarnée et plus sensible, où les corps existeraient de manière plus complexe que dans la bande dessinée traditionnelle.

Ainsi il s'agira aussi de voir comment les dispositifs narratifs des bandes dessinées altèrent ou modifient nos modes de perception sensorielle au moment de la lecture de tels

¹² Jean-Claude Forest, Paul Gillon, *Les Naufragés du temps 1. L'étoile endormie* [1964], Paris, Humanoïdes Associés, 1981, page 51.

¹³ Comme nous l'avons signalé dans le troisième chapitre, les épisodes du premier volume des *Naufragés du temps* ont été publiés dans *Chouchou* en 1964.

¹⁴ Les « petits formats » étaient des bandes dessinées au format de poche dont les contenus étaient génériques (western, policier, érotisme) et se sont distingués notamment par la diffusion pour le public adulte de récits érotiques, fait assez rare dans la production des années 1950-1960. Le genre s'essouffle à partir des années 1980 et s'éteint dans les années 1990. Evariste Blanchet, « petit format », *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, Novembre 2017, URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1177> consulté le 7 octobre 2021.

épisodes. Les virtualités poétiques du geste et ses implications esthétiques dans la bande dessinée seront étudiées, en cherchant à dépasser les analyses jusqu'à présent assez limitées du « gestuaire¹⁵ ». Il sera question de la manière dont le style de la représentation gestuelle participe du sens profond d'une œuvre notamment en ce qui concerne la psychologie des personnages mais aussi en ce qu'elle fait émerger une réflexion autour de l'image et de la représentation iconique, et surtout une sur l'articulation des images et du geste. Dans un système de corrélation d'images entre elles comme l'est le récit de bande dessinée, le mouvement, l'amplitude, la vitesse du geste seront étudiés. Mais l'étude de la caresse permet d'aborder aussi comment poétiquement, narrativement et plastiquement la bande dessinée prend en charge la sensation tactile, la représente, voire la présente, et participe à la faire sentir.

À partir des récits littéraires et iconiques étudiés jusqu'à présent nous allons tenter de voir comment le thème gestuel et tactile de la caresse, thème double donc, s'incarne poétiquement. La caresse est un geste liminaire, inchoatif ou conclusif ; dès lors, il se trouve stratégiquement au cœur d'enjeux de construction narrative, en particulier dans des récits amoureux et érotiques. Plus encore, le geste de la caresse, à la fois visuel et tactile, engage une introspection intime et nourrit des images intérieures qui nourrissent l'imaginaire d'un récit. La caresse s'inscrit dans une tension plus générale, qui ouvre à la tension du récit, sans pour autant y être centrale. Intensité *faible* et geste de l'indicible, la caresse s'incarne aussi dans le récit par le manque : désirs inaboutis, fétichismes, traces, empreintes, fantômes. Ainsi la caresse est un geste qui articule le proche et le lointain, le voir et le toucher dans une dynamique complémentaire et parfois contradictoire. Dans le cadre de la narration amoureuse, la caresse, geste d'espoir et de désir, est un geste autour duquel se construit une scène dans la continuité narrative d'un récit (romanesque et de bande dessinée). Toutefois, nous verrons comment la place de la caresse dans les récits contemporains aurait tendance à déstabiliser le dispositif même de scène, en déplaçant ce qu'il y a « à voir » dans la scène amoureuse, vers autre chose.

Ainsi le geste de la caresse est-il ici aussi l'occasion d'une interrogation sur le visuel, la scène et l'image. Ceci a pour conséquence de mettre en avant une autre pensée de l'image et de la scène¹⁶ au sein de ces récits contemporains. Mus par le geste et par la sensorialité que

¹⁵ Voir notre développement à ce sujet dans le troisième chapitre.

¹⁶ Nous nous appuyons ici sur la définition simple de « scène » au sens narratologique que lui a donné Gérard Genette : c'est-à-dire une superposition du temps du récit et du temps de l'histoire. Pensée par le narratologue à partir de la « scène de dialogue », elle comporte plus de détails que le « sommaire », et surtout, contrairement

la caresse déploie et provoque, ces dispositifs tendraient davantage à nourrir une lecture incarnée de l'œuvre littéraire ou de bande dessinée. Dès lors l'étude des éléments proprement corporels de l'écriture ou de l'image, dans la lignée de ce qu'ont pu faire les études en stylistique comme les travaux d'Henri Meschonnic¹⁷ ou en sémiologie corporelle comme ceux de Jacques Fontanille¹⁸, permettra de dégager ce que le geste de la caresse provoque en termes de narration.

Il s'agit alors de distinguer la manière dont cela résonne singulièrement au sein de chaque dispositif narratif – récit littéraire ou bande dessinée. La présence de la caresse permet ainsi de mettre au jour ce qui par elle affecte les règles de la narration et de la monstration : le rythme du geste, l'intensité variable de son toucher et enfin les caractéristiques plastiques de la chair ainsi mise en lumière.

Ce chapitre se clôture sur deux études de cas autour de deux auteurs de bande dessinée emblématiques de deux périodes différentes : Guido Crepax d'un côté et Michael DeForge de l'autre.

1.1 *Liminalité, tensions, empreintes et fétichismes : réécrire la « scène » érotique*

Le geste de la caresse, associé à une forme de liminarité¹⁹ telle que nous l'avons développée dans le troisième chapitre s'éclaire également à la lumière d'un héritage historique. Au cœur de scènes-clés des récits amoureux ou intimistes, la « pression des

aux ellipses, elle constitue les moments dramatiquement forts d'une narration réaliste traditionnelle. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pages 129-131. Il faut ajouter à cette conception de la scène celle qui vient de la psychanalyse avec la *scène primitive* sur laquelle se fixent traumatismes, libido et fantasmes. Cela a permis à la critique littéraire de désigner la scène de roman comme une intensité dramatique déterminante pour le développement des récits. La scène fantasmatique, guidée par une pulsion scopique devient chez Vincent Jouve, l'une des clés de son analyse de la lecture, notamment dans le régime du *lu*. Dans celui-ci la lectrice se délecte du « personnage en situation » articulant le jeu de l'auteur·e et de la lectrice par le biais d'une fantasmatique. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992, pages 150-168.

¹⁷ Henri Meschonnic, *op. cit.*

¹⁸ Jacques Fontanille, *Corps et sens*, Paris, PUF, collection « Formes sémiotiques », 2011.

¹⁹ J'utilise ici ce terme comme dérivé nominal de l'adjectif liminaire pour souligner la dimension de seuil ou d'approche que contient la caresse. Le concept de liminarité a par ailleurs été défini et utilisé par l'anthropologue Arnold van Gennep dans son étude sur les rites de passage. Dans son ouvrage, il définit la liminarité comme la position d'entre-deux du rituel de passage. La liminarité selon van Gennep désigne ainsi le seuil mais aussi la marge. Dès lors ce concept même s'il peut être opératoire dans de nombreux exemples étudiés, ce moment d'entre-deux entre le préliminaire et le post-liminaire (entre l'avant et l'après), ne peut pas concerner tous les moments qui concernent l'entrée dans l'après – l'imminence de la séparation, de la disparition ou de la mort. Ainsi nous garderons de ce concept surtout l'idée de « seuil » qu'il soit un seuil d'intronisation ou d'expulsion, d'approche ou de prise de distance. Arnold van Gennep, *Les rites de passage* [1909], Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981, page 20.

main» est un « immense dossier romanesque²⁰ » selon Roland Barthes. Les gestes de la main prise et retirée chez Stendhal mettent en œuvre pour Stéphane Lojkin « la logique iconique » de la scène²¹. « Fête du sens » pour Barthes et pas seulement « des sens », le moment préliminaire de la caresse qu'il soit premier contact ou promesse d'autre chose, dans la tradition littéraire, constitue un moment-clé du dispositif scénique fantasmatique.

En effet c'est un geste visuel, « marque publique d'affection²² », mais elle comporte malgré tout une part d'indicible, car elle est muette et suppose, dans la plupart des cas, une réponse. Le geste est en même temps suffisamment tenu du point de vue de l'action et de la signification pour ne pas être central. Il se coule dans la continuité des actions et des étapes du récit. La chute des interdits amoureux dans la période contemporaine accentue cette ténuité, les récits contemporains seraient moins marqués par la fascination transgressive que suppose le frôlement dérobé dans le *Werther* de Goethe, commenté par Barthes, ou dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal commenté par Lojkin. En effet, les deux héros font face à l'interdit (adultère, tromperie) au moment de ce geste risqué de la main.

Or, pour Stéphane Lojkin, nourri d'une lecture psychanalytique autant que d'une culture picturale, toute scène se compose par rapport à la fantasmatique d'un interdit, interdit que la scène transgresse. Cette transgression est présente au cœur de l'image sous la forme d'un « écran » : il y aurait quelque chose à voir que l'on ne peut regarder et qui pourtant est au centre de la scène. Le critique, au cours d'une longue analyse de la mort de Julie dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Rousseau définit la scène en s'inspirant du dispositif signifiant/signifié : le signifié c'est ce qui doit être vu et le signifiant c'est « l'espace vague » de la représentation, du rituel, des paroles, en somme, le discours tenu sur le signifié, l'événement, les effets produits sur les personnages²³. Au milieu, comme dans la « coupure sémiotique » entre signifiant et signifié, il y a un « écran ». Celui-ci délimite un passage vers un espace, celui de la scène. L'écran voile, cache, tronque en partie, mais par-là révèle simultanément non pas ce que l'on voit mais ce qu'il y a à voir. L'écran articule ainsi l'espace et le symbolique et construit le sens de la scène. La scène narrative est liée par la métaphore au dispositif théâtral (que l'on songe à la pensée de la scène chez Genette à partir du dialogue) et s'articule donc autour de la gestualité des personnages. Insérée dans la linéarité du récit,

²⁰ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, collection Tel Quel, 1977, page 81.

²¹ Stéphane Lojkin, *La Scène de roman*, Paris, Armand Colin, Collection U, page 7.

²² Voir la définition de la caresse dans le CNRTL

²³ Stéphane Lojkin, « Représenter Julie: le rideau, le voile, l'écran » in Stéphane Lojkin (dir.), TIGRE, *L'Écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, Collection « Champs visuels », 2001, pages 7-38, page 10.

elle rompt la cursivité de l'écriture romanesque, pour passer d'une logique strictement discursive à une logique iconique. Ainsi, l'écran dans la scène de roman :

[...] ne définit pas seulement l'espace ; il est aussi le support d'un passage fugitif, d'un échange du textuel et de l'iconique, d'une logique du discours et d'une autre logique productive du sens, plus erratique, subversive, souvent, immédiate et incontrôlable, s'appuyant sur l'image, le geste et le corps, l'effusion et la communication sensible²⁴.

La logique iconique et gestuelle à laquelle répond la scène de roman se fonde sur un interdit anthropologique en Occident, toujours selon Lojkine, l'interdit de la représentation du corps, et du corps divin, dans l'iconographie, qui remonterait au Moyen-Âge²⁵. Stéphane Lojkine analyse alors chronologiquement les mutations de l'écriture de la scène de roman en fonction des sensibilités et cultures de chaque siècle littéraire.

En venant au XVIII^e siècle, particulièrement intéressant pour l'histoire de la représentation du toucher, de la sensibilité et de la caresse, comme nous avons pu le voir précédemment (dans le deuxième chapitre) il remarque que la scène de roman ne s'organise plus autour d'un dispositif d'« écran-coupure » mais autour d'un « écran-enveloppe ». Cet « écran-enveloppe », substitue à la vue le toucher : il intervient lorsque la chose à voir ne peut être vue, car elle se situe au-delà du voir (le corps mort ou absent de Julie). Cet écran-enveloppe c'est dans la scène de roman, par exemple, le voile qui couvre le corps mort de Julie et qui suscite l'attention des spectateur·rice·s venu·e·s aux funérailles. C'est aussi le vêtement qui enveloppe la poitrine de l'aimée dans le souvenir désirant de Saint-Preux. Il enveloppe ce qu'il y a à voir, le cache tout en le dessinant et donne à toucher, sentir tactilement, plus qu'à voir. L'« écran-enveloppe » fait ainsi son entrée en littérature lorsque le corps commence à y faire effraction, à la fois dans sa matérialité, dans ses convulsions et dans son intériorité, il « a à voir avec la puissance expressive du corps, qui ne délivre du sens que par contact, par transport sensible, par contagion effusive²⁶ ». Il annonce par ailleurs la manière dont la scène de roman va devenir pour les personnages une scène intérieure dans les romans introspectifs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle.

L'« écran-enveloppe » dévoile ainsi l'articulation voir-toucher sous-jacente à la scène de roman lorsqu'elle s'empare de la question du désir. Si Lojkine en fait une loi plus générale de la littérature du XVIII^e siècle, elle convient à la compréhension du dispositif scénique lorsqu'intervient le geste de la caresse, ou lorsque la caresse devient un geste envisagé,

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Stéphane Lojkine, *La Scène de roman*, *op. cit.*, page 8

²⁶ Stéphane Lojkine, « Représenter Julie : le rideau, le voile, l'écran », *op. cit.* page 14

fantasmé, imaginé par les personnages. La caresse la plupart du temps tend vers l'inconnu, l'incomplétude : elle recherche, elle demande, elle interroge. Dès lors, comme dans la scène de *Le Rouge et le Noir* commentée par Stéphane Lojkin²⁷, même si l'interdit ne plane pas nécessairement sur la caresse des mains, elle se montre, c'est un geste, mais ne préjuge pas de la réponse sentimentale ou désirante apportée à celle-là. Dès lors, elle est marquée par cette « défaillance » de la représentation, qui pour Stéphane Lojkin se matérialise par l'écran (et en particulier l'« écran-enveloppe ») qui, devenant fétiche, supplée à cette défaillance. Dans les récits littéraires contemporains étudiés ici, assez lointains de ces ancêtres du siècle de la sensibilité, nous pouvons retrouver malgré tout des éléments d'un tel dispositif. Les récits amoureux et les récits du corps contemporains sans être marqués par l'interdit sont traversés par leur fragilité : absence ou défaillance du corps, corps de l'autre ou corps propre, comme dans le cycle de Marie de Toussaint ou encore le récit d'amour de Pauline Delabroy-Allard.

On ne peut certes pas traiter de la même manière la scène romanesque et la scène de bande dessinée²⁸. Mais on pourrait emprunter un raisonnement parallèle à celui de Stéphane Lojkin pour définir la « scène de bande dessinée », eu égard au fait que le dispositif scénique sur lequel s'appuie Lojkin se fonde en grande partie sur le dispositif scénique de la peinture et sur les rapports entretenus entre texte et illustration. La scène en peinture comme dans le roman se fonde en partie sur l'histoire de la période classique, l'héritage de l'*ut pictura poesis* puis sa refonte avec le concept d'« instant prégnant » façonné par Lessing²⁹. Or la représentation de l'instant prégnant, en peinture comme en littérature, repose sur l'alternance de concentration et d'extension temporelle de l'action, ainsi tendue entre un avant et un après. L'instant prégnant ou fécond, pour le philosophe, est plus intéressant en peinture lorsqu'il représente l'action peu de temps avant la réalisation de l'acte qui constitue le sujet de la peinture mais aussi en prenant en compte des éléments de l'après. Cela a pour conséquence de donner à l'image un caractère mixte entre la notation ponctuelle et l'extension temporelle, de la synthèse et d'une temporalité étendue. Pour Lessing, représenter le crime de Médée est plus intéressant si on représente l'instant qui précède de peu le meurtre de ses enfants plutôt que le moment où elle plante le couteau dans la chair de ses enfants, car

²⁷ Stéphane Lojkin, *La scène de roman*, op. cit., page 7.

²⁸ Ce développement sur le rapport entre action, temps et mouvement dans la bande dessinée doit beaucoup à des conversations nourries avec David Amram, que nous remercions ici.

²⁹ Dans la traduction de Frédéric Teinturier, il s'agit d'un « instant fécond ». Stéphane Lojkin s'appuie sur une autre traduction du concept, plus ancienne. L'« instant fécond » rend l'instant précédent et l'instant suivant le plus compréhensible. » Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon*, Paris, Klincksieck, 2010, traduction et édition de Frédéric Teinturier, page 114.

cela suscite davantage l'imagination de la regardeuse³⁰. Deux aspects sont donc à retenir : l'idée d'un temps étendu et le mécanisme de l'imagination. Pour Stéphane Lojkine, la scène de roman entretient des similitudes avec l'instant prégnant mais s'en distingue pour des raisons de spécificité de l'écriture. En effet pour lui, si la peinture défie le principe d'immobilité pour susciter l'imagination narrative de l'action représentée (ce qui s'est passé avant, ce qui va se passer de manière imminente et qui est catastrophique ou grandiose), en revanche le roman, lui, doit lutter contre le flux narratif pour arrêter le lecteur quelques temps sur la scène qui requiert une certaine attention³¹. Cela donne naissance à la scène de roman, dont la logique est plus iconique que verbale.

Or, en bande dessinée, les deux dynamiques semblent fonctionner de manière conjointe. La question de l'instant prégnant a pu être abordée dans la théorie de la bande dessinée notamment lorsque se pose la question de la représentation du temps et de l'action, par comparaison avec le cinéma et en particulier le cinéma d'animation, tropisme récurrent des dessinateur·rice·s de bande dessinée. Pour Raphaël Oesterlé, qui s'est penché sur un corpus de bandes dessinées francophones des années 1950, le motif de l'instant prégnant n'apparaît que peu³². Selon lui, dans la bande dessinée classique d'aventure, où la linéarité du récit et le sensationnalisme des rebondissements priment, l'instant prégnant ou fécond n'est pas utilisé comme il peut l'être dans la peinture selon Lessing. En effet la peinture classique suppose une concentration du temps et de l'action dont le caractère fragmentaire et séquentiel de la bande dessinée s'émancipe assez facilement. Les cases « fécondes » n'apparaîtraient qu'épisodiquement, compte tenu du fait que la successivité de l'action doit être maintenue. Et même quand elle apparaîtrait, le nécessaire « péri-champ³³ » en bande dessinée (cases ou planches contiguës) explicite et prolonge ce qui se passe dans une case dont le dispositif s'apparenterait à « l'instant fécond ». Ainsi la fonction imaginative de l'instant fécond n'est pas nécessairement active dans ce type de case.

³⁰ *Ibid.*

³¹ « Si le peintre doit donner l'illusion du temps et du mouvement dans une composition immobile, et juxtapose pour cette raison dans l'espace ce qui à la limite se succède dans le temps, le romancier doit au contraire conjurer le déroulement inexorable du temps narratif, du flux de l'énoncé, et donner l'illusion d'un arrêt, d'un suspens dramatique, d'une situation qui, hors temps, fait tableau. » Stéphane Lojkine, « Introduction à la scène comme dispositif », in Les Cahiers Ut pictura18, *Cours sur La scène de roman, genèse et histoire*, Université de Provence, Aix-en-Provence, septembre 2008 (version révisée 2009) URL de référence : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/fiction-illustration-peinture/introduction-a-scene-dispositif-paolo-francesca>, consultée le 22 août, 2021, page 11.

³² Raphaël Oesterlé, « Instants choisis : le « mouvement » en bande dessinée » dans Alain Boillat (dir.) *Case, strip, action ! Les feuilletons en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*, Gallion, Infolio, 2016, pages 123-156.

³³ Benoît Peeters, *Case, planche Récit. Lire la bande dessinée* [1998], Paris, Champs/Flammarion, 2003, page 21.

Les bandes dessinées ont recours à d'autres dispositifs de représentation de l'action et de l'amplitude scénique sous une forme qui rappelle la scène de roman telle que la définit Lojkine. Lorsqu'il faut générer un effet de scène, certaines séquences sont marquées par un étrange ralentissement de la représentation de l'action. L'auteur définit cependant ces moments comme des « intermèdes » où l'action au lieu d'être résumée est étendue et fragmentée en autant de « vues ». C'est donc un effet de scène paradoxal. Soit comiques (une scène de *slapstick*) soit spectaculaires (une scène de bataille), ces « intermèdes » scéniques laissent toute la place à l'événement par l'enchaînement et le découpage des gestes dans une suite de cases. Les gestes apparaissent alors comme ralentis par la succession des poses et ainsi mis en valeur au sein de la narration. Dans ce cadre, Oesterlé remarque que les auteur·e·s ont recours à l'imitation du dispositif la chronophotographie d'Étienne-Jules Marey. Cela consiste donc à décomposer le mouvement selon la plus petite échelle possible, que l'on appelle par opposition à l'instant fécond, l'instant quelconque³⁴, invisible normalement à l'œil nu. Dans le cadre d'une séquence de cases en bande dessinée, il s'agit, pour reconstituer la scène d'en prélever et choisir un certain nombre pour mettre en scène l'action. Ainsi le moment scénique dans la bande dessinée traditionnelle occidentale se traduirait par un ralentissement du mouvement, au niveau du récit, et une attention à la décomposition des gestes qu'il s'agisse d'un corps en lutte – dans le combat, le duel – ou d'un corps en proie à un dérèglement – dans les épisodes burlesques.

Pour David Amram, cette impression de ralenti induit par la décomposition du mouvement ou la répétition de postures similaires de case en case tient au fait que la décomposition du mouvement restitue des étapes antérieures – ou concomitantes ou postérieures – à l'action sous sa forme achevée. En effet pour l'auteur de « Souffle de voix », les conditions de représentation de l'action en bande dessinée sont généralement soumises à l'idée de « l'atomisme de l'action ». Ceci consiste à voir l'action représentée en bande dessinée comme lisible et compréhensible par la lectrice, sous une forme achevée ou pour ainsi dire « de manière indivisible en son état d'achèvement³⁵ » et non pas indivisible en soi (puisqu'elle peut être décomposée). Ainsi dans la bande dessinée classique, art du mouvement, lorsqu'un personnage en frappe un autre, on assiste le plus couramment à l'effet de la frappe par la main sur le visage et non pas à la décomposition du processus de l'action. Cette

³⁴ Raphaël Oesterlé, *op. cit.* page 139.

³⁵ David Amram, « Souffle de voix », *À partir de*, n° 2, mars 2020, Châtelleraut, Éditions Adverse, pages 54-70, page 58.

représentation atomique permet l'efficacité de la représentation du mouvement à la fois dans sa lisibilité et dans le temps ressenti à la lecture.

L'action ainsi ramassée dans le dessin de la posture des corps serait immédiatement reconnaissable au sein du processus de lecture grâce à l'habitude corporelle ancrée dans la mémoire de la lectrice, qui dénombre automatiquement le temps qu'il faut pour accomplir cette action ordinaire (lever la main ou casser un œuf). En s'appuyant sur le concept de mémoire-habitude chez Bergson³⁶, le critique tire la conclusion que la représentation du temps et du mouvement en bande dessinée, assujettie au temps ordinaire des horloges, et ancrée dans l'habitude corporelle de la lectrice, ne reproduit ordinairement que des variantes stéréotypées du mouvement, limitées par un temps comptable, celui des horloges. Il en ressort que la représentation du mouvement apparaît comme dépersonnalisée et dénuée des caractéristiques du vivant, du rythme dirait Meschonnic. Le mouvement, par extension, par stases pourrait s'émanciper de la représentation d'une temporalité habituelle. C'est pourquoi une forte décomposition du mouvement au niveau de la représentation en bande dessinée irait de pair avec un sentiment de ralentissement non pas de la lecture – on lit le même nombre de cases que dans une séquence d'action vive – mais du mouvement représenté dans l'impression de lecture, car elle contrevient à l'habitude perceptive sur laquelle repose « l'atomisme de l'action ».

La décomposition des mouvements infimes du corps se traduirait ainsi par une expansion du temps et par une stase dans la narration, ce qui semblerait plus propice à mettre en scène les singularités du corps vivant. Ce sentiment peut être renforcé en contraste par le fait que la narration classique de la bande dessinée est avant tout une narration monstrative pour laquelle le ou la monstreur·rice-narrateur·rice est la plupart du temps extérieur·e à la diégèse, laissant apparaître les cases de bande dessinée comme sur une scène de théâtre, pour laquelle la rhétorique de l'action et du mouvement ainsi que les dialogues constituent la progression de l'argument narratif. Dans des récits intimes et autobiographiques où l'introspection est de mise, où la tension de l'intrigue se fait moins sentir ou tout simplement dans des œuvres qui voient le corps comme sujet d'interrogation, cette représentation de l'action, du mouvement et du geste en vient peut-être à se faire plus « vivante » comme le suggère David Amram.

³⁶ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*

Le paradigme scénique et dramatique de la bande dessinée, comme art où s'épanouit et s'expérimente la représentation du corps, du mouvement et de l'action par l'image fragmentaire, la condensation et la séquence, peut ainsi être renouvelé par l'apparition d'un certain type de gestes : intimes, discrets, ténus, originaux, liés à un parti pris narratif particulier comme le genre autobiographique ou la veine intimiste. La scène peut devenir intérieure et emprunter à d'autres modèles esthétiques que le récit d'aventure ou le récit humoristique où le corps du ou des héros et héroïnes est à l'honneur et sert de fil directeur à la narration.

Ainsi pour récapituler, le geste de la caresse, historiquement lié à l'effet de scène dans certaines de ses apparitions dans le roman réaliste et psychologique, ne suscite pas nécessairement d'effet scénique en littérature lorsqu'il n'est pas mis en valeur dans un moment de transgression. Geste de la liminarité, du seuil et de l'approche, il intervient souvent pour ouvrir ou clore, il peut alors revêtir un aspect transgressif au sens le plus étroit du terme. Mais lorsqu'il prépare la scène ou accompagne son arrivée, il suscite une attention diffuse au sein de la narration, littéraire ou dessinée. Ils constituent dans des cas rares des « scènes paradoxales » construites autour d'une intensité dramatique *faible*. Les gestes intimes, comme les caresses, apparaissent au cœur des enjeux esthétiques propres à la scène, de l'instant fécond en littérature, ou bien pour la bande dessinée de la représentation paradoxale de l'action : ralentissement du mouvement et exhibition de celui-ci.

Les caresses sont alors au croisement d'une logique temporelle entre l'arrêt et l'extension du temps qui nourrit la logique narrative de chaque récit (1). Néanmoins, gestes du quotidien, souvent discrètes, les caresses sont des accompagnatrices du désir et des gestes d'amour. Elles apparaissent alors plutôt sous la forme du détail, dans leurs traces et leur passage. Elles se coulent dans la linéarité de la narration événementielle, ou dans le flux d'une description, sans pour autant être l'objet d'une représentation de type scénique (2). Ces deux tensions internes à l'usage de la caresse dans les narrations reposent sur l'articulation problématique du geste entre sensation visuelle et tactile, entre logique iconique extériorisante et logique tactile interiorisante (3). Elles activent une concurrence des sens dans la mise en scène et contribuent dans les récits littéraires comme iconiques à renouveler la conception de l'image et du visuel.

1.1.1 Les caresses : tensions du désir et tension de l'intrigue

Lorsque le désir prime, comme sujet et moteur d'un récit, la logique narrative repose en grande partie sur la progression de ce désir, les avancées concrètes des gestes amoureux,

l'attente et la résolution. Comme le rappelle Rapahël Baroni, en s'appuyant sur Peter Brooks, la logique narrative repose sur une tension qui s'apparente au désir. L'intrigue pour Peter Brooks est « une forme de désir qui nous porte vers l'avant, en avant, à travers le texte³⁷ ». Ainsi le récit amoureux réinjecte une tension que l'on a cru voir disparaître dans le récit moderne au XX^e siècle. Dans le récit contemporain, la trame du désir est peut-être l'une des sources d'intrigue les plus fécondes et les plus minimales, notamment dans les récits qui se sont détournés de l'Histoire pour se concentrer sur l'intime et le quotidien ou bien pour les articuler comme le fait Audeguy. Si la tension du désir constitue bien une tension narrative essentielle, l'arrangement et l'articulation de ses signes et de ses gestes, en somme la poétique du désir, sont à la base d'une logique de tension. À l'orée du cycle de Marie, Jean-Philippe Toussaint fait tenir à son narrateur le propos suivant :

Mais qui n'aime prolonger ce moment délicieux qui précède le premier baiser, quand deux êtres qui ressentent l'un pour l'autre quelque inclination amoureuse ont déjà tacitement décidé de s'embrasser, que leurs yeux le savent, leurs sourires le devinent, que leurs lèvres et leurs mains le pressentent, mais qu'ils diffèrent encore le moment d'effleurer tendrement leurs bouches pour la première fois³⁸?

Si ce passage ne concerne pas directement le contact des épidermes et le mouvement de la caresse, il le mentionne (« leurs mains le pressentent ») et emprunte dans la représentation du baiser le mouvement propre à la caresse (« le moment d'effleurer tendrement »). C'est un mouvement qui pousse vers l'autre, et qui touche à peine, dont la langue rend compte par des formules atténuantes comme le mot « effleurer ». C'est un mouvement de « métonymi[e] infinie³⁹ » qui progresse tout en « différ[ant] », puisque ce n'est qu'un geste inaugural.

Or, ce premier baiser, ici qui tient lieu de réminiscence à l'occasion de l'ouverture de ce roman de rupture, porte le signe de la tension narrative de tout le cycle : différer toujours et prolonger « le moment délicieux » qui précède toute action définitive. Cet argument semble pouvoir embrasser l'intégralité du cycle. La temporalité de l'action y est malmenée, ménageant des attentes déçues, des interruptions brusques et des désirs frustrés mais aussi des conjonctions et des coïncidences heureuses, des connexions improbables entre le narrateur et Marie. Dans son travail sur l'intrigue dans le roman toussaintien, Morgane Kieffer a relevé deux caractéristiques de la tension narrative chez l'auteur et en particulier

³⁷ Peter Brooks, cité par Raphaël Baroni in Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine Érudition, 2017, page 39.

³⁸ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, éditions de Minuit, collection « double », 2002, page 12

³⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, page 265

dans le cycle de Marie⁴⁰. Entre récit en « extension » et récit « aléatoire », selon la critique, le roman de Toussaint malmène la temporalité tout en ménageant un esprit romanesque fait de ruptures brusques qui peuvent paraître loufoques mais qui provoquent des effets de crise et de coups de théâtre. Le temps semble alors parfois s'étendre comme la matière liquide dans laquelle le narrateur aime à flotter. Roman des amours fluctuantes comme la marée, le récit de Toussaint est parcouru par un désir contrarié : le « coup de chatte » de Marie qui le rejette au loin, la main tendue vers Marie suspendue par un tremblement de terre, la fiole d'acide caressée jamais jetée à la figure de personne dans *Faire l'amour* ne sont que les préludes aux nombreuses occasions manquées, aux surgissements intempestifs de la suite.

Marie interrompt la scène d'amour entre le narrateur et Li Qi en l'appelant sur son téléphone portable dans *Fuir* ; alors que Jean-Christophe de G vient de mourir, Marie et le narrateur se retrouvent charnellement mais se défont aussi vite sans consommer leurs retrouvailles. Marie, personnage aussi vivant, mouvementé et irréel que ses robes, est le fantasme du narrateur, au sens étymologique, un fantôme dont on ne peut retenir l'évanescence et qui revient vous hanter brusquement, de manière erratique. Dans ce cadre, les gestes de caresse prennent à la fois le rôle de promesses qui concentrent et déclenchent le mécanisme romanesque tout en ne le concluant pas. Caresse et contacts dans le roman de Toussaint participent à l'expansion de l'intrigue, une relance incessante mais toujours ouverte, un régime narratif au sein duquel, comme le souligne Françoise Revaz, le narrateur substitue l'action à l'état⁴¹. La narratologue rappelle cette phrase de *Faire l'amour* : « Qu'avais-je à faire ces jours-ci à Tokyo ? Rien. Rompre. Mais rompre, je commençais à m'en rendre compte, c'était plutôt un état qu'une action⁴². » Elle considère que cette façon d'envisager le nœud principal de l'intrigue du roman – la venue du narrateur à Tokyo pour rompre – comme un « état » constitue l'une des nombreuses entorses apportées au regain du récit et du romanesque dans les récits de Toussaint.

Dans le cadre du roman d'amour, et au sein d'une écriture de type romanesque, la caresse apparaît à la croisée de deux logiques narratives contradictoires ou complémentaires. En tant que geste pourvu d'un sens et d'une intention – dont parfois le mystère ou les

⁴⁰ Voir en particulier le chapitre « Les récits empêchés : (dé)constructions narrative et imaginaires inquiets du temps ». Morgane Kieffer, *Le romanesque paradoxal. Formes et usages contemporains de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti (1982-2018)*, thèse soutenue le 12 octobre 2018, sous la direction de Dominique Viart, à l'Université de Nanterre, pages 90-145

⁴¹ Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, « Champs linguistiques » 2009, page 150.

⁴² Jean-Philippe Toussaint, *op. cit.* page 129.

conséquences demeurent à éclaircir – il peut apparaître comme une synthèse de l'action. Mais en tant que geste liminaire, parfois involontaire et accessoire, elle participe à l'action, sans nécessairement la réaliser, elle prend la forme d'un « champ atmosphérique⁴³ », une attraction tactile et non visuelle des corps entre eux, elle métonymise sans symboliser.

Dans des récits plus classiquement romanesques dans leur structure que ceux de Toussaint, comme le récit initiatique et historique qu'est *Caresser le velours* de Sarah Waters et le roman plus manipulateur d'Ian McEwan, *Expiation*, qui relève à première vue des codes du drame historique, le rôle de la caresse est de porter plus nettement la tension dramatique vers l'action. Performée dans le flux de la narration, elle est un indicateur de tension, car elle révèle sans dire, et en laissant planer une ambiguïté, elle pousse la lectrice, comme les personnages, vers la spéculation de l'avenir. Geste décisif parfois, elle entraîne des péripéties :

Cécilia se levait de table. Robbie lui effleura le bras, elle se retourna et, pour la première fois depuis la bibliothèque, leurs regards se croisèrent. Faute de temps, rien ne put s'établir au-delà du contact lui-même, puis elle se hâta de contourner la table pour rejoindre sa mère, qui commençait à donner des instructions en vue d'une compresse froide⁴⁴.

Ici la caresse, ou plutôt l'effleurement est un geste qui fait office de signe devant l'impossibilité du discours et de l'échange, il engage les corps des protagonistes dans une micro-gestuelle comme éléments de discours, mais non pas comme de présences charnelles.

En cela il répond à un usage théâtral du geste, celui qui accompagne le discours pour le suppléer ou tout simplement le remplacer. Pour le sémiologue du geste, Claude Brémont, l'intérêt pour la gestuelle – ou le gestuaire – se fait sentir lorsque la part du textuel diminue, d'où son intérêt pour les bandes dessinées comme sujet d'analyse de la gestuelle comme signe⁴⁵. La caresse demeure alors à la surface du corps propre. Cependant elle révèle quelque chose de puissamment intime entre les personnages. Elle engage ce que Jacques Fontanille

⁴³ Claudia Benthien commente dans la scène de roman, en particulier chez Musil, la logique tactile en termes de « champ atmosphérique ». L'écriture remplace alors les tropes de la séduction visuelle (jeux de regards, gestes significatifs) par une description d'attraction et répulsion des peaux et des corps entre eux : « Musil describes the seduction scene as an "atmospheric field", as the involuntary attraction of skins and not (as so often in literature) of looks or other erotic-visual body signals. » Claudia Benthien, *Skin. On the cultural border between self and the world* [1999], New York, Columbia University Press, 2002, traduction de l'allemand par Thomas Dunlap, page 207.

⁴⁴ Ian McEwan, *Expiation*, [*Atonement*, 2001], Paris, Gallimard, collection « Folio », 2003, traduction de Guillemette Belleteste, page 189

⁴⁵ Dans son article sur le gestuaire en bande dessinée, le sémiologue Claude Brémont, signale que l'intérêt pour le geste dans le récit, en bande dessinée repose sur la diminution de la part du verbal ou du textuel : « Tandis que la part de l'information verbale régresse — elle se limite souvent aux paroles du personnage et à quelques brèves indications du narrateur —, l'importance de l'attitude, du geste, de l'expression physiognomique grandit, jusqu'à recevoir presque en entier la charge d'exprimer la participation du personnage à l'événement. ». Claude Brémont, « Pour un gestuaire des bandes dessinées », in *Langages*, « Pratiques et langages gestuels » 3^e année, n°10, 1968, pages 94-100, page 94

appelle la topique du « soi-corps propre⁴⁶ », c'est-à-dire le corps comme enveloppe sensible au toucher et aux odeurs, qui clôt l'univers intérieur nourri de sentiments et de représentations. Dès lors, cette caresse est manipulatrice tant au niveau du récit qu'au niveau de la narration, car elle manipule celle qui la perçoit. Elle est d'abord un outil dramatique très efficace pour jouer de la tension inhérente au secret qui est ici au service de l'intrigue. Elle renvoie ensuite à la situation d'énonciation paradoxale de ce roman : narré par une petite fille fictive de dix ans qui est en fait un personnage-narrateur construit par la narratrice-écrivaine très âgée. Ainsi, se joue dans ce geste purement démonstratif, et en partie superficiel, le drame de la petite fille qui observe les gestes et ne peut les saisir, ce qui conduira au quiproquo qui la poussera à accuser Robbie de viol sur sa grande sœur, parce qu'elle n'aurait pas su comprendre la scène d'amour qu'elle a surprise entre eux deux dans la bibliothèque. Les gestes d'amour, les gestes de caresse, sont ici partie prenante de l'intrigue mais non pas spécifiquement dans leur dimension corporelle, plutôt à titre d'actes signifiants, dont la signification reste à construire dans la suite du récit.

Mais dans un roman d'initiation comme *Caresser le velours*, la caresse ressentie corporellement comme un désir physique n'a pas nécessairement besoin d'être réalisée pour être effective au niveau de la narration. La caresse fantasmée et non performée suscite une tension qui accentue le désir et le nourrit. Le geste n'existe pas en acte, mais mûri, fantasmé, et presque ressenti par l'effort de la conscience du personnage ou de la narratrice, il nourrit la tension de l'intrigue érotique :

Je l'avais regardée dans le temps comme une prude, sage comme une image, au physique ingrat. Mais elle n'avait rien d'une prude maintenant – elle était merveilleusement provocante et impulsive et prête à tout, et sa liberté la rendait belle, donnait du brillant à tout ce qui était elle. **Je ne pouvais plus la regarder sans avoir envie de la caresser. Je ne pouvais plus voir l'éclat de ses lèvres vermeilles sans avoir envie d'approcher et de les baiser. Je ne pouvais plus voir sa main posée sur une table, tenant une plume, portant une tasse, occupée aux mille et mille tâches de la vie de tous les jours, sans mourir d'envie de la prendre dans la mienne** pour en embrasser toutes les phalanges à tour de rôle, **lécher la paume ou la serrer contre la fourche de mon pantalon**. Si je me trouvais à côté d'elle dans une salle pleine de monde, **je sentais les poils de mes bras se hérissier de désir**, je voyais **qu'elle aussi avait la chair de poule et les joues en feu**, je savais qu'elle aussi brûlait de désir pour moi, mais elle s'amusait cruellement à retenir ses amies, lorsqu'elles venaient en visite, elle insistait pour leur resservir une deuxième, puis une troisième tasse de thé, tandis que j'assistais à la scène en mouillant, au supplice⁴⁷.

⁴⁶ Jacques Fontanille, *Corps et sens*, Paris, PUF, Formes sémiotiques, 2011, page 75

⁴⁷ « She had seemed chaste as a plaster saint to me, once; she had seemed plain. But she was not chaste now – she was marvellously bold and frank and ready ; and the boldness made her bonny, made her gleam, like a kind of polish. **I could not look at her and not want to touch her. I could not see the shine upon her pink lips, without wanting** to step to her and **press** my mouth to it ; **I couldn't look** at her hand as it lay limp upon some table-top, or held a pen, or carried a cup, or did any kind of ordinary business, **without longing** to take it in my own and **kiss** the knuckles or put my tongue to the palm, or **press** it to the fork at my trousers. I would stand beside her in a crowded room and feel the hairs lift on my arms - and see her own flesh pimple,

Le passage qui est un sommaire au sens narratologique du terme, récapitule un certain nombre de moments du passé proche des deux personnages. Scandé par la voix de la narratrice et l'anaphore de « Je ne pouvais plus » [I could not], il met en scène le processus de fétichisation de Florence par Nancy, la narratrice. Ce procédé fait résonner dans la conscience de la narratrice l'image de Florence. L'insistance de la répétition parcellise le corps que le regard désirant ausculte. Avant même l'acte charnel, le corps est hautement érotisé par une logique tactile. Le désir de caresse repose davantage sur la topique corporelle du *champ interne* de la *chair* et du *Moi*. L'impression sensible et visuelle que suscite Florence chez Nancy s'intériorise en un désir de geste et de sensation (caresser, toucher et ressentir). Au niveau de l'intrigue amoureuse, les caresses se signalent au moment imminent de sa résolution. En effet, tel que le passage est organisé, il indique clairement qu'un changement d'état profond a eu lieu : Florence se révèle lesbienne et elle prend conscience de son désir pour Nancy, qui le lui rend.

La structure de la phrase met à l'honneur cette révélation par une structure adversative des phrases qui fait basculer d'un temps à valeur itératif « she had been [...] to me » à un temps verbal d'aspect sécant qui traduit l'événement « but she was not chaste now » (« [...] je l'avais vue [...] Mais elle n'avait plus maintenant [...] »). D'un point de vue des temps verbaux, le commentaire de la narratrice qui décrit la tension amoureuse et fétichiste qui la pousse vers Florence rejoue ce changement d'état dans l'économie de son désir en alternant le montré et le caché (puisque sa méprise sur Florence fut de l'avoir vue comme autre que ce qu'elle était réellement). Cela prend forme dans la structure des phrases et dans l'usage des verbes. L'organisation anaphorique de la structure propositionnelle suivante <verbe au prétérit simple « I could not » + verbe sensoriel complément à l'infinitif + verbe de volonté au passé continu en complément+ verbe sensoriel complément à l'infinitif > imite un mouvement de balancier entre un état latent (« I could not see/look ») et le pressant passage à l'action avec l'aspect non-sécant du temps continu (« without wanting/longing to »). La seconde partie du complément de verbe est occupée par des verbes d'actions de toucher, de contact ou de caresse (« touch » ; « press » ; « kiss » ; « press »). Synonymes de réalisation amoureuse et de conquête, elles constituent une partie du dénouement de l'intrigue générale du roman : que Nancy trouve un *alter-ego* qui puisse l'aimer, afin qu'elle

and her cheeks grow warm, and know she ached for me, to match my aching; but she would take a dreadful satisfaction, too, in lengthening the visits of her Mends - in handing out a second cup of tea, and then a third - and all while I looked on, tortured and damp. » Sarah Waters, *Tipping the velvet* [1998], Londres, Virago Press, 2005, pages 435-436 ; Sarah Waters, *Caresser le velours* [*Tipping the velvet*], Paris, Denoël, collection 10/18, 2002 [1998], traduit de l'anglais par Erika Abrams, page 545.

puisse se réaliser comme sujet sexuel et politique libre des regards et de son passé. Ainsi paradoxalement, c'est dans la tension du désir que le dénouement de l'intrigue prend corps.

Ces trois exemples préliminaires nous indiquent la voie vers une analyse poétique des caresses au sein de la composition des récits. Dans les trois cas, les caresses sont des éléments de tension de l'intrigue qui construisent ainsi l'espoir ou l'anxiété des personnages et de la lectrice. La caresse toutefois, comme geste préliminaire, métonymique, peut dénoter une expansion de la tension, qui peut se dissoudre dans la répétition du geste, ou sa suspension temporelle, comme elle peut dénoter l'imminence de l'action enfin réalisée. Dans l'intervalle, la caresse favorise l'engagement de la *chair* comme signe. Elle suscite alors des images intérieures du *moi* comme Nancy face à Florence, ou comme les images rêveuses des baisers différés du narrateur de *Faire l'amour*, ou de manière moins immersive et plus ténue, l'interrogation des personnages d'*Expiation*. En tension entre les images mentales que le geste suscite et la réalisation d'une tension désirante, la caresse se trouve au cœur de deux poétiques narratives différentes : d'une part, une dynamique immersive, iconique et non nécessairement linéaire, et de l'autre, une dynamique expansive, discursive, linéaire mais non nécessairement conclusive. Ces deux dynamiques modèlent des rapports à la structure narrative bien différente. D'un côté on trouve davantage des formes de chroniques, faiblement marquées par une intrigue, de l'autre des formes romanesques qui produisent un savoir, mais sous une forme ouverte et non limitée. En bande dessinée, l'usage de la caresse au sein des récits suit à peu près la même dynamique, en fonction d'une opposition interne et externe de la représentation du corps et de ses sensations.

Tensions et latences : sensation, immersion et fantasme (Catherine Millet, Zoraida Zaro, Fabrice Neaud, Arthur Cahn, Anne Serre)

Ce qui caractérise une partie des œuvres narratives contemporaines qui s'attellent à la peinture du désir, est la dimension intimiste, qu'elle se déploie dans l'autofiction, l'autobiographie ou le récit au sens narratologique du terme, c'est-à-dire avec une mise en intrigue⁴⁸, mais à la première personne. Dès lors ces récits sont moins marqués par la tension de l'intrigue ou de l'action telle que peut la penser Raphaël Baroni. Ces œuvres comme celles de Catherine Millet ou Sibylline (*Premières fois*) apparaissent pour partie comme des

⁴⁸ Sur ce point nous nous limitons à ce que peut décrire Françoise Revaz dans *Introduction à la narratologie. Action et narration*, *op. cit.*, page 124.

chroniques⁴⁹, personnelles, pour la première, plus anonymes pour la seconde. Les récits intimistes chez lesquels la mise en intrigue est plus évidente avec la composition d'une tension autour d'un nœud et d'un dénouement, voient leur intrigue souvent assez minimale et l'action y est peu développée. Il s'agit par exemple du roman d'Arthur Cahn, *Les Vacances du petit Renard*, dans lequel le narrateur, un jeune garçon complexé de dix-sept ans, fantasme, sans quasiment rien faire, sur l'ami de ses parents pendant les vacances. C'est également le cas du roman d'Anne Serre, *Les Débutants*, qui est un récit de désir où l'intrigue repose sur la relation amoureuse que le personnage principal, Anna, entretient avec un autre homme que son conjoint, sans pour autant que ce soit un adultère. S'il y a tension ici, elle siège non pas dans la transgression traditionnelle des règles de la conjugalité, mais dans l'angoisse intime que l'irruption de ce nouveau désir provoque chez la narratrice. Cette tension jamais vraiment évacuée par un dénouement clair se retrouve dans le roman de Philip Roth, entièrement construit sur une métamorphose érotique. Le dénouement vient avec la fin du désir. Cette tension narrative se retrouve dans les bandes dessinées intimistes et érotiques suivantes : *Comtesse*, *Heidi au printemps*, *Le bleu est une couleur chaude* et *Lost Girls*. Toutes quatre s'affrontent à une transgression sociale et intime que provoque l'irruption d'un nouveau désir érotique.

Toutefois, il serait réducteur de statuer sur les « chroniques intimes » en évacuant toute forme de tension. Si la structure générale de l'objet de narration – la collection d'anecdotes organisées par thèmes chez Catherine Millet ou par auteur·e·s dans le cas du volume *Premières fois* – est lâche et ne comporte pas de chaîne de causalités particulièrement serrée, et qu'elle n'est pas guidée par une tension de type nœud/dénouement, en revanche un certain nombre d'épisodes sont construits sur la montée et le dénouement du désir, puisqu'il s'agit d'une dynamique propre à l'intrigue. Ainsi composée de micro-tensions, chaque narration ménage en son sein des micro-narrations organisées par la dynamique même du désir.

Au sein de ces régimes de tension narrative, les gestes de la caresse ne prennent pas la forme paroxystique d'une action qui viendraient accélérer l'action. Les caresses et les contacts tactiles sont plutôt synonymes de tensions latentes qui provoquent une représentation somatique interne, parfois fantasmatique parfois strictement corporelle. Fantasmes de caresse ou tensions internes, cela donne lieu à de véritables moments de suggestions textuelles ou graphiques purement tactiles. En effet pour Catherine Millet dans

⁴⁹ J'emprunte ici le concept forgé par Françoise Revaz dans son ouvrage sur l'action. La chronique organise les actions de manière chronologique mais pas nécessairement de manière causale. Françoise Revaz, *Les textes d'action*, Paris/Metz, Klincksieck/Centre d'études linguistiques des textes et des discours, 1997.

Jour de souffrance, la dynamique du désir est purement interne et l'extériorisation du geste n'a que peu d'épaisseur sensible ou temporelle :

Or la puissance du désir est telle, et les ressources de l'imagination qui la soutiennent sont si considérables que quatre ou cinq mois d'une attente ainsi nourrie étaient aussi riches, aussi pleins de sentiments variés que si celui qui m'occupait l'esprit avait effectivement partagé ma vie pendant cette période. [...] Quelle place occupent dans notre affectivité deux heures de caresses échangées à la sauvette en regard des journées qu'étire l'anticipation cent fois recommencée de ce moment ? N'est-ce pas d'ailleurs l'insuffisance des faits réels qui réclame par compensation que l'on étoffe les rêves ? Dans ces conditions, le temps qui passe, c'est-à-dire la succession des faits qui constituent la vie réellement vécue, loin d'épuiser l'attente et d'enfouir sous ses propres sédiments les créations imaginaires, favorise au contraire leur prolifération, si bien que le rêveur éveillé, pas plus que le dormeur cloîtré dans les rêves nocturnes, n'a conscience du temps⁵⁰.

Cette interprétation du désir comme matière intérieure, régie par ses propres dynamiques tensives et temporelles, explique le choix narratif que peut faire Catherine Millet, rétrospectivement dans *La Vie sexuelle de Catherine M.* mais aussi dans *Jour de souffrance*, dont la narration est beaucoup plus organisée comme un récit dans la mesure où la jalousie envers une femme en est le cœur. Dans un chapitre inaugural de *Jour de souffrance*, Catherine Millet livre une réflexion sur les fantasmes érotiques et décrit bien le processus comme un « feuilleton⁵¹ » qui s'étoffe et s'étend avec le temps. Elles accompagnent nécessairement les sollicitations tactiles de la masturbation ou de l'amour. Le plaisir érotique se noue dans l'alternance entre la narration intérieure et la pure sensation. La tension narrative interne aux rêveries accompagne ou prolonge la sensation.

Dans *Le bleu est une couleur chaude*, le rêve de la caresse octroyée par une main anonyme est comparable à cette intensité décrite par Catherine Millet que recouvre les images intérieures⁵² (voir illustrations Bleu 1 et 2a, 2b, 2c). L'acte de la caresse en lui-même, bien qu'attendu ou désiré, n'a pas la même portée sous sa forme intérieure, rêvée. Dans ce cadre, outre la coloration de la main, la répétition du cadre, qui ralentit le découpage de l'action au profit d'une pure logique iconique et d'une extension du temps, contrebalancée par le réveil en sursaut de Clémentine en une case, donne à cette caresse une intensité inégalée dans le reste du récit. Cela repose aussi sur son caractère inaugural (il s'agit de la première caresse érotique entre Clémentine et supposément Emma, l'objet du désir de la jeune fille). Pour reprendre l'expression de Catherine Millet, la confusion entre le « rêve éveillé » et « le dormeur cloîtré dans les rêves nocturnes » provoque une perte de conscience du temps que tente de retranscrire la planche par la mise en séquence des cases mais aussi par le montage

⁵⁰ Catherine Millet, *Jour de souffrance*, op. cit., page 69.

⁵¹ Ibid. page 43.

⁵² Jul Maroh, *Le bleu est une couleur chaude*, op. cit., pages 17-18.

narratif. De rêveuse éveillée sur la planche de la page 17 (2c), où la focalisation adopte son point de vue, comme en témoigne l'insertion de cases vues qui représentent Emma, en très gros plan, vues du point de vue de Clémentine (gros plan sur les yeux), quelques pages avant, Clémentine devient une « dormeuse cloîtrée » qui voit apparaître Emma à ses côtés (2a, 2b).

Dans le temps onirique plus difficilement nombrable que le temps ordinaire, les gestes de caresses représentés (1) apparaissent plus lents, par leur répétition mais aussi par leur statut particulier. Cette planche donne à voir une image intérieure mais incarnée par l'omniprésence du geste, le cadrage qui réduit le mouvement de l'action aux mains, haptique par la couleur. Cette planche a une qualité immersive parce qu'elle laisse libre cours à la sensation guidée par le désir, mais aussi parce qu'elle est pleine de cette tension interne au format de la planche, qui retrouve ici une dynamique qui lui est bien connue dans l'histoire de la bande dessinée : une jeune fille endormie expérimente une vision inédite dans ce qui se révèle être un rêve dans la case finale, comme une chute. Cette planche rappelle, consciemment ou non, la forme des pages oniriques des *Little Nemo in Slumberland* et autres rêveurs et rêveuses de l'histoire de la bande dessinée. La tension narrative est ici interne à la planche, elle siège dans le mystère de ces mains – à qui sont-elles ? – mais aussi dans le débouché de ces caresses – que va-t-il résulter de cette scène érotique ? La tension est ici donc purement sensible à la fois dans ce qui représenté, la progression de la caresse vers le plaisir érotique, mais aussi dans la suggestion visuelle qui est assujettie à la temporalité du rêve et qui disparaît avec l'éveil.

Dilatation de la durée, gros plan sur la zone de friction (main actrice et peau réceptrice) voici quelques éléments poétiques de la représentation de la caresse dans la tension du désir. La tension du désir représentée par des modalités tactiles prend ici et là la forme d'une extension généralisée : du temps, des surfaces, de l'image. Cela donne naissance à des images tactiles, particulièrement sollicitées dans la représentation des écrans où s'affichent les objets du désir. Ainsi dans *Les Vacances du petit Renard*, le personnage principal pense à Hervé dans cet entre-deux de la rêverie et du sommeil, si propice à l'émergence des images du désir. Toutefois la sollicitation tactile domine la scène par des notations de surface qui renvoient au corps comme enveloppe et donc pas nécessairement comme force active⁵³

⁵³ Selon la sémiotique du corps de Jacques Fontanille, la logique de l'enveloppe renvoie à la logique coenesthésique, c'est-à-dire à la sensibilité interne du corps. Cette logique dans le discours est une opératrice de sens qui complète la logique kinesthésique, qui est logique du mouvement. Jacques Fontanille, *op. cit.*, pages 82-84.

(« [...] la tête contre l'oreiller [...]. C'est doux et tiède⁵⁴. »). Le jeune homme entre le réveil et le sommeil n'est qu'un corps en proie aux sensations et particulièrement aux sensations tactiles. Dans le récit, il a été réveillé brusquement par un bruit d'aspirateur, alors qu'il rêvait d'Hervé. La logique est inverse à celle de la planche de bande dessinée et ainsi le personnage se replonge par les sensations tactiles de l'oreiller dans la cotonneuse ambiguïté de la rêverie. Ainsi il passe de l'écran du rêve à celui de son portable pour continuer de rêvasser en pensant à Hervé (« il envoie un message à Hervé »). L'insuffisance du réel – il ne reçoit pas de réponse – laisse libre cours à une rêverie désirante tendue vers l'image d'Hervé perçue dans son sommeil. L'image pensive qui demeure dans l'esprit du personnage prend alors aussi une forme tactile, comme pure impression de surface :

Il était bien et au chaud et il rêvait d'Hervé, un peu mais à peine de sa peau qui touchait la sienne, c'était une image qui affleurait à la surface du néant. Juste un carré de peau qui remplissait l'écran du film. Quand soudain l'aspirateur⁵⁵ !

L'image « affleure », elle apparaît en dévoilant progressivement sa surface, le toucher se matérialise par un « carré de peau » une image de surface, qui prend la forme d'un très gros plan (« remplissait tout l'écran »). L'image ici se fait délibérément cinématographique pour proposer une image du désir comme une image tactile c'est-à-dire une image de contact qui devient immersive, faite de surface (la peau) et de profondeur (la torpeur de la conscience du personnage). Pour l'auteur, il est crucial que la littérature puisse donner accès à cette profondeur de la sensation, car elle engage tout l'être et permet le contact entre l'auteur·e et le lecteur :

Pour revenir à la question d'art de l'épiderme, le film, que ce soit le cinéma ou la vidéo pornographique, nous renvoie à notre expérience du monde qui est toujours un rapport extérieur : on voit des corps, des surfaces, cela émeut, cela fait bander, mais on ne sait rien finalement de ce qui se joue à l'intérieur de l'autre. On le devine. La littérature je pense permet à deux interiorités de se rencontrer, celle du lecteur et celle de l'auteur. Du moins c'est mon espoir. Cela me choque beaucoup quand je touche la peau de quelqu'un de sentir ma peau sentir la sienne, mais que je ne puisse jamais sentir ce que la peau de l'autre ressent ; au plus proche de l'autre, on est renvoyé à sa propre insularité, à sa solitude, à l'enfermement de sa peau⁵⁶.

Si la peau est un enjeu narratif dans le roman d'Arthur Cahn, on peut constater que dans l'épisode ici commenté on voit que les notations tactiles signalent à ce moment de l'intrigue que le personnage reste tout en surfaces. Le rapport de son corps au monde est surtout un

⁵⁴ Arthur Cahn, *Les Vacances du petit Renard*, *op. cit.*, page 113

⁵⁵ *Ibid.* page 114

⁵⁶ Arthur Cahn, in Johan Faerber « La littérature, c'est l'espoir d'une rencontre au-delà de la peau » (Le grand entretien), Site Diacritik [en ligne], publié le 6 mars 2018, URL de référence : <https://diacritik.com/2018/03/06/arthur-cahn-la-litterature-cest-lespoir-dune-rencontre-au-dela-de-la-peau-le-grand-entretien/>

rapport d'enveloppe, jusque dans le rapport iconique à l'image de l'autre. Ce rapport enveloppant au monde, peut-être une marque de son infantilité, est un rapport d'inaction, ce que souligne l'interruption de cet état de latence tactile par l'action de l'aspirateur, qui rompt par un autre régime sensoriel (le son) l'enveloppement tactile de la rêverie érotique.

La rêverie érotique prend souvent la forme d'une immersion tactile dans la sensation ou l'hapticité d'une image intérieure. On peut retrouver le même type de dispositif dans les récits érotiques de Melinda Gebbie et Aude Picault. La rêverie érotique est chez l'une, dans *Lost Girls*, associée au merveilleux, puisque l'album réécrit la structure du conte ; elle prend la forme d'une figuration symbolique propre à ce genre, même si, compte tenu de l'approche de Gebbie et Moore, il s'agit plutôt d'en faire une symbolisation de type psychanalytique. Chez l'autre, elle prend la forme toute matérielle d'une immersion tactile à la fois au niveau du récit comme au niveau du dispositif : la lectrice plonge dans le pli du livre comme la comtesse plonge ses mains dans les plis de sa robe⁵⁷ (voir illustration Comtesse 12). Rêverie érotique et plongée imaginaire dans la lecture ne semblent faire qu'un en passant par une suggestion sensorielle en faisant appel à la matérialité du livre.

Dans *Lost Girls*, l'épisode de l'ouragan qui emporte Dorothy est à double sens : première découverte du plaisir autoérotique et figuration symbolique d'un viol, il s'agit à la fois d'une action et d'un événement⁵⁸ déterminant du récit. Dans l'organisation de la narration, l'épisode est construit comme l'arrivée d'un orgasme, avec une tension dont la cause est invisible⁵⁹ (voir illustrations *Lost Girls* 9, 10, 11, 12 et 13). Si elle est d'abord visuellement représentée au loin sur l'horizon dans les planches précédentes, lorsqu'elle emporte la maison et Dorothy avec elle, la tempête disparaît comme actrice et la tension se dissémine dans le décor. Parfaitement chamboulées, les matières se mélangent : verre brisé, encre renversée, tissus emplis de vent. Les cases ont une forme étirée et épousent la position allongée de Dorothy, renversée de force par l'ouragan. La forme des cases et le chaos des matières renversent les lois classiques de la représentation : l'horizon inaccessible, il n'y a plus de perspective ni de profondeur, il n'y a pas de ligne sur laquelle poser le personnage. Le moment paroxystique est une image parfaitement arrêtée, désancrée de la narration

⁵⁷ Aude Picault, *Comtesse*, Bordeaux, Les Requins Marteaux, BD Cul, 2010

⁵⁸ Nous laissons ici l'ambiguïté dans la mesure où pour la narratologie post-classique, notamment chez Françoise Revaz l'action et l'événement se distinguent par le critère de volonté et de liberté du personnage-actant. Ici la volonté libre de Dorothy est mise en doute par la présence de l'ouragan, déchaînement de la nature, événement qui ne relève pas de l'intention du personnage. Françoise Revaz, *Les textes d'action*, Paris/Metz, Klincksieck/Centre d'études linguistiques des textes et des discours, 1997.

⁵⁹ Melinda Gebbie, Alan Moore, *Lost Girls*, Londres/Seattell, Top Shelf/Knockabout Comics, 2002, chapitre 7 pages 3-6.

séquentielle : une image de pleine page. Même si des marqueurs de mouvement y sont présentés – le tourbillon, le cheval, la voiture – le fait que l'image soit isolée du découpage et occupe une pleine page, impose une espèce de stase dans le récit, qui étend le moment isolé de la jouissance. Cette image pourtant ménage des prolepses : Dorothy retrouvera la voiture et le cheval plus tard, lors d'un événement fondateur, un voyage à la ville avec son beau-père qui signe définitivement la fin de l'enfance.

Presque « instant fécond », l'image arrête un moment paroxystique et étend l'action un peu plus loin, même s'il ne s'agit pas d'une action à proprement parler, puisqu'il s'agit d'un événement du corps, mais assurément déclencheur d'une nouvelle tension dans le récit : c'est le point de départ de la quête du personnage. La main joue un rôle déterminant dans cette séquence, la main qui caresse, main masturbatrice qui semble être le point focal où tourbillonne la conscience altérée de Dorothy en proie à la tempête et le point d'où le regard de la lectrice converge à partir de la case du haut de la page 4, où un très gros plan dévoile la main de Dorothy sur sa culotte. Le dérèglement sensoriel dû à la tempête atteint tous les sens : le bruit des doigts caressant fait plus de bruit que la tempête (« I could hear the noise my fingers was makin' even with that wind hollerin. »). Ainsi la caresse autoérotique éclaire le tourbillon : métonymie de la masturbation, la tempête opère, comme le plaisir érotique, un bouleversement de la matière et des sens, et une immersion du corps dans un autre ordre sensible. Symboliquement dans la deuxième case de la planche 7, un gant apparaît dans le tourbillon des objets enlevés par la tempête. Ce n'est qu'un gant mais il renvoie malgré tout à l'omniprésence des mains dans ce passage, comme outils érotiques et sensoriels du passage d'un monde à un autre dans lequel les repères traditionnels des sens sont à l'envers.

La séquence de l'ouragan et Dorothy est, d'un point de vue narratif, singulière ; elle alterne la montée d'une tension et l'arrêt sur image. Or, dans un certain nombre de cas, l'articulation entre l'image intérieure et la caresse érotique laisse place à des formes de stases dans le récit : image de rêve, images fantasmatiques, qui sont synonymes d'une tension latente, irréalisée. Avec la séquence de Dorothy, il semblerait que la tension se résolve dans l'image fantasmatique de l'ouragan qui fait corps avec l'héroïne, par l'autoérotisme. Il s'agit là d'une constante du récit pornographique de *Lost Girls* : les images fantasmatiques sont aussi bien porteuses d'événement que les faits du récit, parce qu'en réalité les événements érotiques majeurs, notamment ceux qui se passent dans l'enfance des personnages, sont des événements puissamment intérieurs : le viol d'Alice donne naissance à une image

fantasmatique et érotique d'elle-même dédoublée qui vient faire écran à la violence sexuelle, et l'ouvre à une autre vie sexuelle.

Plus couramment, comme dans *Heidi au printemps* de Marie Spénale, le désir érotique pour l'autre occasionne des images-écrans qui représentent les expectatives fantasmatiques du personnage, construites autour du geste de la caresse⁶⁰ (voir illustrations Heidi 1 et 2). Comme on a pu le remarquer déjà, l'environnement naturel est un motif graphique et érotique qui accompagne le désir érotique symbolisé par le geste de la caresse, la nature apparaît alors en tant que décor de la scène, qui invite peut-être à la sensualité, mais aussi en tant que motif décoratif qui devient un symbole graphique chargé de transmettre une impression sensible. Nous étudierons un peu plus loin l'usage de ces symboles graphiques dans la transmission de la sensation à la lectrice, mais ce qui importe ici c'est la motivation de la séquence d'images.

Purement interne, cette séquence décompose les lieux du corps de Peter en autant de zones à caresser, le mouvement de la main apparaît ralenti et le temps comme ralenti par cette décomposition. Cette lenteur donne forme à la caresse selon l'impression sensible qu'elle est censée transmettre, contrairement à la prise qui peut se résumer en une image. La séquence a une unité chromatique également, elle est majoritairement dominée par le mauve, couleur utilisée comme fond (les montagnes dans la première planche) mais aussi comme motif (les fleurs). Non réaliste, cette couleur envahit peu à peu tout le cadre, jusqu'à la couleur de l'herbe dans la troisième case, et traduit bien une vision interne, une image fantasmatique, dont la teinte – entre le bleu et le rose – appartient à la palette de la carnation et de la chair, significativement utilisée dans un registre amoureux ou érotique. Cette séquence est ambiguë d'un point de vue de la focalisation, car elle s'inscrit dans le flux de la diégèse (Heidi voit Peter allongé dans le pré) sans clairement signaler la transition d'un point de vue externe au point de vue interne⁶¹. Si quelques indices permettaient de suggérer le passage de la narration à l'image mentale – le cadrage et l'angle de vue qui adopte clairement le point de vue de Heidi, le décor de fleurs qui apparaît soudainement, traduisant une atmosphère sensuelle, enfin le bras suspendu qui sort de dessous la case centrale pour s'approcher de Peter – toutefois l'ambiguïté demeure, parce que les fleurs étaient déjà présentes quelques pages plus haut et

⁶⁰ Marie Spénale, *Heidi au printemps*, Paris, Delcourt, 2017, pages 40-41

⁶¹ Selon le système de Thierry Groensteen, on se trouve ici face à une « tromperie » du monstateur, qui induit en erreur la lectrice : elle croit que Heidi tend la main vers Peter endormi, alors que la chute à la planche suivante révèle que les images que nous venons de voir sont des images intérieures. Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée 2. Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 2011, page 102.

le jeu sur les cadres flottants aux formes irrégulière également. On se retrouve face à ce que Thierry Groensteen appelle une « *objectivation subjectivée*⁶² », motif ancien de la bande dessinée classique, qui n'est pas nécessairement propre à la bande dessinée autobiographique ou intimiste : le cadre, le décor et finalement tout ce que peut percevoir le personnage est métamorphosé par une perception qui vraisemblablement est la sienne. La différence ici tient sans doute au fait que Heidi ne semble pas se laisser déborder par les affects que révèlent cette mise en scène graphique, il s'agit là d'un pur fantasme, autonome, l'expression cognitive d'un désir. Cette scène crée une micro-tension narrative à l'intérieur de l'épisode – avec une montée de la tension et une chute. Mais c'est une tension purement interne au personnage, elle a plutôt tendance à ralentir l'action générale du récit, montrant ici un personnage en proie à l'indécision et la réflexion. On assiste davantage à la constitution d'un imaginaire érotique chez la jeune fille qu'à un récit factuel. La caresse en est le levier principal, parce qu'elle en constitue le premier levier, le premier pas. On retrouve ici le caractère profondément liminaire de la caresse, mais s'ajoute aussi le fait que la main a une vertu immersive de l'imaginaire érotique que n'a pas forcément l'imaginaire du premier baiser. Parce qu'on fait avec les mains, parce qu'on apprend et connaît avec les mains, qui sont aussi bien des opérateurs de sensibilité que des outils, ces mains caressantes deviennent le motif central des rêveries d'Heidi, qui reviennent en force avec l'image de la masturbation quelques pages plus loin. La caresse autoérotique apparaît alors en très gros plan dans une *splash page*⁶³ tout en se découpant, non pas sur le sexe de la jeune femme, mais sur le ciel sombre des Alpes, paysage qui devient le motif récurrent de l'érotisme de Heidi (voir illustration Heidi 5). Sur ce point, la main qui caresse devient une opératrice d'immersion dans l'esprit du personnage principal et illustre l'idée de Kai Mikkonen pour qui les arts graphiques travaillent à représenter l'esprit et l'intériorité aussi en dehors du strict canevas verbal⁶⁴.

Cette modalité de représentation de l'esprit ou de l'intériorité répond à une logique iconique. Cette logique favorise une immersion sensible dans la pensée et la sensibilité du personnage. Cela se rapproche pour partie de ce qu'Iris Brey développe dans son court essai sur le « regard féminin au cinéma⁶⁵ » en s'appuyant sur la théorie filmique féministe et phénoménologique qui considère l'image cinématographique non pas seulement comme un écran lumineux sur lequel se déploient des impressions iconiques, mais surtout comme une

⁶² *Ibid.*, page 144.

⁶³ Marie Spénale, *op. cit.* page 50

⁶⁴ Kai Mikkonen, « Presenting Minds in graphic narratives » in *Partial Answers* vol 6, n°2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, pages 301-321.

⁶⁵ Iris Brey, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Points Documents, Points féministes, 2021.

entité presque charnelle, matérielle en tout cas, avec laquelle la spectatrice entre en dialogue et littéralement en contact⁶⁶. Cela passe par des effets de mise en scène et de sollicitations sensorielles – bande son, montage, gros plans – qui permettent d'épouser le regard et le point de vue des personnages, dans leurs affects et dans leur chair, ce qui participe de leur constitution comme sujets et non pas seulement comme objets de la représentation. On peut retrouver dans ce type de rapport à l'image intérieure une modalité proche, que nous qualifierions d'immersive. Ces images sollicitent le toucher et la vue comme éléments poétiques de la retranscription d'un désir intérieur et participent à la construction de Heidi comme un véritable sujet, sensible et moral. En effet, on pourrait objecter que si cette mise en scène permet d'approfondir la psyché du personnage féminin et de donner toute sa place à son regard, en revanche, Peter, dans une inversion caractéristique, serait l'homme-objet de la fable érotique.

Toutefois, il faut bien noter que si Marie Spénale laisse libre cours à l'image fantasmatique dans la diégèse, en revanche elle n'est qu'une partie de l'histoire, et Peter, très sensiblement, est épargné dans cette scène par la force du désir qui résulterait en une prise, un fétichisme tactile. C'est tout le contraire d'une scénarisation érotique qui donne corps au fantasme par le scénario comme chez Manara. Dans *Le Parfum de l'Invisible*, l'ingéniosité du scénario consiste précisément à faire du fantasme voyeuriste et tactile – laisser une main invisible manipuler l'objet du désir sans qu'elle ne s'en aperçoive – un actant du récit en la personne du personnage principal, l'homme invisible. Mais en aucun cas les personnages ne sont saisis dans la complexité de leurs affects et de leur conscience. On ne s'en embarrasse pas au profit de la spectacularisation, indéniablement savante et maîtrisée, de la relation érotique fétichiste.

Pour revenir à la manière dont la caresse intervient dans des moments de latence narrative et d'immersion sensible et cognitive, on peut voir que dans la modalité rêveuse de la conscience le rôle de la caresse est primordial. Le roman d'Arthur Cahn qui entretient de bien nombreuses ressemblances avec le récit érotique adolescent de Marie Spénale laisse libre cours à des images mentales du fantasme polarisées autour du toucher. Dans un long passage, l'adolescent s'allonge dans l'herbe pour rêver d'Hervé, mais il ne le voit pas, il rêve de le toucher. Pour ce faire, le contact de l'herbe, comme plus tard le contact de l'eau, devient un

⁶⁶ Pour une synthèse sur cette approche « tactile » de l'image cinématographique, se référer à la première partie sur les critiques « tactiles » des différents médiums artistiques.

opérateur de continuité sensible entre son désir et l'image fantasmatique d'Hervé. Le contact avec l'herbe encadre la scène :

Enfin il s'allonge. Il aimerait qu'Hervé soit là, à côté, il laisserait sa main près de la sienne sur l'herbe qui pousse de cette terre qui est la France et n'est pas que la France et est ailleurs, et peut-être qu'Hervé laisserait sa main aussi, et oui, il sent la chaleur, il rapproche la sienne et lui ne l'enlève pas et bientôt leurs petits doigts se frôlent puis se touchent. [...] Paul reste blotti contre Hervé imaginé. Il s'est mis sur le flanc. Peu à peu il le remplace par la réalité de la terre et de l'herbe. Il passe sa main dans les brins⁶⁷.

Le contact de l'herbe opère une transition sensorielle vers une immersion dans le fantasme. La scène qui se déploie est alors, comme dans la bande dessinée, un moment de latence dans le récit, qui n'apporte que peu d'éléments d'avancée dans la quête du personnage. Mais elle matérialise son désir sous la forme d'une scène intérieure pendant laquelle le personnage répète, comme au théâtre, le moment tant attendu. L'action est comme mise en séquence et diluée dans le temps par l'accumulation de phrases courtes, asyndétiques (« Ils se prennent la main. Il ferme les yeux. Il écoute les oiseaux qui chantent. Il les écoute ensemble. Il murmure son prénom. »). Puis un peu plus tard, la phrase se fait plus longue et ample mais anaphorique avec la répétition du sujet de la phrase » Hervé » en initiale :

Hervé le laisserait se rapprocher, et il pourrait dormir contre lui, loger sa tête et ses boucles noires contre son épaule ou à plat sur son torse. Et Hervé lui embrasserait les cheveux avant de les caresser, d'un geste lent et doux, avec la régularité d'un métronome⁶⁸.

Cependant il s'agit d'une image mentale paradoxalement peu visuelle : elle se déploie dans l'écriture essentiellement par les notations sonores et les notations tactiles. Paul a fermé les yeux et ne perçoit plus que la matérialité sonore (« [...] son nom est réel, il l'a réellement prononcé, il a une forme, même s'il est invisible [...] ») ou le contact. Cela correspond à l'état de rêverie dans lequel se trouve le personnage, rêverie caractérisée par une écriture contradictoire (« cette terre qui est la France et n'est pas que la France et est ailleurs » ; « les oiseaux [...] à la fois dans la rêverie et en dehors. » ; « comme s'il y avait deux ciels dans le ciel »). Une ambiguïté référentielle est ici entretenue par l'écriture afin de mettre en valeur la sensation qui accompagne l'immersion du personnage dans sa propre rêverie. Cette immersion n'est pas que descriptive, elle repose aussi sur l'énonciation qui laisse affleurer comme des effets de voix. Le montage du texte signale au milieu de cette scène, juste après le « geste lent et doux » d'Hervé à la « régularité d'un métronome », un retour à la ligne, un

⁶⁷ Arthur Cahn, *op. cit.* pages 122-124

⁶⁸ *Ibid.*

« Oui. » mis en exergue, avant un autre retour à la ligne – il laisse ainsi affleurer la voix intérieure du personnage, dans une écriture proche du « psycho-récit⁶⁹ ».

On a donc pu voir que la caresse, comme geste liminaire et geste d'approche pouvait dans des récits intimistes contemporains susciter l'apparition de scènes intérieures, qui sont des fantasmes mettant en scène le désir de toucher de l'autre. La qualité immersive de ces scènes repose pour partie sur leur capacité à convoquer les sens et notamment le sens visuel. Toutefois, on peut remarquer que chez un certain nombre d'auteur·e·s la logique iconique s'efface au profit de la logique sonore ou tactile, au profit d'écriture ou de retranscriptions visuelles des « champs atmosphériques⁷⁰ » du toucher. Ces champs atmosphériques trouvent dans l'analyse sémiologique corporelle d'un Jacques Fontanille un répondant sous la topologie du « moi » et de la « chair ». La chair, quand elle est engagée dans le récit comme matière des impressions sensibles, est l'instance qui déploie les catégories du mouvement et de la déformation. Dans l'écriture de la caresse, cette grille d'analyse sémiologique prend tout son sens, dans la mesure où l'une des clés de compréhension du geste et de son interprétation réside dans son mouvement et son intensité. Certaines scènes de caresse prennent alors moins en charge le geste tel qu'il est vu dans son caractère unique et performé mais plutôt les mouvements et les intensités qu'il accompagne et produit. Elles donnent accès alors à une autre modalité de l'immersion sensorielle, par une perception non organisée par le regard même intérieur, mais plutôt par une perception purement tactile, charnelle du corps. C'est le cas des scènes de massage dans *La Vie sexuelle de Catherine M.* ou dans *Le Sein* de Philip Roth. Dans les deux cas, le massage renvoie perversément à la mutation de l'identité. Dans le premier cas, la narratrice remarque que la masseuse du sauna libertin où elle se trouve la traite comme une cliente « bourgeoise » et banale. La séance de massage devient alors l'objet d'une spéculation sur la peau comme enveloppe du corps et de l'identité :

Jusque sous la douche, on m'avait agacé le clitoris, pincé les mamelons. Enfin je m'étais allongée, endolorie, sur la table de massage. [...] Je m'amusais de la sentir malaxer des muscles qui quelques minutes plus tôt subissaient des pressions plus lubriques. Elle aussi m'apparaissait lointaine. Des mues successives m'en séparaient. Elle s'emparait d'un déguisement que notre conversation fabriquait au fur et à mesure, mais sous ce déguisement il y avait la peau où ses effleurements en recouvraient d'autres, et cette peau je la lui abandonnais également volontiers, comme une

⁶⁹ Le psycho-récit proche de l'écriture du flux de conscience a été théorisé par Dorrit Cohn. Il met en scène la parole d'un personnage comme du discours direct mais comme rapporté directement, ce qui se distingue du monologue narrativisé, qui se rapproche du discours indirect libre. Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1981, traduction de l'américain par Alain Bony.

⁷⁰ Claudia Benthien, *op. cit.*, page 207

défroque. Après tout, je n'étais pas la plus petite bourgeoise débauchée pour qui elle devait me prendre que celle, bon teint, que nous inventions⁷¹.

La narratrice souligne la passivité commune aux deux états de son corps (« agacé », « pincé », « malax[é] »). Cette passivité fait de son corps une matière à pétrir. Et bien qu'elles jouent toutes deux à feindre, la peau apparaît comme un rempart devant laquelle toutes les « mues » qui sont les identités, factices, tombent. Il ne reste que le corps dans sa chair. Dans *Le Sein*, cette perception apparaît de manière similaire, à la différence que le massage le plonge dans une intensité érotique que la narratrice de Millet ne ressent absolument pas :

Et même alors, ce fut seulement après que le docteur eut consenti à me laisser seul dans la chambre avec l'infirmière que je fus de nouveau capable de m'abandonner totalement aux mains secourables de Miss Clark. Mais quand je le fis, les sensations que j'éprouvai furent presque plus qu'on n'en peut supporter, délicieusement « proches » de celles que j'avais connues dans les dernières semaines de mes rapports sexuels avec Claire, de même nature mais plus intenses, semblait-il, parce qu'elles venaient à moi dans mon état de totale impotence, surgies du néant, issues d'une source uniquement vouée à embraser mes sens⁷².

Si la mutation identitaire et corporelle du personnage est source de délices érotiques c'est parce que l'intégralité de son corps est devenue une surface érogène, sans organes liés à la perception rationnelle (ni tête, ni yeux, ni mains). L'image du corps a disparu au profit d'une pure logique d'intensités. La poétique du toucher efface ainsi les limites traditionnelles du corps. Au sein de l'image de bande dessinée, cela peut prendre la forme d'une esthétique qui tend vers l'abstraction, ou la déformation.

Dans l'épisode de l'île qui se déroule vers la fin de *Lost Girls*, épisode durant lequel les trois protagonistes se retrouvent pour fumer la pipe d'opium, la perception de la réalité est déformée par la drogue. Dans les deux planches précédemment commentées⁷³ (voir illustration *Lost Girls* 7), il faut signaler que les récitatifs, issus du journal intime d'Alice, insistent sur le caractère tactile de la transe érotique et hallucinogène : à l'aune de leur consommation « les frontières se dissolvent⁷⁴ » la perception des personnages devient essentiellement tactile, concentrée dans des gestes érotiques (« on se pelotait et se lovait les unes contre les autres⁷⁵ ») qui se transforment en images tactiles (« chatte écumante et pêches écrasées se frottaient⁷⁶ »). L'image elle-même se transforme avant tout en succession de rythmes graphiques, d'aplats colorés et dans les planches suivantes, les formes des corps ont

⁷¹ Catherine Millet, *op. cit.* page 175-176

⁷² Philip Roth, *Le sein* [*The Breast*, 1972] Paris, Gallimard, Folio, 1984, traduit de l'américain par Georges Magnane, page 44.

⁷³ Melinda Gebbie, Alan Moore, *Lost Girls*, *op. cit.*, chapitre 20, pages 2-3.

⁷⁴ « Boundaries dissolve. » *Ibid.*, ma traduction, page 3.

⁷⁵ « [...] we pawed and nuzzled at each other [...] » *Ibid.* ma traduction, page 2.

⁷⁶ « Brimming quim and crushed peach smear together. » *Ibid.*, ma traduction, page 3.

tendance à s'estomper et perdre de leur volume, au profit d'aplats de couleur, où affleurent les coups de crayon. La perspective a disparu et la construction optique de l'image disparaît au profit du jeu des valeurs et des chromatismes. Dans la scène pendant laquelle les héroïnes assistent au *Sacre du printemps* de Stravinski et Nijinski, organisé par Diaghilev, scène qui occupe l'intégralité du chapitre 10, on trouve de manière programmatique la mise en scène de ce rapport entre le geste, la sensation et l'intensité. En effet, la mise en scène et le décor de ce ballet, qu'on sait révolutionnaire, jouant d'effets expressionnistes de lumières et de couleurs, fut un grand moment moderniste qui influença la scène artistique européenne, surtout en matière de réflexion sur la perception sensorielle des couleurs, de la lumière et du mouvement. Marcel Proust dédie aux ballets russes de Diaghilev quelques lignes dans *À la recherche du temps perdu*, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*⁷⁷, *La prisonnière*⁷⁸ mais aussi *Le Temps retrouvé*, soulignant régulièrement l'enseignement de Diaghilev : le travail sur la perception lumineuse permet de transformer les corps, bien plus que n'importe quel décor, costume ou maquillage.

Dans cette planche⁷⁹ (voir illustration Lost Girls 14), Alice, qui tient encore une fois le journal dont les extraits servent de récitatifs, commente le spectacle, tout en serrant la main de Dorothy. La narratrice est attentive aux effets synesthésiques et à l'importance d'une poétique tactile (« Leurs bras de cygne, tombant, caressent les pentes de la musique, clairsemée et triste, un merle solitaire se plaignant à travers le marais préhistorique embué par l'aube⁸⁰. »). La caresse est ici à la fois un mouvement qui fait image, à travers la chorégraphie, dans la case, et dans la langue dessinant les paysages du décor. Elle annonce le spectacle à venir : l'emprise d'*eros* sur les trois spectatrices. Le geste est ici gagné de mimétisme par les spectatrices, parce que cette évocation incarnée de musique par la danse

⁷⁷ « De sorte que des visages peut-être construits de façon peu dissemblable, selon qu'ils étaient éclairés par les feux d'une rousse chevelure, d'un teint rose, par la lumière blanche d'une mate pâleur, s'étraièrent ou s'élargissaient, devenaient une autre chose comme ces accessoires des ballets russes, consistant parfois, s'ils sont vus en plein jour, en une simple rondelle de papier, et que le génie d'un Bakst, selon l'éclairage incarnadin ou lunaire où il plonge le décor, fait s'y incruster durement comme une turquoise à la façade d'un palais, ou s'y épanouir avec mollesse, rose de bengale au milieu d'un jardin. Ainsi en prenant connaissance des visages, nous les mesurons bien, mais en peintres, non en arpenteurs. » Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* 3. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard/NRF, 1919, page 219.

⁷⁸ « Jadis, un directeur de théâtre dépensait des centaines de mille francs pour consteller de vraies émeraudes le trône où la diva jouait un rôle d'impératrice. Les ballets russes nous ont appris que de simples jeux de lumières prodiguent, dirigés là où il faut, des bijoux aussi somptueux et plus variés. Cette décoration, déjà plus immatérielle, n'est pas si gracieuse pourtant que celle par quoi, à huit heures du matin, le soleil remplace celle que nous avions l'habitude d'y voir quand nous ne nous levions qu'à midi. » Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* 11. *La prisonnière*, Paris, Gallimard/NRF, 1923, page 11.

⁷⁹ Melinda Gebbie, Alan Moore, *op. cit.*, chapitre 10, page 2.

⁸⁰ « Their swan arms, falling, stroked the slopes of music, sparse and sad, a lonely blackbird plaint across the dawn-fogged prehistoric marsh. » *Ibid.* ma traduction.

a un fort pouvoir érogène sur Alice (« Un picotement a parcouru le long de ma taille pour s'installer entre mes jambes, que j'avoue avoir pressées l'une contre l'autre, secrètement, pour le plaisir⁸¹. »). Ces caresses présagent le déchaînement érotique et corporel du ballet comme de la bande dessinée, du spectacle qui va nous être donné tant dans l'épisode qu'au niveau méta-diégétique, à nous lectrices. Qui plus est, le découpage général du chapitre est identique à celui de la scène sur l'île. Ce découpage dans le chapitre 10 répond à l'organisation de la scène de théâtre, la scène d'un côté, le public de l'autre. Dans le chapitre 20 il répond symétriquement à la répartition public/scène, mais le public du chapitre 10, les trois protagonistes, sont symboliquement montés sur la scène et se détournent de l'événement historique, qui se déroule lui, dans la bande horizontale inférieure.

Ce sont elles qui font scène et spectacle dans le secret de leur perception hallucinée, tandis que la parade militaire qui voit l'archiduc d'Autriche assassiné, est rejeté du côté du « rituel pornographique⁸² » c'est-à-dire du côté de l'obscénité : l'étalage public, la violence et la guerre à venir. Cette scène a donc une double fonction immersive. Tout d'abord elle agit au niveau intradiégétique, par le dispositif spectaculaire et le travail des couleurs, du mouvement. D'autre part elle agit au niveau métadiégétique, car le dispositif renvoie à la lectrice, qui se trouve face à l'image comme face à une scène de théâtre ou de danse, mettant en jeu essentiellement des corps et les sensations qu'ils expriment sur le mode de l'intensité érotique du désir. Dans une narration strictement pornographique comme souhaitent le présenter Melinda Gebbie et Alan Moore, en appeler à la spectacularisation du regard répond à une organisation de l'intrigue relativement minimale, organisée autour de « scènes » qui culminent en un paroxysme, comme la *splash page* de l'ouragan de Dorothy. Ces scènes invitent moins à entrer dans le continuum d'une intrigue dense et complexe autour d'actions mémorables, qu'elles ne valent par elle-même pour inciter la lectrice à partager l'immersion sensible des personnages, qui ont plutôt à faire à des démons et des désirs intérieurs. Comme dans *Heidi au printemps*, la narration de *Lost Girls* consiste plutôt à construire et réparer l'intimité érotique des héroïnes.

Si la pratique plastique et graphique de Melinda Gebbie tend à rendre compte de la mise à mal des formes et de figures par une logique haptique, la bande dessinée résout la tension contradictoire entre toucher et vue par la mise en espace et l'organisation spectacularisante du regard, à travers l'épisode du ballet et l'organisation théâtrale de la

⁸¹ « A tingle ran down my length to settle in between my legs, which I confess I pressed together, secret in delight. », *Ibid.*, chapitre 10, page 2, ma traduction.

⁸² *Ibid.* chapitre 20, page 3.

planche. Dès lors, les gestes de caresse, comme éléments poétiques de la mise en scène de la tension du désir, donnent lieu à une logique scénique. Mais cette logique scénique se veut immersive par l'insistance sur les sensations, les textures et les mouvements. Le dispositif spectacularisant y contribue également. C'est la difficulté propre à la représentation du geste. Comme le rappelle Barbara Formis :

Ce qui pose souvent problème est que le geste, en raison de son caractère transitoire et moteur, nécessite d'être « arrêté », c'est-à-dire figé d'une manière quelconque, que ce soit par le biais des catégories formelles, visuelles ou linguistiques. [...] On le comprend rapidement, dans cet « arrêt », le geste est souvent saisi par ce qu'il n'est pas : un objet ou une image⁸³.

Si le toucher et les caresses répondent à la logique du geste, faite de mouvement et d'intensités, celle-ci peut être mise en scène de manière narrative par l'idée de tension. À travers un « arrêt », la tension du désir peut apparaître sous forme d'images mentales, ou de scènes fantasmatiques. Seule la scène de massage du récit de Philip Roth semble laisser libre cours à une écriture des intensités qui ne passe pas par une image arrêtée, mais un jeu d'écriture sur les intensités. Or l'écriture par « champ atmosphérique » repose peut-être davantage sur la logique même du toucher, qui pour David Le Breton, est un sens « séquentiel, successif, incomplet⁸⁴ ». S'il rive la perception dans l'idée de réel, le toucher compose avec l'élaboration progressive d'une connaissance. Ainsi s'insère-t-il dans des récits du désir, comme participant d'une tension continue. Il s'intègre ainsi dans les récits qui mêlent intrigue de la connaissance et intrigue amoureuse.

Tension narrative et séquentialité : empressement du désir, technicité du geste, savoir et imagination (Audeguy, Thompson, Toussaint Picault et Waters, Spénale)

Si la vue procure un espace déjà construit, le toucher l'élabore par une suite de contacts⁸⁵. David Le Breton

Tout dans l'idée de caresse va dans le sens d'une mise en séquence. Acte de tendresse, il est inutile de revenir sur ce que cela comporte de « métonymique », on peut essayer d'en éclairer ses modalités de présence narrative par rapport à une définition du geste. Le geste selon Barbara Formis est un peu plus intentionnel qu'un pur mouvement, mais un peu moins qu'un acte. L'acte de caresser a bien pour but de caresser mais ne présuppose pas que l'effet de caresser soit calculé, effectif ou voire désiré par celui ou celle qui la met en acte. En cela, la caresse apparaît plutôt comme un geste, c'est-à-dire un mouvement intentionnel qui va

⁸³ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, page 28.

⁸⁴ David Le Breton, *La saveur du monde, La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Éditions Métailié, 2006 Paris. 2006, page 179.

⁸⁵ *Ibid.*

« au-delà de la finalité concrète de son exécution⁸⁶ ». Ainsi la caresse, transitoire et séquentielle, recoupe un certain nombre de traits communs du geste. En cela, elle est un excellent vecteur de tension dans la séquentialité du récit. En tant que geste de médiation, de transition, elle ménage des effets de suspense dans ses arrêts brusques ou des effets de curiosité⁸⁷.

D'abord, de manière dramatique, la caresse interrompue ou empêchée est au service d'une tension exacerbée qui repose sur un suspense. Dans *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint, le contact arrêté du narrateur vers Marie l'est par un tremblement de terre :

Je m'apprêtais à avoir un geste envers elle, lui toucher le bras ou lui prendre la main, quand j'eus le sentiment que ma tête vacillait, et, dans le prolongement même de ce vertige, le grondement d'un train invisible commença à tout faire trembler sur son passage en secouant bruyamment les grillages métalliques du parapet du pont qui se mirent à trembler de bas en haut à côté de moi dans des gerbes d'étincelles bleuâtres et des éclairs de feu [...] je vis les passants qui tanguaient comme sur le pont d'un navire soulevé par une vague énorme, brève et violente, certains perdant l'équilibre et luttant pour garder leur trajectoire [...] ⁸⁸.

Ce micro-épisode de la rupture de Marie et du narrateur trouve à s'amplifier par l'effet d'écho du tremblement de terre. L'émergence du « geste » est restituée dans sa progressivité avec l'ouverture de la phrase sur l'élan du narrateur qui « s'apprêt[e] ». Or la phrase ne s'interrompt qu'un nombre important de lignes plus loin, une fois la catastrophe provoquée. Le geste, suspendu temporellement, est inaccompli. C'est précisément cet inaccomplissement qui met en valeur le geste et fait tout le suspense de la scène. Mais la caractéristique toussaintienne dans ce cycle consiste précisément à ne pas résoudre une tension romanesque et la laisser se dissoudre dans l'expansion phrastique. Puis dans une phrase conclusive qui fait écho à *L'Éducation sentimentale* de Flaubert (« Et ce fut tout, ce fut absolument tout. Ce ne fut rien d'autre. »). Toussaint reprend ici le motif de la main amoureuse, promesse des sens et emballement du sens. Il en excite la tension en l'associant à un événement naturel dont l'implication narrative peut être déterminante, le tremblement de terre, motif qui appartient davantage au genre du film catastrophe. Mais paradoxalement, l'événement en question dénoue la tension entre les personnages, qui s'en trouve diluée par l'arrêt du geste. Si l'événement fonctionne de manière métonymique avec la scène, sur un mode d'ailleurs romanesque, le geste de la caresse, pour autant s'en trouve désamorcé. Toutefois le geste se

⁸⁶ Barbara Formis, *Ibid.*, page 18.

⁸⁷ Nous reprenons ici le binôme conceptuel de Raphaël Baroni dans sa définition du dispositif de l'intrigue dans les narrations. Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, Poétique, 2007.

⁸⁸ Jean-Philippe Toussaint, *op. cit.*, page 40

trouve ici traité artistiquement, à la fois tendu vers sa finalité, mais comme un geste de danseuse, arrêté dans sa « finalité pure⁸⁹ ». Sans résultat concret, il apparaît dans sa forme.

La caresse interrompue s'inscrit donc dans la continuité et le devenir du récit, ou parce qu'en s'affrontant à un obstacle interne ou externe au personnage, elle relance la tension narrative – le personnage va-t-il atteindre son but ? – et ou, parce que l'interruption met en avant le caractère séquentiel et progressif du geste, et en particulier d'un geste sensible corrélé au toucher. Dans la romance autobiographique de Craig Thompson, *Blankets*, la narration est sous l'empire du toucher, qui plus est dans un genre, le récit d'adolescence, où les gestes de découverte font partie des *topoi* attendus. Dans cette planche⁹⁰ (voir illustration *Blankets* 1) la composition tend à créer une attente par le désir de caresse confessé par le narrateur. Placée en bas de la page, l'auteur joue avec la tension de la « tourne de page », car la planche est placée sur une page impaire. Le désir de caresse du corps de Raina est suggéré par la disposition des corps sur la page : l'enchaînement des postures de Raina dans la partie supérieure ménage un allongement progressif de la posture, qui prend alors toute la largeur de la page. Un effet de zoom met en avant le corps ainsi alangui de Rain. La dynamique horizontale de son corps vient mettre un terme à la dynamique verticale du mouvement précédent qui consistait en un mouvement descendant. Rhétoriquement, au niveau de la lecture cela constitue une pause.

L'alternance des poses, non délimitées par des cases, se suffit à elle-même pour suivre la trajectoire du mouvement et plus largement, donc, le déroulement de l'action. Le corps de Raina ainsi représenté en plan rapproché, constitue le point central de la planche et du regard, le lieu où s'arrêter. Craig Thompson signe ici des planches très empathiques, elles convient la lectrice à adopter peu ou prou le regard du personnage : dans la partie supérieure de la planche il est présent, dans un face à face avec Raina. Ces face-à-face alternent les positions, comme dans une succession de champ et de contre-champ, sauf qu'ici, d'une part le cadre n'est pas délimité et l'autre partie du champ (le personnage) est présent. À une logique cinématographique à laquelle l'auteur semble emprunter une forme de mise en scène des dialogues, le dessinateur substitue une superposition des corps qui ménage essentiellement une composition graphique. Cette composition est organisée par un rythme, qui n'est pas celui d'un cadre, mais d'une chorégraphie des corps. Cela invite davantage à une lecture

⁸⁹ Barbara Formis, *op. cit.*, page 28

⁹⁰ Craig Thompson, *Blankets*, Tournai, Casterman, collection « Écritures », 2006, page 125.

« incarnée » si l'on veut emprunter le vocabulaire des analyses de l'« embodiment »⁹¹. Il semblerait que cette logique soit propice à une lecture susceptible d'adopter le regard du personnage (qui est une projection narrative du narrateur adulte). Tout invite donc dans cette composition chorégraphiée à ressentir une tension proprement corporelle, celle du désir du personnage.

Dans les planches qui suivent⁹² (voir illustration Blankets 2b, 3b, 4b, 5b) la caresse, d'abord réticente, se déploie généreusement sur trois planches en cinq images. Au premier reflux répond donc le mouvement libéré de la main, qu'accompagne d'ailleurs dans la mise en scène graphique, un flux d'air et la matérialisation du bruit de la chaudière par une stylisation d'onomatopées qui épousent la forme du courant d'air chaud. Toutefois, on peut constater que la représentation du geste se parcellise en de nombreux « moments » qui alternent entre plans d'ensemble et gros plans. Le premier moment (Blankets 2b) décompose une caresse unique qui se fait passer pour un geste de recoiffage. Avec l'allumage de la chaudière (Blankets 3b) une nouvelle caresse intervient, cette fois-ci, l'image seule (Blankets 4b) des protagonistes est bien plus ambiguë du point de vue de la temporalité, et l'inscription dans les récitatifs d'une formule avec un verbe à l'aspect itératif (« je passais ma main dans les cheveux de Raina »⁹³) semble étendre le temps de la scène au-delà des limites de l'image, bien que le geste soit arrêté dans son mouvement. Cela correspond sans doute à ce que Kai Mikkonen relève comme effet d'extension⁹⁴ (de *stretch*) de la *scène* genettienne, lorsque le temps de la narration déborde le temps du récit. Comme le fait remarquer le narratologue, ce type d'extension de la temporalité de la narration est récurrente dans des séquences qui mettent en scène les pensées, émotions et sentiments des personnages, alors que la scène genettienne, largement fondée sur le modèle du dialogue, suppose un comptage beaucoup plus stabilisé du temps de la narration.

⁹¹ Karin Kukkonen propose une lecture du geste et du mouvement dans la bande dessinée comme deux éléments propre à l'*embodiment*. Les changements d'angles mettent en mouvement le corps par le dessin et ainsi, en mettant à mal notre schéma corporel, Kukkonen propose de penser que Thompson « nous invite à entrer dans l'image » (ma traduction). Karin Kukkonen, *Studying Comics and Graphic novels*, Oxford, John Wiley & Sons, 2013, pages 60-61.

⁹² Craig Thompson, *op. cit.*, pages 126-129.

⁹³ En langue originale, l'auteur emploie un groupe verbal à l'aspect itératif également « I kept running my hand through her hair.. through Raina's hair.. ». Craig Thompson, *Blankets*, Marietta, Top Shelf, 2006, page 128

⁹⁴ Dans son étude sur les temporalités narratives en bande dessinée Kai Mikkonen remarque que la décomposition du mouvement n'est pas la seule voie pour ralentir et étirer le temps de la scène: répétition, superpositions, rythmes dans la case etc. Kai Mikkonen, *Narratology of the comic art*, Londres, Routledge, 2017, pages 53-54.

En effet, dans cette scène, outre l'extension du temps sensible dans l'usage des verbes au sein du récitatif, la planche fragmente la scène en deux visuels qui peuvent paraître simultanés et qui permettent de rendre compte plus précisément de la perception tactile, faible et discrète, du personnage : le plan large avec les personnages d'une part et la caresse de la main en très gros plan d'autre part. Enfin, le fond de la scène devient abstrait, comme si le contexte concret de la scène comptait moins que la perception et les émotions ressenties par Craig. Seuls le bruit et la sensation d'air chaud, symbolisés métonymiquement par des onomatopées et des traits d'encre de chine étirés, demeurent à l'image autour du couple. L'importance accordée à ces notations sensibles traduit que nous avons surtout accès à la sensibilité du personnage, et moins à la scène telle qu'elle serait montrée par un « monstateur » abstrait et distant.

L'importance de cette séquence dans l'économie du récit tient à son double mouvement d'abord de retenue puis d'expansion tant du geste que de la temporalité. Ce double mouvement est l'un des rythmes cruciaux de ce récit. En effet le personnage ne cesse d'osciller entre la retenue devant l'interdit et l'appétence à transgresser (et souvent toucher). Cet interdit du toucher opère comme un opérateur du suspense, mais aussi comme le vecteur d'une expansion de la temporalité, dilatant les instants à l'extrême, chez Thompson comme chez Toussaint. La séquentialité du toucher participe de cet effet, en permettant que s'insère dans la fragmentation des instants de la caresse une certaine liberté dans la retranscription du temps de la narration. À l'inverse, la fragmentation des gestes, et du geste de la caresse en particulier, est un outil d'accélération du temps de la narration par le séquençage des micro-gestes. Comme le rappelle Barbara Formis, l'ambiguïté du geste c'est qu'il est difficilement comptable, on peut difficilement réduire à l'os, une unité du geste :

Certes, le geste se donne comme unité et semble être unifié mais une fois qu'on essaie d'identifier le début et la fin de son déroulement, qu'on commence à le compter son unité se révèle fragile et se dissout dans une infinitude potentielle de petits gestes⁹⁵.

Cette question de la décomposition du geste est l'un des grands thèmes de la critique de la bande dessinée lorsqu'elle s'affronte à la question de la représentation du mouvement et de l'action⁹⁶, car la bande dessinée s'identifie pour partie à un art de la mise en séquence des

⁹⁵ Barbara Formis « Introduction », in Barbara Formis (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2015, page 10.

⁹⁶ Voir à ce sujet Laurent Guido « De l'instant prégnant aux gestes démultipliés: scansion filmiques du mouvement dans la bande dessinée » dans Philippe Kaenel et Gilles Lugin (dir.), *Bédé, ciné, pub et art : d'un média à l'autre*, Lausanne, Gollion, In Folio, 2007 ; voir aussi le chapitre « A.B. Frost et la révolution photographique » dans Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009, pages 103-117.

gestes de personnages. L'historiographie de la bande dessinée prend d'ailleurs comme point de départ des auteur·e·s, comme Rodolphe Töpffer, dont l'art aurait consisté précisément à unifier une séquence narrative par la mise en cohérence de gestes et de mouvements qui constituent une action plus globale⁹⁷. Or si un certain nombre d'auteur·e·s comme Raphaël Oesterlé, Laurent Guido et David Amram s'accordent pour dire que la décomposition des gestes tend à ralentir l'action et la lecture de manière générale, il n'en va pas de même dans la narration littéraire. On a pu voir avec Craig Thompson le travail de fragmentation et de ralentissement que provoque ce geste. Il prend place dans une scène qui laisse libre cours aux sentiments intimes, portée par un haut degré de subjectivité dans le dispositif narratif. La décomposition du mouvement traduit une attention sensible du regard.

Dans un roman comme *Un monde à portée de main* de Maylis de Kerangal, l'écriture semble retranscrire la frénésie et la vitesse du geste, tout en assumant sa décomposition, par des outils linguistiques qui désignent la vitesse, comme les adverbes, mais aussi par un subtil jeu de ralentissement et de vitesse au niveau de la narration. L'écriture de cette scène de baiser et d'approche entre Paula et le Charlatan (un peintre en décor) est assez exemplaire de ce travail de condensation de l'instant et de l'épanouissement du détail :

[...] un baiser qui se poursuit au-delà des lèvres, la bouche du Charlatan devenant sous la langue de Paula, dans son souffle, quelque chose de vaste et de plein, d'une simplicité telle que l'instant prend une profondeur inattendue, alors les mains s'ouvrent, les doigts se déplient, un bonnet et un pinceau tombent sur le sol, puis les paumes viennent sur les corps, les quatre, elles se posent et se promènent, de plus en plus rapides, les doigts dénouent dans le dos le nœud du tablier, dézippent le pull, défont les premiers boutons de la blouse, soulèvent le tee-shirt, tandis que les pieds eux aussi s'impatientent, soudain se mettent en route hors de l'atelier, dans l'étroite avenue où les pins parasols, éclairés par-dessous, envoient sur les murs une résille noire qui les resserre encore, après quoi c'est le franchissement de l'enceinte des studios, la descente dans le métro, Paula et le Charlatan passent sous la ville, abouchés sur le quai dans le tunnel qui gronde⁹⁸.

Les gestes de caresse ici se mêlent aux autres gestes sensuels, dans une longue phrase asyndétique qui met sur le même plan les gestes (« les mains s'ouvrent », « les doigts se déplient », « se posent et se promènent ») et les actions (« les doigts dénouent », « dézippent », « Paula et le Charlatan passent sous la ville »). Réduits à un morceau de la séquence gestuelle, les gestes de caresse ne sont pas moins chargés d'émotions ou de sensualité que dans la séquence de Craig Thompson, mais l'émotion tient davantage à la frénésie de l'ensemble de la mise en séquence des gestes dans le flux phrastique qui semble ne jamais s'arrêter. Ainsi la caresse perd ici son statut initial de l'approche érotique – d'ailleurs la scène commence par

⁹⁷ Voir la notion de « *pars pro toto* » dans David Kunzle, David Kunzle, *History of the Comic Strip. The Nineteenth century*, Berkeley, University of California Press, 1990, page 348.

⁹⁸ Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*, Paris, Gallimard/Verticales, 2018, page 207.

un baiser – mais l'intégralité de la scène est écrite de manière tactile par l'enchaînement des sensations tactiles que suscite cette rencontre des corps. La place de la caresse appelée à n'être qu'un fragment dans la séquence, n'est pas corrélée ici à un moment de ralentissement, au contraire, ainsi réduite à une suite de contacts, elle participe à une accélération du temps de la narration qui tient à l'usage des adverbes, du temps verbal qui met tout au même niveau (le présent de l'indicatif) et surtout l'enchaînement asyndétique de la phrase. Ici les caresses, dans leur enchaînement séquentiel tendraient plutôt à défaire l'effet de scène. Cette frénésie tactile renvoie de manière plus générale à l'appétit tactile de Paula Karst. Le geste en lui-même n'intéresse pas Paula dans son aspect rhétorique, dans son arrêt, dans sa grâce, le toucher est un moyen de connaître, d'avancer, de découvrir. Il n'y a pas d'interdit ni d'obstacle qui sépare Paula du corps de l'autre ou du corps de l'image, seul manquerait l'expertise du geste du peintre. Dans la dernière scène d'amour entre Paula et Jonas⁹⁹ tout est affaire de vitesses :

Ils se déshabillent très vite, se soulèvent à peine, font glisser leurs vêtements, et bien que ramassé, concentré, ce moment-là lui aussi se dédouble, deux vitesses y affleurent : l'étreinte terrestre, reliée au choc de la veille, au désir de faire corps, comme une soif de sexe après des funérailles, et l'étreinte cosmique, celle de la résonance, issue des boucles qui tournoient dans un ciel réglé comme du papier à musique¹⁰⁰.

Ici deux vitesses de contredisent : la vitesse du désir et la vitesse de la « résonance », une vitesse plus réglée et surtout non corporelle. La rapidité effective des gestes du désir semble être complétée par un rythme plus fondamental, plus abstrait. Ce rythme plus fondamental est celui du toucher de la découverte (« l'un et l'autre [...] explorant le plaisir comme une paroi sensible, usant de tout leur corps, de leur peau, de leurs paumes, de leur langue, de leurs cils, et comme s'ils se peignaient l'un l'autre [...] ils font l'amour comme s'ils s'écartaient de la galerie »). Cette vitesse particulière c'est celle du savoir et de la connaissance qui se confond avec celle du désir.

En effet, Maylis de Kerangal incarne ici dans l'écriture, le caractère séquentiel, incomplet et progressif d'une connaissance qui passe par le toucher. Les mains caressantes sont autant de mains enquêtrices, des vectrices de l'intrigue dans le roman. Les figures d'auteur·e·s comme les instances narratives empruntent à l'enquêteur·rice l'attention au détail, aux empreintes et aux traces, engageant ainsi un rapport au réel fait de spéculation et d'« intuition basse », puisant dans les sens primaires, comme le toucher, les signes de

⁹⁹ *Ibid.* page 278.

¹⁰⁰ *Ibid.*

présence¹⁰¹. Dans ce cadre, les gestes de caresse, volontaires ou involontaires deviennent d'excellents embrayeurs de l'intrigue au sens où celle-ci se déploie comme une enquête (alternant les modes de la curiosité et du suspense). Le plus évident d'entre tous est et demeure le narrateur du cycle de Marie, en particulier dans *Fuir* qui prend la forme d'un roman policier. Le narrateur est sans cesse rivé à des impressions sensibles qu'il ne parvient pas à déchiffrer malgré ses efforts et qui relancent sa curiosité. Le caractère policier de l'intrigue contamine les rapports amoureux où le toucher devient alors central dans l'éveil du suspense. Le narrateur avec Li Qi, sont dans un train. Il s'attarde sur ce qui ressemble à une scène de crime : éclats de verre, tache de sang. Tout concourt à éveiller le suspense d'un bon récit policier, un « extrême-orient express » à la mode contemporaine. Mais, l'enquête se déporte sensuellement sur une caresse volée à Li Qi :

Je m'étais arrêté un instant devant cette tache de sang mystérieuse et Li Qi s'était attardée avec moi. Puis, dans la brève hésitation que nous marquâmes l'un et l'autre avant de repartir, nos épaules se touchèrent, s'effleurèrent presque consciemment, s'abandonnèrent l'une à l'autre, il était impossible que ce fût fortuit, nos regards se croisèrent encore et je sus alors avec certitude qu'elle aussi avait été consciente de ce nouveau contact secret entre nous, comme une ébauche, la rapide esquisse de l'étreinte plus complète, de nouveau différée, qui ne tarderait plus¹⁰².

Si l'on retrouve cette poétique du délai (« l'étreinte [...] différée ») propre au cycle de Marie, ce qui est particulièrement saillant ici c'est la manière dont le narrateur traite le frôlement, ce geste involontaire, pour en faire un véritable moteur d'une intrigue amoureuse, qui prend en même temps les formes d'une conspiration (« ce nouveau contact secret »). Le frôlement se transforme alors dans l'esprit du narrateur, avide de traces et d'hypothèses, en une « esquisse de l'étreinte plus complète » qui se déroule plus tard. Ces frôlements sont autant de signes qui affolent l'esprit du narrateur et ne cessent de le projeter, tout en instillant une atmosphère de suspense :

Nous avions déjà échangé tant de signes d'attraction réciproque depuis le début du voyage, des effleurements et des regards, d'infimes déclarations d'amour clandestines et secrètes.¹⁰³

Ce tempérament paranoïaque du narrateur se déploie dans l'opus suivant, qui met aux prises Marie et le narrateur séparés. Cette attention aux gestes de caresse devient plus jalouse. Le narrateur se souvient alors d'un motif qui fait écho au frôlement de Li Qi :

Elle n'était pas à son bras, mais elle était avec lui, cela sautait aux yeux, elle était implicitement avec lui, elle était violemment avec lui, la minuscule distance qui les séparait était plus violente que s'ils s'étaient touchés, mais il n'y avait pas de contact entre eux, ils se frôlaient de l'épaule, un infime écart de vide demeurait entre leurs manteaux. Je regardais Marie, et je voyais bien que

¹⁰¹ Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, 2019.

¹⁰² Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M., Fuir*, Paris, Editions de Minuit, 2017, page 190

¹⁰³ *Ibid.* page 195

je n'étais plus là, que ce n'était plus moi maintenant qui étais avec elle, c'était l'image de mon absence que la présence de cet homme révélait. J'avais sous les yeux une image saisissante de mon absence¹⁰⁴.

Les caresses et le toucher donnent forme à une présence ou à une absence par leur effectivité ou leur retrait. D'un point de vue de l'écriture romanesque, ils contribuent ainsi à incarner les personnages tout en invitant à la prospective, l'espoir d'une étreinte, ou à la rétrospective, le souvenir de l'amour. Travaillant ainsi la séquentialité de la trame temporelle du récit, le toucher et les caresses activent une dynamique qui alterne entre présence et absence. La narratrice de *Ça raconte Sarah* fait de l'écriture du souvenir amoureux une véritable caresse :

Je pense à l'année où Sarah est morte, il y a une éternité, il y a quinze ans. Cette année-là, personne ne s'en souvient plus. Ce n'est même plus palpable, cette euphorie de notre amour. Je ne peux plus y toucher, à cette vie-là. Je ne sais plus la caresser du bout des doigts, je ne sais plus convoquer les vieux souvenirs de la jeune femme que j'ai été¹⁰⁵.

Quelle douceur c'était de savoir qu'elle existe ; d'en avoir la *preuve*. Je ne pense plus qu'à ça. Aux traces, aux preuves, au corps. Aux corps encore. Mais surtout, surtout, au *tangible*. À ce que l'on peut toucher tant qu'on le peut encore. Effleurer, caresser, égratigner ; tant qu'on le peut encore¹⁰⁶.

La tension d'esprit de la narratrice vers la disparue s'apparente à un geste incarné, corporel. Caresse et effort mental se correspondent dans l'écriture narrative de l'amour. Ainsi le toucher dans sa tension vers la connaissance devient aussi l'objet d'une observation psychologique et technique. Les gestes de caresse tendus vers le savoir deviennent eux-mêmes des objets d'observation. Un certain nombre de récits érotiques se concentrent sur la technicité du geste de la caresse, notamment en ce qui concerne la masturbation féminine. Sujet à scandale, territoire demeuré mystérieux pour une science sexuelle qui a mis de côté le plaisir féminin pendant au moins trois siècles en Occident, la caresse sexuelle féminine devient un jeu narratif, tant du point de vue de sa représentation que comme élément de l'intrigue.

Le caractère séquentiel du toucher ménage alors des moments narratifs de savoir du geste. Dans *Déesse* d'Aude Picault, ouvrage pornographique dédié à la sexualité féminine débridée de Lilith, des séquences entières sont des expositions de la manière de jouir par la caresse du clitoris. La mise en page qui met le clitoris au centre des planches, et la décomposition des gestes en quelques stations font de cet opus aussi bien un récit érotique qu'une fiction savante, mêlant histoire des mythes, histoire de la sexualité et technique des

¹⁰⁴ Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, *La vérité sur Marie*, Paris, Éditions de Minuit, 2017, page 477

¹⁰⁵ Pauline Delabroy-Allard, *Ça raconte Sarah*, Paris, Éditions de Minuit, 2018, page 154

¹⁰⁶ *Ibid.*, page 187

gestes. Le récit de Lilith se clôt d'ailleurs sur une conférence, et l'on s'aperçoit que le récit en image que nous venons de lire était un récit dans le récit-cadre : une conférencière explique l'histoire de Lilith à un parterre d'étudiant·e·s. Une fois rentrée chez elle, la conférencière s'adonne alors à un rituel païen et érotique en mémoire de Lilith. La représentation de la caresse érotique féminine, dépeinte sous forme de rituel par les auteur·e·s suit un cheminement qui peut prendre alors une ampleur métonymique au niveau du récit. Si la technicité de la caresse clitoridienne devient le motif central d'une libération sexuelle qui semble gagner des figures de femmes à la clôture du la bande dessinée d'Aude Picault, pareillement, dans *La Théorie des nuages* de Stéphane Audeguy, toute l'intrigue semble poétiquement concentrée dans une scène initiale. La caractéristique des romans d'Audeguy est de laisser une grande place à la question du désir et de l'érotique. Dans nombre de ses récits, le désir érotique et le sentiment amoureux guident les personnages dans des intrigues historiques comme *L'Histoire du lion Personne* ou *Fils unique*, laissant une grande place à la question de l'amour et de l'amitié. Dans des récits à la trame temporelle plus composite comme *La Théorie des nuages* ou le tout récent *Histoire d'amour*, le désir érotique et la question du sexe féminin deviennent même le fil conducteur qui relie plusieurs époques que le narrateur s'amuse à mêler et à faire résonner.

La scène initiale du roman *La Théorie des nuages* dévoile le personnage de Virginie mettre en place ce « rituel privé » et étrange au premier abord, qui consiste en réalité en une masturbation. L'écriture se fait circonspecte et précise, ménageant progressivement de phrase en phrase l'organisation de la scène :

Ensuite elle prend dans le tiroir de sa table de nuit une pochette de soie ourlée un peu plus large que sa main. À partir de là, et bien qu'elle ait déjà effectué ces gestes des centaines de fois, c'est toujours la même magie qui opère, et elle s'irriterait presque à l'idée d'être l'esclave d'un procédé aussi étrange et aussi simple, à constater que l'équation de son plaisir possède des inconnues aussi baroques, aussi vexantes. De sa main droite elle écarte les poils de son bas-ventre, de la gauche applique la pochette de soie sur son sexe, et se met lentement à frotter. L'effet est immédiat, et sûr, et toujours le même¹⁰⁷.

Nul empressement, ni emballement de la narration, le caractère méthodique du rituel suit le caractère technique du geste. *A contrario*, les effets du geste prennent des formes inattendues « baroques », et projettent Virginie « hors du temps ». Or ces éléments de caractérisation de son plaisir caractérisent précisément la poétique narrative d'Audeguy dans ce roman :

Virginie tremble. Elle ressent des picotements dans les doigts, une chaleur douce irradie sa gorge et descend vers ses cuisses. Parfois la jouissance vient très vite, mais c'est agaçant, et elle se relève alors aussi excédée que honteuse de l'être. Parfois la jouissance monte lentement, et c'est aussi

¹⁰⁷ Stéphane Audeguy, *La théorie des nuages* [2005], Paris, Gallimard, Folio, 2007, page 33

délicieux qu'épuisant, et quand le plaisir finit par arquer son corps, elle retombe, suffoquée, et demeure immobile, dans les limbes très doux, hors du temps¹⁰⁸.

En effet le roman est organisé autour d'une quête, confiée par un styliste japonais, un ancien rescapé d'Hiroshima, à Virginie sa secrétaire. Elle doit retrouver le « protocole Abercrombie » du nom d'un météorologiste anglais qui le premier a recensé méthodiquement les nuages. Le roman ménage ainsi des analepses baroques, qui emmènent la lectrice au XVIII^e siècle chez un peintre de nuages, au XIX^e à suivre Abercrombie dans sa quête infinie et au XX^e auprès du jeune japonais aux prises avec le plus grand nuage, et le plus destructeur de l'histoire contemporaine, né du souffle de la bombe atomique. Les plis du tissu, les plis du sexe de Virginie, les plis du temps et des nuages participent d'une même idée fondatrice de l'imaginaire d'Audeguy : le plaisir consiste à se pencher sur les plis du monde, ses ambiguïtés, ses particularités mais surtout son infinie variété. À cela s'ajoute la particularité de Virginie, comme un nuage porteur de pluie, Virginie éjacule lorsqu'elle jouit. Ainsi ici la scène initiale de caresse contient en germe le reste de la narration, non pas tant en termes d'un enchaînement de causes et de conséquences, qui constituerait l'action, mais en tant que motif poétique que le roman va déployer en couches successives de récit. Plus tard, Virginie rencontre l'héritier Abercrombie et de leur rencontre se dénouera l'intrigue première, puisque Virginie va retrouver le protocole réclamé par son patron, mais aussi l'intrigue de fond, à savoir le mystère de son « rituel privé » :

Il s'est agenouillé devant elle. Il la caresse avec ses doigts, avec sa bouche, mais ce sont ses doigts qui la laissent ébahie : il la branle exactement comme le fait elle-même, d'ordinaire. Elle n'est pas encore revenue de sa surprise que la jouissance la prend inopinément. Elle sent l'humidité sous ses fesses et rougit dans la demi-pénombre. Richard Abercrombie ne semble pas se formaliser de cette inondation ; il s'essuie calmement les doigts dans un coussin ; de toute façon il voulait changer de canapé¹⁰⁹.

Les caresses prennent dans le récit d'Audeguy une importance dans l'enquête de Virginie, pas seulement parce qu'elle s'attache l'amour d'Abercrombie, mais parce que le hasard de la rencontre et de la compatibilité technique des mains de Richard et du sexe de Virginie rappelle également la croyance à la fois spirituelle et littéraire à la diversité du réel, à la particularité irréductible des phénomènes individuels. L'intérêt pris pour les plis du corps de Virginie, ses complexités météorologiques, rappelle l'observation religieuse et méthodique de l'ancêtre de Richard devant les nuages. Cette obsession climatologique se transforme alors peu à peu en obsession pour tout autre forme de plis, et en particulier les plis du sexe féminin. Dans un rapprochement synecdotique entre les plis célestes et géants des nuages et les plis

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.* page 133

secrets, minuscules des sexes féminins, l'aboutissement de l'enquête apparaît comme la leçon d'une fable sur le savoir, la science et la technique. Le passage entre la *libido sciendi* et la *libido amandi* se fait chez Abercrombie progressivement, par paliers et par motifs :

Les longues soirées d'hiver sont consacrées au Protocole. En date du 25 novembre 1891, le savant a exécuté au crayon noir le dessin d'un cerveau humain, en volume ; puis, patiemment, il a répété ce dessin en dessous, une version légèrement modifiée. Virginie finit par comprendre que, de dessin en dessin, la forme glisse lentement vers une autre : le dixième et dernier croquis représente sans doute possible un nuage, de type altocumulus. Une seconde série de croquis, non datée, figure trois pages plus loin : cette fois Abercrombie a relié, par le même processus de translation, la forme altocumulus et les plis élégants et ouvragés d'un sexe de femme. À partir de là, le Protocole comporte toujours, de loin en loin, des exercices du même ordre : Abercrombie marie patiemment les nuages et les choses, des parties du corps et des objets de la nature. Parfois un coquillage se transforme prestement en une oreille humaine, parfois la résurgence tumultueuse d'une rivière conduit pas à pas à l'écorce tourmentée d'un olivier¹¹⁰ [...].

Le protocole Abercrombie témoigne d'une logique tactile : d'une part elle met en scène une connaissance par le toucher, par une sensation tactile – c'est-à-dire la connaissance par les volumes, les plis, mais plus encore, cette connaissance prend une forme linéaire et progressive. Les formes se touchent entre elles et en engendrent d'autres par proximité. De même le toucher, contact entre une surface et une autre, tire son savoir de cette confusion momentanée des formes. Les objets de la quête d'Abercrombie se transforment naturellement en une mise en séquence.

La description du travail graphique d'Abercrombie se rapproche d'ailleurs étonnement de l'art graphique de la bande dessinée. On peut rapprocher la mise en séquence des dessins du savant, et la métamorphose qu'elle révèle, de « l'intervalle dynamique » qui constitue l'un des modes de mise en mouvement des images dans la bande dessinée ancienne¹¹¹. Plus tard, Abercrombie aura une révélation lorsqu'une des femmes qu'il dessine lui donnera « un rouleau d'estampes, scènes érotiques et paysages » qui dans leur linéarité et leur sujet (paysages, nature) enseignent au savant « d'épouser les formes du monde ». Une même conviction semble animer le scientifique, à savoir que l'ondoiement de la matière même observé, classifié, ne peut s'astreindre aux rigoureuses limites d'une connaissance stabilisée. Comme dans une courbe asymptotique, la fable d'Abercrombie révèle que le savoir du monde est comme une asymptote, plus il progresse, plus il s'étire, comme la diversité des corps et des sexes lorsqu'on en caresse l'infinité des plis :

¹¹⁰ *Ibid.* page 228.

¹¹¹ Thierry Smolderen dans *Naissances de la bande dessinée* élabore cette formule pour parler des expérimentations graphiques d'A.B. Frost qui à la fin du XIX^e siècle propose des bandes dessinées qui s'intéressent tout particulièrement à la perception du mouvement. Il montre ainsi que l'auteur utilise un dispositif de répétition et de variations légères qui donnent alors l'impression qu'entre deux images un « intervalle dynamique » fait ressortir plus facilement la variation et donc le mouvement. Thierry Smolderen, *op. cit.*, pages 108-109.

« Quand il ne dessine pas, Richard Abercrombie reste couché avec ses femmes, mais c'est pour lui, et de plus en plus, la même activité scientifique. Il suce le sexe des femmes jusqu'à ce que lui viennent à la bouche des arrière-goûts de sang et d'eau salée ; souvent il trouve à leur cul un goût de sable ou de terre. Et il note obstinément tous ces résultats. Il caresse si longtemps les hanches d'une femme qu'il ne sait plus s'il est la main ou bien la courbe. Il a installé ses six demoiselles dans six chambres confortables. [...] Et toute forme est remarquable : bientôt les irrégularités de la nacre, la torsion sensuelle d'une vague le ramène à la chair irisée d'un bas ventre. Richard Abercrombie remonte vers ses chambres closes, par un petit chemin de pierres plates, humides d'embruns¹¹².

La caresse révèle ici une poétique de la fusion, fusion des corps, des matières et des temporalités. Le corps de celui qui caresse se fond dans la matière caressée, dans une opération non pas seulement de connaissance mais aussi d'assimilation. Intimement liée à l'enquête et à la connaissance, la caresse dans sa séquentialité dévoile et fait connaître le corps de l'autre. On se retrouve en face d'une conception tactile d'inspiration phénoménologique, qui correspond bien à ce savant, qui va prélever dans les formes du monde un savoir, dans un geste bien qu'apparemment doux assez dominateur, au risque de s'y abîmer.

Des séquences entières de *L'Épinard de Yukiko* sont dédiées à la mise en séquence de cette main caressante, qui non seulement explore les plis du corps de l'autre mais aussi participe de la progression narrative du narrateur dans la connaissance culturelle et linguistique de son amante. La main est alors véritable enquêtrice car elle arpente les surfaces de la peau dans un geste parallèle à la nomination. Dans la suite de planche qui met en scène la première relation sexuelle entre Yukiko et le narrateur¹¹³ (voir illustrations Yukiko 2, 2b, 3a, 3b), on assiste à un dévoilement progressif du corps de l'amante par le vecteur de la caresse. Rivée à la subjectivité du narrateur, les plans sont très rapprochés et morcellent le corps de Yukiko en autant de vues partielles. Mais la main du narrateur, elle, demeure présente à chaque plan, elle est l'opératrice du mouvement qui unifie la scène. Parallèlement, le récitatif indique chaque partie caressée en la nommant (« ton cou » ; « tes épaules » ; « ton ventre » ; « ton épinard¹¹⁴ »), jusqu'à ce que la caresse cesse lorsque le rapport sexuel commence. La caresse ici s'exhibe dans la diversité de ses poses, et dans une tension fétichiste, qui passe par une appropriation tactile ainsi que verbale.

La poétique narrative des caresses emprunte ainsi au motif de l'enquête. Le narrateur amoureux ou la narratrice amoureuse s'attarde sur les détails, avec une attention au sensible qui requiert d'autres compétences sensorielles que l'observation simple, elle requiert une sensibilité tactile,* une attention aux surfaces, aux textures, aux espaces entre les mains et les

¹¹² Stéphane Audeguy, *La Théorie des nuages*, op. cit., page 229.

¹¹³ Frédéric Boilet, *L'épinard de Yukiko*, Angoulême, Ego comme X, 2001, pages 55-59

¹¹⁴ *Ibid.*, page 57

peaux. Comme le narrateur de *La Vérité sur Marie*, la narration amoureuse voit dans les caresses, les frôlements, aussi bien les possibilités d'une étreinte que les marques d'une absence.

2.1.1 Absences : empreintes, détails et motifs

Ainsi les caresses opèrent également comme des marques du vide : de la présence à venir – l'étreinte désirée – ou de la présence disparue – les empreintes. Elles prennent alors pleinement leur fonction métonymique : les traces d'un contact tactile – pesée de la main, empreintes – deviennent des objets d'attention, tout comme des objets, des fragments de l'autre peuvent devenir des sources de fétichismes, à caresser, cajoler.

Fétichismes et métonymies (Toussaint, Baudoin, Serre, Antico)

À de nombreuses reprises, les matières et les textures deviennent des agents de transmission à distance du contact absent ou distant. Le personnage d'Arthur Cahn « pose une main sur l'eau », car c'est « sa caresse¹¹⁵ », la seule possible. Dans *Expiation* d'Ian McEwan on retrouve ce geste de la part de l'amant de la grande sœur de la narratrice (« Il posa la main à plat sur l'eau, comme pour l'apaiser¹¹⁶ »). Dans les deux cas, la caresse signale une absence et la matière sur laquelle elle se pose, une texture où le corps a laissé son empreinte, son fantôme (« Il était difficile d'y voir, car la surface troublée n'avait pas encore retrouvé sa quiétude, encore hantée par le spectre de la violence de Cecilia¹¹⁷. »). En termes d'intrigue, ce fétichisme que dévoile le geste de la caresse appelle à la projection et à l'anticipation. Dans l'ouverture du cycle de Marie, *Faire l'amour*, le narrateur se présente comme un fétichiste, maniaque et violent :

Je me sentais curieusement apaisé depuis que je m'étais procuré ce flacon de liquide ambré et corrosif, qui pimentait mes heures et acérait mes pensées. Mais Marie se demandait, avec une inquiétude peut-être justifiée, si ce n'était pas dans mes yeux à moi, dans mon propre regard, que cet acide finirait. Ou dans sa gueule à elle, dans son visage en pleurs depuis tant de semaines. Non, je ne crois pas, lui disais-je avec un gentil sourire de dénégaration. Non, je ne crois pas, Marie, et, de la main, sans la quitter des yeux, je caressais doucement le galbe du flacon dans la poche de ma veste¹¹⁸.

La tension entre la main et le regard, la main qui caresse et le regard qui vise Marie, témoigne d'une distance – la rupture – que suggèrent les larmes de Marie. Cette tension aurait comme débouché, le spectaculaire aveuglement du narrateur par la projection d'acide dans le regard.

¹¹⁵ Arthur Cahn, *op. cit.*, page 153.

¹¹⁶ Ian McEwan, *op. cit.* page 50.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Jean-Philippe Toussaint, *op. cit.*, page 6.

Or la caresse du verre et du flacon entre en écho avec les moments préliminaires de leur amour, avec ce « geste si anodin » de « rapprocher mon verre à pied du sien pour aller caresser le galbe de son verre [...] »¹¹⁹. La main qui caresse dans un cas comme dans l'autre repose sur un fonctionnement fétichiste qu'il soit tourné vers l'avenir ou vers le passé, vers la projection ou la rétrospection. En effet, la caresse du flacon répond trait pour trait à la caresse du verre qui était une invitation pleine de douceur, mais en inverse la logique. Si la première caresse appelait à consommer, désir que le contenant – le vin – pouvait éveiller, la seconde appelle plutôt à la consumer par la brûlure de l'acide. Dès l'entrée du roman la boucle est fermée par ce geste destructeur, mais la narration ne cesse de rouvrir les possibles, en ménageant ce moment rétrospectif qui atténue un peu la violence de cette caresse initiale. Mais malgré tout, ces caresses fétichistes signalent la réduction du contact au désir d'une rupture en train de se consommer.

La caresse fétichiste fait partie des mouvements propices à la tension désirante qui peut nourrir une intrigue. On retrouve le même motif dans *Le Portrait* de Baudoin, dont on a déjà remarqué la tendance fétichisante¹²⁰. Au cours d'un dialogue avec une amie, le peintre nie avoir de l'attraction pour son modèle, alors que celle-ci lui affirme que la manière qu'il a de caresser son verre lorsqu'il la regarde témoigne de son désir¹²¹. Plus largement son rapport à son modèle fonctionne sur ce double mouvement d'éloignement et de rapprochement par une caresse médiatrice, celle du pinceau (« avec ses pinceaux il voulait simplement effleurer quelques instants d'éternité... quelque chose comme des baisers »¹²²).

Si cette fétichisation participe de la tension propre au récit de l'artiste, c'est-à-dire de savoir où le mènera cette quête si particulière qui consiste à vouloir « peindre la vie », elle ne transforme pas pour autant le corps de la modèle en objet. Possiblement aliénée par l'image d'elle que le peintre tire de son portrait, la modèle ne cesse toutefois d'échapper au peintre. Si vie il y a, elle serait, pour Baudoin dans le trait, la ligne et sa répétition, et moins dans le portrait. La bande dessinée se clôt sur un paysage de toit parisien où les traits s'étiolent pour devenir de plus en plus abstrait, laissant sourdre un rythme, une composition et non pas une reproduction. Comme une leçon de dessin qu'il donne plus tard dans *La Musique du dessin*, le

¹¹⁹ *Ibid.* page 9

¹²⁰ Voir le troisième chapitre.

¹²¹ Edmond Baudoin, *Le Portrait*, Paris, L'association, 1995, page 25

¹²² *Ibid.*, page 9

portrait s'il porte trop d'attention aux messages qu'il envoie devient trop bavard¹²³. Réduit à l'esquisse, le dessin retrouve son trait « vivant ».

Le motif de la caresse devient alors un enjeu de personnage : réduit ou non à l'état d'objet il signale la totale pétrification de celui-ci en moyen érotique, comme dans l'épisode de *Caresser le velours* dans lequel Nancy se trouve être la belle prisonnière et la prostituée personnelle de Diana, une femme de bonne société. Nancy devient la porteuse privilégiée de l'*olisbos* de Diana, si bien qu'elle se confond alors presque avec cet objet :

Si seulement elle pouvait me voir maintenant, pensais-je, au lit avec Diana, resserrant le nœud coulant du collier autour de l'*olisbos*. Diana pendant ce temps se penchait pour caresser son coffre, pour me caresser, moi, en soupirant et en se vantant :

— Mais regarde-moi ça ! Tout ça, c'est à moi ! Mon esclave ! Ma chose¹²⁴ !

Si ce passage peut sembler anecdotique ou caricatural, il répond toutefois à une nécessité dans la construction et l'évolution du personnage. Dans son apprentissage érotique Nancy rencontre des figures féminines qui prennent possession d'elle. Kitty la hante tout au long du récit et Diana la drogue de plaisir et de luxe pour mieux la garder près d'elle. Le trajet érotique de Nancy consiste alors à ne pas être confinée à l'existence marginale de la lesbienne refoulée dans l'ombre par Kitty, ni utilisée à titre scandaleux comme accessoire et objet de perversités. Le personnage rencontre la problématique propre au féminisme lesbien, à savoir cette conscience du risque qu'il y a reconduire les déséquilibres de l'amour hétérosexuel, supposant donc un·e dominant·e et un·e dominé·e, un pôle masculin et un pôle féminin. Les caresses ont donc ici un rôle essentiel non pas tant en tant qu'éléments de tension dans l'intrigue mais elles révèlent et façonnent le personnage dans les rapports de pouvoir aux autres femmes, de même que les caresses érotiques tournées vers Florence à la fin du roman deviennent des caresses libératoires : libérateur du désir et acceptation pleine de la condition féministe et lesbienne du personnage.

La chosification du personnage par la caresse trouve inversement son pendant dans le jeu enfantin des marionnettes : elles deviennent des personnages que le désir anime. Dans *Le Goût du paradis*, la narratrice de Nine Antico rappelle son petit théâtre de poupées Barbie qui lui servait à mettre en scène ses premières expériences érotiques. Ce jeu rappelle un jeu semblable raconté par la narratrice de *La Vie sexuelle de Catherine M.* à la différence que dans la bande dessinée les poupées s'animent par le dessin, imitant ainsi le pouvoir de suggestion

¹²³ Edmond Baudoin, *La Musique du dessin*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2005, non paginé.

¹²⁴ Sarah Waters, *Caresser le velours* [*Tipping the velvet*], Paris, Denoël, collection 10/18, 2002 [1998], traduit de l'anglais par Erika Abrams, page 336.

de l'imagination de Virginie enfant¹²⁵. Celle-ci anime les poupées Barbie (un Ken) pour leur faire performer un acte sexuel. Les poupées, dépourvues de sexes et Virginie relativement ignorante ne peut que les coller l'une, l'autre, nues, sans qu'elle ne puisse voir quoi que ce soit. Peu à peu les poupées deviennent de plus en plus humaines, les corps rigides deviennent charnels et mous dans l'imagination de la jeune fille. Collés l'un à l'autre les corps ne laissent voir que les mains qui se mettent à agripper et caresser le corps de l'autre. La sexualité réduite dans l'imaginaire enfantin aux frottements des épidermes, se fait visuellement charnelle par les mains. Ainsi le frottement des joujoux est le palliatif, le geste fétichiste d'une petite fille.

Ici la projection mentale de la caresse fétichisée par les poupées répond à la nécessité du petit drame, à l'incarnation ludique d'un désir érotique fantasmé, qui passe essentiellement par des agrippements, des contacts. C'est une image bien douce et sans heurts, qui reste à la surface de la peau de plastique, que celle de ces corps de poupée. L'enfant n'en reste, déçue, qu'à la surface. L'incomplétude du savoir vivant du corps et de la sexualité (« ils sont trop droits ») engendre cette fétichisation par le jouet du corps sexué. Le dispositif narratif déployé à l'occasion de ces caresses de poupées est écartelé entre la sensation tactile de leur corps, sensation logée dans les mains et la peau, et l'imagination visuelle, cet écran de l'imaginaire. La fétichisation est un mécanisme qui repose sur cette présence-absence, le battement du lointain et du proche. Le fétiche remplace l'absent·e, compense avec la distance et éventuellement anticipe sur l'inconnu et l'ignorance, comme dans le cas de ce jeu de poupées. Les caresses y sont nécessairement très présentes, et très souvent sous la forme tension irrésolue entre la vue et le toucher.

La fétichisation érotique est ainsi une affaire de formes caressées et de traces explorées, collectées, observées. Elle remotive alors l'opposition profonde de l'image : à la fois une vision abstraite – la fenêtre sur l'objet, ou sur l'être – et en même temps une empreinte charnelle et matérielle¹²⁶. Dans *Les Débutants* l'autrice remotive l'image du corps du miracle pour faire le récit charnel du déchirement de la distance :

En neuf mois, ils se seront séparés pour toujours au moins six fois, envoyé des lettres tragiques, retourné leurs cadeaux, ils auront été assaillis de maux qui leur auront fait fréquenter chacun de leur côté une demi-douzaine de médecins. Thomas marche dans les rues de Bordeaux le corps plié en deux par des brûlures si vives à l'estomac qu'elles lui coupent le souffle. Anna dans sa maison de Sorge cesse de saigner brusquement, se remet à saigner inopinément, pense être

¹²⁵ Nine Antico, *Le Goût du paradis* [2008], Bordeaux, Les Requins Marteaux, 2011, page 18.

¹²⁶ Cette tension de l'image entre le voir et l'empreinte a été synthétisée par Jean Wirth, à partir des considérations de Duns Scot : l'image donne la connaissance immédiate et l'empreinte une connaissance déductive que l'on peut rapprocher de cette exploration désirante des corps par la main. Jean Wirth, *Qu'est-ce qu'une image ?* Genève, Droz, 2013, page 22.

enceinte, ne l'est pas, et chaque jour une petite blessure entame sa chair, que ce soit au pied, à la main, dans le dos où pourtant nul ne l'a touchée sinon Thomas peut-être la dernière fois¹²⁷.

En jouant avec une imagerie emprunte de religiosité, Anne Serre représente la douleur amoureuse par la poétique du toucher qui puise à la culture chrétienne de l'histoire du Christ et des miracles. En jouant sur la référence à Thomas, le disciple qui ne croit que s'il touche, et sur un corps féminin dont les plaies s'ouvrent toutes seules et enfante spontanément, ce qui rappelle le motif de la vierge et des vierges sanglantes, Anne Serre touche ici à l'un des motifs les plus mystérieux de la poétique tactile. Le toucher apparaît de manière saillante pour signaler une forme absente ou qui s'est absentée du monde, comme une référence au motif du Saint Suaire. Stéphane Lojkin¹²⁸, dans son analyse de la scène chez Rousseau montre comment l'érotisme du drapé passe par des suggestions tactiles parce qu'il y a une absence au cœur de la scène. Dans les nombreux récits liminaires, de rupture ou de distance amoureuse, le motif du toucher-drapé est récurrent.

Art du drapé, fantômes de formes (Toussaint, Crepax, Ernaux, Thompson)

[...] L'absence est toujours impure. Impure – c'est-à-dire riche – de ses hantises psychiques et de ses traces matérielles, de ses fantômes et de ses vestiges qui, un jour, ou l'autre, au coin d'une rue ou d'un sous-bois, nous apparaîtront sous quelque forme de draperie, de froissement, de pli¹²⁹. Georges Didi-Huberman

Le toucher fétichiste trouve dans des objets transitionnels les qualités tactiles du corps désiré. Dans *Caresser le velours* le toucher endosse une véritable signification politique, dans sa dimension fétichisante. Le costume, les étoffes, les tissus, dont la mention métaphorique du titre indique la centralité, sont des matières qui enveloppent les corps, les définissent dans la stratification sociale et genrée de la société que traverse Nancy. Nancy se travestit pour son premier métier – comédienne et chanteuse de music-hall – pour survivre et se prostituer, en homme, elle change de peau dans un second temps, puis habillée, travestie, mise en scène et utilisée par sa riche « propriétaire ». Enfin, lorsqu'elle s'en libère, avec Florence, c'est son corps qui change et non plus son costume, ou cette peau superficielle. Les étoffes circulent donc comme les identités sociales ou de genre, et constituent leurs traces matérielles. Sarah Waters reprend alors une topique du roman social à savoir la révélation des injustices sociales par la circulation d'un objet, des mains de l'ouvrière qui le confectionne jusqu'aux mains de celui ou celle qui l'achète. L'incarnation matérielle de l'injustice sociale par l'objet manufacturé, et son parcours contradictoire des plus riches au plus pauvres, est

¹²⁷ Anne Serre, *Les Débutants*, Paris, Mercure de France, 2011, pages 123-124.

¹²⁸ Cf. *supra*.

¹²⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, page 139

l'un des grands thèmes de la littérature réaliste et sociale du XIX^e siècle, comme dans les romans d'Émile Zola. Dans l'épisode en question Nancy est follement attirée par des étoffes retrouvées dans l'atelier d'une ouvrière :

Nous nous levâmes. Je regardai à nouveau la table avec ses bobines et ses piles de couture. Il y avait là un gilet, quelques douzaines de mouchoirs, des chemises d'homme qui m'attiraient, malgré moi. J'avais une folle envie d'y toucher, de caresser les vêtements¹³⁰.

L'attraction tactile pour les objets est érotique et repose sur ce mécanisme associé au luxe : l'attraction pour la douceur du toucher qui procure bien-être et plaisir. Cette attraction érotique rappelle le *fétichisme* de la marchandise observée dès le XIX^e siècle, tel qu'on peut le voir se déployer dans les scènes orgiaques des soldes dans *Au bonheur des dames*¹³¹. Le fétichisme signifie qu'une partie – un objet – est prise pour le tout – un corps, une idée, un concept – et que la partie peut renvoyer, par contact, par proximité, matériellement et immatériellement, de manière concrète et abstraite à ce tout, absent.

Si dans le texte de Zola cette attraction fétichiste pour la marchandise tend vers une dévotion religieuse, le fétichisme de l'objet hérite plutôt de la critique que Marx fait de la marchandise dans la société capitaliste et de l'abstraction du travail. Le fétichisme de la marchandise est une idée développée par Marx dans *Le Capital*, dont l'autrice semble ici reprendre si ce n'est le concept même du moins son idée générale, à savoir que dans la société marchande capitaliste la valeur des objets – la valeur d'échange – a tendance à rendre abstrait le travail de production de ces objets-mêmes. Cela reposerait sur un dédoublement de la marchandise entre valeur marchande et valeur d'usage : de ce dédoublement résulte le dédoublement du travail, d'une part le travail abstrait et d'autre part le travail concret¹³². Sans approfondir davantage ce qui relève d'une critique philosophique de la production et des échanges économiques, on peut retenir cette idée qui innerve profondément la perception

¹³⁰ Sarah Waters, *op. cit.*, page 486

¹³¹ On peut penser en particulier à la dimension hautement érotique des tactiques de Mouret, le patron du *Bonheur des dames* pour vendre des tissus : « Mouret avait l'unique passion de vaincre la femme. Il la voulait reine dans sa maison, il lui avait bâti ce temple, pour l'y tenir à sa merci. C'était toute sa tactique, la griser d'attentions galantes et trafiquer de ses désirs, exploiter sa fièvre. » (page 283). Cela donne lieu à des scènes furieuses de folie érotique : « Enfin, on rouvrit les portes, et le flot entra. Dès la première heure, avant que les magasins fussent pleins, il se produisit sous le vestibule un écrasement tel, qu'il fallut avoir recours aux sergents de ville, pour rétablir la circulation sur le trottoir. Mouret avait calculé juste : toutes les ménagères, une troupe serrée de petites bourgeoises et de femmes en bonnet, donnaient assaut aux occasions, aux soldes et aux coupons, étalés jusque dans la rue. Des mains en l'air, continuellement, tâtaient « les pendus » de l'entrée, un calicot à sept sous, une grisaille laine et coton à neuf sous, surtout un Orléans à trente-huit centimes, qui ravageait les bourses pauvres. » (page 289). Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1883.

¹³² Nous nous appuyons ici sur la lecture qu'Anselm Jappe fait du fétichisme de la marchandise chez Karl Marx, en particulier dans le chapitre « L'abstraction réelle ». Anselm Jappe, *Les aventures de la marchandise. Pour une critique de la valeur* [2003], Paris, La Découverte, Poches/Sciences Humaines et Sociales, 2017.

des injustices du travail et de la stratification sociale, telle qu'elle apparaît dans un certain nombre de fictions littéraires ou cinématographiques. L'objet dans son attraction – sa valeur d'échange – fait oublier le travail qui en a été le producteur, sa valeur d'échange est indexée sur un travail abstrait :

Rencontrant le regard de la femme, je demandai :

— Que faites-vous au juste, madame Fryer ? Vous avez là de bien belles pièces.

— Je suis brodeuse, mademoiselle. C'est moi qui fais les initiales avec toutes les fioritures.

Elle souleva une chemise et me montra la poche, ornée d'un monogramme fleuri, très proprement brodé en soie vieil ivoire, puis reprit tristement :

— Ça fait tout drôle, pas ? Ces belles nippes, dans mon taudis...

— En effet.

J'avais la gorge serrée. Le joli monogramme m'avait fait souvenir de Felicity Place et de tous les costumes splendides que j'y avais portés. Je revoyais les vestons, les gilets, les chemises sur mesure, les minuscules N.K. dont les entrelacs ornés m'avaient enchantée. J'ignorais à l'époque qu'ils sortaient de chambres comme celle-ci, des mains de femmes aussi malheureuses que Mme Fryer. Mais quand bien même je l'aurais su, en aurais-je été touchée¹³³ ?

Dans cette scène l'attraction érotique de Nancy pour les étoffes renvoie à ce mécanisme. Mais l'objet de Sarah Waters n'est pas de faire une peinture concrète d'une époque historiquement déjà bien analysée, il s'agit en réalité pour le personnage de prendre conscience par ce fétichisme tactile et son érotisation d'une autre fétichisation dont elle-même fut l'objet (« Mais quand bien même je l'aurais su, en aurais-je été touchée ? »). La texture des étoffes, leur luxe et leur délicatesse, ainsi que leur usage concret par Diana – érotique – sont des éléments d'érotisation et de fétichisation du corps qui sont plus évocateurs que d'autres objets. Le thème du tissu est particulièrement propice à la question de la fétichisation car il porte l'empreinte du corps et active par le souvenir du toucher, cette tension entre distance et présence qui restitue magiquement le poids des chairs.

Le tissu et son drapé réveillent les fantasmes, entendus ici non pas seulement comme la projection d'une image abstraite mais comme fantôme de la forme qui s'y est déposée ou qui y est renfermée. Comme le rappelle Georges Didi-Huberman dans son essai sur le drapé, *Ninfa moderna*, le drapé oscille entre l'horizon humaniste et antiquisant, le drapé comme abandon « substitut jeté à terre, une robe chiffonnée résumant à elle seule tous les désordres du désir » et l'horizon chrétien « celui du corps réduit au drapé – au suaire – qui le recouvre entièrement et, tout à la fois, le reconfigure pour un puissant désir de voir¹³⁴. » Cette poétique,

¹³³ Sarah Waters, *op. cit.*, page 286

¹³⁴ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, Paris, Gallimard, collection « Art et artistes », 2002, page 39.

celle du drapé, s'attelle moins à la question de la caresse que de l'empreinte. Mais elle s'y rattache parce qu'elle se trouve être en corrélation avec les gestes de caresse dans la mesure où elle signale une esthétique tactile.

Le narrateur de *Blankets* de Craig Thompson¹³⁵ (voir illustration Blankets 10b et 11), lui, est hanté par cette érotique du drapé : alors qu'il se trouve sur le lit de Raina lors de son séjour dans la maison de ses parents, il se surprend à avoir honte d'être allongé sur le lit de Raina. Le narrateur articule dans son monologue intérieur la logique érotique antiquisante et la logique du suaire chrétien : « Cela m'a semblé être une marque d'irrespect profond pour un tel objet ; /à la place j'aurais dû enlever mes sandales (mes chaussettes ?) et détourner les yeux. » Outre le fait que le narrateur ici confond sa position avec celle de la femme hémorroïsse dans l'Évangile qu'il est en train de lire, superposant ainsi le corps de Raina et le corps du Christ, Craig érotise le « substitut » de peau qu'est le drap, lieu de l'amour charnel et où se dépose le corps de son amoureuse.

Ce détail est important parce qu'il rend visible tout un système d'interdictions tactiles qui s'impose au narrateur. Les plis du drap – ou de la couverture – constituent un motif qui contient en puissance un certain nombre de suggestions visuelles et tactiles du livre : les plis de la neige, les plis de la peau, de la couverture offerte par Raina. On peut aussi constater que l'interdiction morale et sensuelle qui s'impose au narrateur par la proximité de son corps avec le corps médiatisé par le drap de Raina résonne avec l'interdiction de la reproduction iconique. Le portrait de Jésus accroché dans la chambre de Raina plonge le narrateur dans un *flash-back* qui le met face à ses parents lui interdisant de dessiner des femmes nues, car leur corps réfère à la sexualité qui est taboue dans cette famille aux croyances sectaires. L'interdit de l'image, au cœur de la culture chrétienne, contredite au fil des évolutions de l'Histoire et du dogme religieux, demeure un soubassement culturel. Le motif du drapé en est une des rémanences, il rejoue cette tension entre la main et le regard, entre le corps et la vision, entre un sens bas et un sens haut. La poétique de l'empreinte est une manière de faire image du corps, tout en inscrivant son effacement ou son évanescence.

Aussi est-ce une poétique que mobilise Annie Ernaux dans son récit sur sa chimiothérapie : le corps érotique est ici intégralement en lien avec le corps évanescent guetté par la disparition :

Ici l'unité de couleur – couvre-lit blanc, mur blanc, moquette vert pâle – transforme la chambre en un espace désincarné. Ce ne sont plus les traces de notre passage que j'y vois, mais notre

¹³⁵ Craig Thompson, *op. cit.* pages 200-201.

absence, et même, notre mort. L'amas multicolore des foulards est un monstre rampant qui a fait son nid sous le lit. Concentrés dans l'embrasure de la porte, nos vêtements sont comme happés par une main invisible¹³⁶.

Annie Ernaux commente une photographie de leurs vêtements abandonnés, à elle et son amant, le photographe Marc Marie. Le paysage se « désincarn[e] », il n'y a guère que des surfaces de couleur, en particulier des textiles faisant signe vers le motif du linceul : le « couvre-lit blanc », les foulards comme « un monstre rampant », et enfin les vêtements « happés par une main invisible ». Ces textiles sont pleins de l'abandon du déclin : « le drapé tombé nous parle bien de l'abandon et du déclin, cette façon particulière qu'ont les choses aimées de choir vers le sol¹³⁷. » La logique du livre, entre le texte et les photographies est une logique d'attestation complémentaire : les photographies viennent documenter le récit littéraire, écrit sous la forme d'un journal de convalescence. Le journal et les photos sont deux « voix » différentes qui renvoient au dialogue des amants, comme pour tourner autour de la réalité qui n'a pas de corps mais qui en est une manifestation, la maladie et l'amour érotique. Ainsi c'est dans le retrait, dans le manque et non pas l'écriture triomphante ou les images incarnées de la passion, que s'écrit ce livre. La logique de l'empreinte hante le livre.

Parmi toutes les croyances dont je ne cherche pas à me départir, il y a celle-ci : les maisons gardent la mémoire de ce qui s'y est passé. Pourquoi non. Selon un article du *Monde*, des généticiens ont assuré que la matrice des femmes conserve l'empreinte de tous les enfants, nés ou avortés, qui s'y ont formés¹³⁸.

La logique de la photographie vient en partie y répondre, car c'est un art de l'image qui fonctionne par un dispositif d'empreinte lumineuse car « [l]e photogramme ne fait que franchir le pas de la *proximité* optique à l'*intimité* tactile : c'est alors, la texture comme telle (le drapé pour ainsi dire) qui *produit* l'image par contact¹³⁹ » souligne Georges Didi-Huberman. L'écriture se frotte ainsi au médium photographique dans une écriture tactile qui demeure à la surface des textures. À la tension de l'absence que soulignent les vêtements chiffonnés, répond la tentation de la douceur (« j'ai eu l'occasion à maintes reprises de sentir contre ma joue le contact lisse de son crâne quand son turban « à la Beauvoir » avait glissé¹⁴⁰ ») et de la pure jouissance de la sensation (« Nous sommes *dans l'instant*. »). L'érotique contrariée par la hantise de la mort laisse la place à une érotique des tissus, de l'absence ou à l'atténuation de la douceur. Comme dans la bande dessinée de Craig Thompson, la passion charnelle, comme

¹³⁶ Annie Ernaux, Marc Marie, *L'usage de la photo*, Paris, Folio/Gallimard, 2005, page 149

¹³⁷ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, page 139

¹³⁸ *Ibid.* page 97

¹³⁹ Georges Didi-Huberman, *op. cit.* page 80

¹⁴⁰ Annie Ernaux, Marc Marie, *op. cit.*, page 152.

la représentation graphique, contrariée par l'interdit trouvera dans la hantise des formes du tissu une forme graphique de l'expression.

Ainsi à la passion contrariée répond la poétique tactile de l'empreinte, comme en témoigne l'obstination de Catherine Millet dans *Jour de souffrance* de cerner son corps dans son « retrait » :

Son odeur [celui de son propre corps, ndlr] me surprend si avant de m'endormir j'enfouis ma tête dans mon bras, de même que le toucher de certaines de ses parties qui ne sont pas celles où se portent les gestes machinaux, telles que l'intérieur des cuisses, la saignée de dessous les fesses, qui me font l'effet d'appartenir à un autre. Ce corps est une masse relativement embarrassante que je ne parviens à estimer véritablement que dans son retrait : l'empreinte creusée dans le drap froissé, la place que je laisse vide et sur laquelle, sous un prétexte quelconque – regret de la quitter, peur d'y oublier quelque chose –, je me retourne. Je me demande d'ailleurs si le moment de reprise de la conscience et l'impression de plénitude ressentie après la brève absence à soi-même qu'est l'orgasme n'appartiennent pas à ce registre¹⁴¹.

Cette écriture du corps par l'absence résonne avec l'intrigue de ce livre, si tant est qu'on puisse parler d'intrigue au sein du terme, c'est-à-dire la naissance de la jalousie. À l'écriture pleine, organique et saturée de *La Vie sexuelle de Catherine M.* répond ce volume hanté par le corps d'une autre caressée par Jacques, celui de Blandine, qui porte d'ailleurs admirablement bien son nom, Blandine dérivant de *blandus* qui en latin signifie « caressant¹⁴² ». Plus tard, la narratrice s' imagine Blandine se couler dans ses empreintes, car l'imaginaire de la narratrice devient particulièrement organique. Les coordonnées du réel ne sont plus tant le croisement de l'espace et du temps mais des « boyaux invisibles que notre corps, termite aveugle, y a creusé¹⁴³ » par la force de l'habitude. En suivant Guillemette Bolens¹⁴⁴ pour parler du style kinesthésique des auteur·e·s, c'est-à-dire le principe d'écriture guidé par les perceptions organiques du mouvement des corps, on peut ici tirer l'un des grands principes de l'écriture chez Millet. Le corps apparaît dans ses surfaces : étendues, recoins, replis. Aucune profondeur ne semble associée au corps en mouvement, sauf à travers cette image, qui externalise sous la forme d'une muqueuse le rapport du corps au monde : le mouvement du corps s'imprime dans le monde par l'empreinte qu'il y laisse, sous la forme ici du boyau, qui s'avère encore une fois une enveloppe organique, une surface. Catherine Millet contrairement à Ernaux et à Thompson, ne semble toutefois pas trouver dans l'empreinte la trace indirecte

¹⁴¹ Catherine Millet, *op. cit.* page 60.

¹⁴² Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934, page 221.

¹⁴³ Catherine Millet, *op. cit.*, page 214.

¹⁴⁴ Guillemette Bolens, *Le Style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Paris, BHMS, 2008 ; Guillemette Bolens, *La logique du corps articulaire: Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000.

de l'érotisme. Elle n'est qu'une donnée du corps pour évaluer sa position et son mouvement. Le corps-surface de Millet n'est pas sujet d'une érotique, mais bien d'une exploration.

Mais la contrariété érotique, comme celle dont témoigne Catherine Millet dans sa jalousie, n'est pas nécessairement une contradiction de l'érotisme, comme en témoigne Ernaux et Thompson. Le plissé du tissu est bien une topique érotique, « là où le vêtement bâille » comme l'écrivait Roland Barthes¹⁴⁵. Reprise dans le roman amoureux contemporain, le trope ne cesse de faire effet pour évoquer le corps apparaissant et disparaissant de Marie dans *La Vérité sur Marie*. L'eau de la mer y joue alors le rôle du drapé, cette « accessoire en mouvement » qui décrit par Didi-Huberman apporte un « supplément de grâce¹⁴⁶ » à la nudité humaine. Dans sa fusion avec les éléments et la matière, Marie nue, n'est sous le regard du narrateur jamais vraiment dénudée, comme elle n'est jamais vraiment en sa possession :

Marie avait enlevé son maillot de bain, elle était nue dans la mer à côté de moi, et je suivais des yeux la ligne fluctuante de son décolleté, qui évoluait au diapason du fil de l'eau, tantôt très strict et pudique, un ras-du-cou qui lui remontait jusqu'au menton, et parfois très plongeant, affolant et audacieux, qui descendait jusqu'à son nombril quand elle faisait la planche, en apesanteur sur le dos dans la mer, le ventre et les poils du pubis mouillés, les seins émergeant du léger ressac d'eau stagnante qui s'attardait sur son corps. [...] [J]e regardais Marie nue et masquée en face de moi. Je m'approchais d'elle et lui pris doucement l'épaule, elle se laissait faire, il y avait de la gravité maintenant dans son regard, je la sentais prête à s'abandonner à mon étreinte, quand elle aperçut soudain un scintillement de nacre au fond de la mer – une oreille de Vénus ! –, et, glissant comme une anguille contre ma peau mouillée, elle s'échappa d'entre mes bras et plongea, bascula à la verticale vers le miroitement entraperçu, en me représentant, avant de disparaître, le *Noli me tangere*, le plus éloquent qui se pût concevoir : la courbe de son cul s'enfouissant dans la mer¹⁴⁷.

La profusion des textures autour du corps nu est une forme de maniérisme. Comme des ornements superfétatoires, ils obstruent la vision claire et transparente du corps, mais en évoque peut-être la sensation. Symboliquement ce que le narrateur « voit » de Marie c'est moins la surface de sa peau nue, que le mouvement de celle-ci. Le narrateur voit la qualité de la forme plus que la forme elle-même, « la courbe de son cul ». Ce serait l'un des traits de cette écriture tactile, qui ne provoque pas nécessairement de vision ou d'image de la chose perçue mais seulement l'effet. Ainsi le motif des drapés et des plissés textiles intensifie la sensorialité tant dans l'écriture que dans le graphisme. Dans *Lost Girls*, le chapitre 21 s'ouvre sur une scène particulièrement profuse en caresses érotiques, ce qu'accompagnent les plissés sensuels des draps et nuisettes des héroïnes. Ils renforcent la suggestion de la scène par le jeu des textures qui en appellent à une tactilité de l'image¹⁴⁸. Le graphisme de Melinda Gebbie

¹⁴⁵ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, Collection Tel, 1973, page 19.

¹⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, page 114

¹⁴⁷ Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M., La vérité sur Marie* [2009], Paris, Minuit, 2017, pages 505-507

¹⁴⁸ Melinda Gebbie, Alan Moore, *op. cit.*, chapitre 20, pages 1-3.

emprunte à l'illustration des livres jeunesse l'absence de profondeur et une simplification de la perspective, mais elle investit les surfaces d'effets colorés et tactiles qui donnent à l'image une dimension puissamment charnelle.

La tension propre à la caresse, entre absence et présence, œil et main, se matérialise par le voile qui se charge des empreintes et devient conducteur de la sensation tactile. La forme du voile est alors le support d'une réflexion sur l'image. En tant que geste, le toucher peut prendre une forme iconique, et se trouve doté d'une longue histoire dans les arts. À la Renaissance et jusqu'au XIX^e siècle, les gravures et tableaux représentant l'allégorie des cinq sens en passaient pour beaucoup par cette figuration¹⁴⁹.

Lorsque le geste de la caresse se confronte à l'invisible, que ce soit cet espace qui sépare la main du corps, ou que ce soit l'effet produit par la caresse, la sensation tactile, la représentation se confronte à la difficulté de faire image. On en passe alors par la

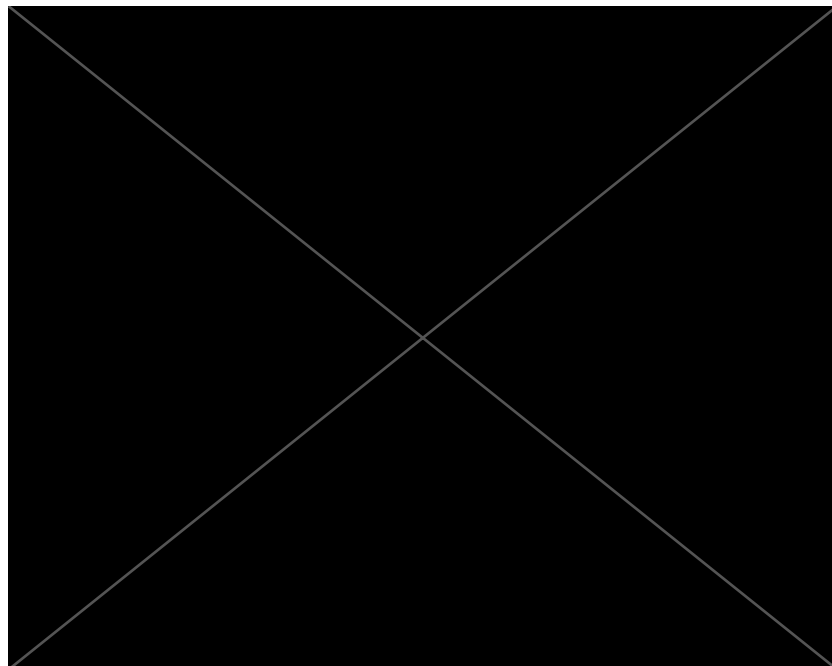


figure ra am osse, e onc ,

symbolique, comme dans la gravure de Bosse qui sous-entend par le lit et la scène, une petite histoire bien leste. Or l'image de l'autre dans le roman d'Anne Serre est aussi objet d'adoration, de désir et d'amour qui s'apparente à la dévotion religieuse. Dans cette écriture la main et le regard entrent en concurrence. Dans *Les Débutants* la narratrice fait tenir à son personnage ce dialogue avec son amant :

Sitôt qu'ils sont ainsi en contact, au simple son de leurs voix mais aussi parce qu'elle parle à Jude l'Obscur et lui, Dieu sait à qui, à une image aussi sans doute, ils sont embrasés non vraiment du désir de coucher ensemble, non exactement de ce désir-là, mais du désir de se toucher même habillés. Moi, dit-elle, ce dont je rêve c'est que tu arrives et alors que tu portes encore ta veste, de glisser une main dessous et de toucher ta taille, ton flanc, par-dessus la chemise. Pour commencer, c'est tout ce que je veux. Il me semble même que ce pourrait être tout ce que je veux. Le reste, tu vois, est presque secondaire pardon, mais toucher ton corps, te toucher là et je ne sais pas pourquoi là en particulier, au fond c'est tout ce que je veux, cela suffit à me combler, un peu comme s'il avait été si impossible de te toucher qu'accéder à cet endroit est déjà

¹⁴⁹ Abraham Bosse, *Le Touché*, (1638), eau-forte.

absolument incroyable. Moi, dit-il, je veux d'abord te voir, c'est cela qui compte en premier, et puis ensuite t'entendre, puis te sentir. Le reste aussi vient après, mais c'est comme si cela était moins important pardon. Te voir, c'est déjà un tel événement. Peut-être que la fièvre tombera alors, dit-il. À la fois j'en serai soulagé parce que c'est fatigant d'être si fiévreux depuis si longtemps, mais si elle tombe parce que je te touche, alors vraiment je serai furieux contre moi¹⁵⁰.

Le dialogue amoureux apparaît comme un débat contradictoire sur les sens du désir : mieux vaut-il la vue ou le toucher ? Les amants s'adonnent à une hiérarchie des sens. Le toucher prime chez Anna, un toucher plein d'une dévotion amoureuse. Le geste évoqué par Anna s'apparente au toucher du corps de Jésus : le flanc est l'endroit où Thomas a touché le corps du Christ pour attester de sa présence réelle et de sa réincarnation. Ce toucher est pudique, car il ne touche pas le corps-même mais la chemise. En miroir, l'amoureux, Jude l'Obscur, « parle [...] à une image ». Thomas, préfère le voir au toucher, pétri d'une adoration toute visuelle pour Anna. La vision d'Anna est un « événement », une apparition, qui vaut pour cela. Cette tension, paradoxale dans le désir, entre les deux sensibilités, l'une féminine l'autre masculine, pourrait être étudiée d'un point de vue sociologique. Comme le rappelle Constance Classen, le toucher, sens bas et manuel, est associé à la sauvagerie et au féminin, quand la vue, est associée à la liberté, la rationalité et au masculin¹⁵¹. Mais ici la tension n'est sans doute pas liée à une lecture sociologique, compte tenu du parti pris non réaliste, et pour partie fantastique, de l'écrivaine. Comme elle aime à le dire, l'imagination se marie à l'expérience, et c'est cela qui donne accès à la réalité par la littérature :

L'espace littéraire, c'est un espace où l'imagination se mêle à l'expérience comme deux ruisseaux qui se rencontreraient pour former une rivière. Les eaux se mêlent, elles deviennent la même eau, le même courant, et c'est cela, cette espèce de « mariage des éléments », qui, à mes yeux en tout cas, dit la réalité de ce que nous vivons¹⁵².

En revanche la réflexion sur le rapport tactile et sensible à l'autre est bien au cœur de son écriture, que Jean-Pierre Richard qualifie de « lacet étrangleur ou d'enlacement voluptueux¹⁵³ ». Ce rapport au langage ainsi défini par le critique résonne avec la volonté d'Anne Serre « d'entrer en contact avec l'autre¹⁵⁴ » par l'écriture et le récit. Mais l'écriture chez elle se ferait dans cette tension contradictoire, comme la tension des deux amants, entre la

¹⁵⁰ Anne Serre, *op. cit.*, page 162.

¹⁵¹ Constance Classen, « Art and Senses, 1800-1920 : From the Romantics to the Futurists », in David Howes (ed.), *Senses and Sensation : critical primary sources 4. Art and Design*, Londres, Bloomsbury, 2018, page 336.

¹⁵² Pierre Ahnne, « Entretien avec Anne Serre », Le Nouveau blog littéraire de Piere Ahnne [en ligne], 11 mars 2017, URL de référence : <http://www.pierre-a.fr/entretien-avec-anne-serre-a128855448> consulté le 4 septembre 2021

¹⁵³ Jean-Pierre Richard, *Essais de critique buissonnière*, Paris, Gallimard, collection « Blanche », 1999, page 172.

¹⁵⁴ Pierre Ahnne, *op. cit.*

saisie et l'enlacement, saisie par le regard et enlacée par la main. Cette tension est exemplaire de ce que la caresse provoque en termes de représentation.

3.1.1 « La main et le regard » : questionnements de la scène et de l'image

Le geste de la caresse semble éminemment iconique dans sa dimension théâtrale lorsqu'il s'inscrit dans une logique scénique, mais en tant que geste sensoriel il interroge également la nature même de l'image, au sens figuré en tant que métaphore, en tant qu'icône, en tant qu'écran. On peut ici s'appuyer sur la définition large que Jean Wirth donne de l'image en s'appuyant sur la philosophie analytique. Si l'on s'en tient à une définition large, qui trouve son origine, pour l'historien de l'art dans la conception médiévale tout en s'appuyant sur la philosophie antique, l'image renvoie à toute forme de représentation mimétique d'une chose par une autre¹⁵⁵. Une image ce n'est pas uniquement un dispositif graphique, pictural, visuel en deux dimensions. L'image c'est la métaphore littéraire, la projection mentale et immatérielle de l'esprit ou de l'imagination, c'est l'icône, l'idole, l'empreinte, le fétiche, le totem, aussi bien que l'écran, la peinture. Si l'on s'appuie sur cette conception élargie, on s'aperçoit d'emblée que la caresse est opératrice d'images qui prennent en charge la forme de son geste, mais aussi ce qui fait la caresse c'est-à-dire son effet intime.

Caresse et métaphore

*« [...] je ne sais point si je vous aime, mais je sais que je me plais près de vous, que votre regard m'est doux et que votre voix me caresse le cœur¹⁵⁶. »
Maupassant*

L'une des présences notables de la caresse dans le corpus étudié se fait sous la forme de la métaphore (nous l'avons remarqué dans le troisième chapitre). La métaphore s'appuie alors ici sur le trait sensoriel, tactile, de la caresse. La métaphore qui consiste en une attribution décalée est un trope qui fonctionne sur un principe de substitution selon la sémiotique de Jakobson¹⁵⁷. Elle ne concerne alors que des opérations de sens, à l'intérieur

¹⁵⁵ Jean Wirth rétablit la condition nécessaire mais non suffisante de la ressemblance pour définir une image, et cette ressemblance, se fonde sur l'idée que l'image est une représentation d'objet. En partant des objections de Goodman et Eco faites au dogme de la ressemblance dans l'imitation, Jean Wirth, élabore à partir de Wittgenstein et du Groupe μ l'idée que la ressemblance de l'image à un objet n'est pas une copie du réel, mais répond à un isomorphisme ou à une « équi-formité » à l'objet représenté. Cela permet à Jean Wirth de réfuter l'idée que l'image puisse être un message, avec une proposition performative, ce que le paradigme sémiologique instille ou permet d'élaborer. Cela l'autorise aussi à « sauver » l'image de ses détracteur·rice·s qui voudraient en faire un objet qui dictent des propositions. Jean Wirth, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Genève, Droz, 2013, pages 15-22 et 23-32.

¹⁵⁶ Guy de Maupassant, « Les Caresse » in *Contes et nouvelles I*, Paris, éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, Louis Forestier (ed.), page 952.

¹⁵⁷ Roman Jakobson, *op. cit.*

d'un même code. Mais pour Ricœur cette définition ne suffit pas à comprendre ce que la métaphore enseigne, surtout lorsqu'elle ressort du régime de « la métaphore vive ». Pour Ricœur la métaphore engage l'imagination et les sens en une forme d'iconicité, ce qu'il fonde à partir d'une théorie de la ressemblance. Pour lui la métaphore est ce qui « fait voir comme », dans le langage poétique en particulier, en associant « pensée » et « expérience ». Pour cela il s'appuie sur une théorie de la ressemblance et sur le principe de l'imagination. Il pense la métaphore comme un moment où s'opère la « liaison entre un moment logique et un moment sensible¹⁵⁸ ». Il fait de la métaphore un véritable moment d'iconicité. Les liens entre métaphore et image sont nombreux et anciens : au sens strict de la rhétorique et des figures de style, la métaphore fait partie des tropes qu'on appelle image. Si cette théorie est séduisante en ce qui concerne notre objet d'étude, car elle fonde son opération sur une opération sensible, il faut toutefois signaler que cela concerne essentiellement le langage poétique et ultimement, le langage philosophique.

La métaphore picturale, quant à elle a été définie et travaillée et commentée en particulier par Charles Forceville¹⁵⁹. Un consensus entre les théoriciens de l'image picturale définit la métaphore pictoriale ou picturale ainsi: « La métaphore picturale peut ainsi être définie comme une manifestation non verbale d'une métaphore conceptuelle [...] c'est la relation entre le *véhicule* et la *topique* qui génère le lien métaphorique¹⁶⁰. » Celle-ci définit très simplement une métaphore picturale par la adjonction ou substitution d'une chose représentée par une autre selon le principe d'adjonction à la *topique* d'un *véhicule*. On peut en donner un exemple érotique dans la bande dessinée satirique. Dans la bande dessinée satirico-érotique de Wallace Wood, *Sally Forth*, par exemple, l'héroïne mange une banane, le cadrage suggère que cette banane renvoie à autre chose, la banane, qui est la *topique* se voit adjoindre, par le cadrage le *véhicule* qui renvoie à une autre image, celle d'un sexe masculin¹⁶¹.

La métaphore graphique permet de rendre compte d'une réalité plus abstraite ou peu transposable à l'image – pour des raisons d'interdit comme dans le cas de la pornographie. Elle permet aussi de faire sens immédiatement visuellement en donnant à voir la congruence

¹⁵⁸ Dans l'étude « Le travail de la ressemblance » Paul Ricœur apporte une critique à la théorie substitutive de la métaphore pour en proposer une théorie par la ressemblance, qui permette de rendre compte de ce que la métaphore provoque en termes de connaissance : elle permet de voir la ressemblance entre les choses. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, pages 264.

¹⁵⁹ Charles Forceville, « The identification of target and source in pictorial metaphors » *Journal of Pragmatics*, 34, 2002, pages 1–14.

¹⁶⁰ Geoffrey Ventalon *et al.* « Études théoriques et empiriques sur la métaphore dans l'image : une revue de la littérature », *L'Année psychologique*, vol. 117, n° 4, 2017, pages 467-488.

¹⁶¹ Wallace Wood, *Sally Forth*, cahiers de la bd

de deux éléments graphiques distincts. La métaphore picturale peut être rapprochée de la métaphore considérée par Paul Ricœur, comme un lien tendu entre le concret et l'abstrait, une fusion du propre et du figuré, du sens et du sensible, en même temps qu'un mouvement, qui ne l'arrête jamais¹⁶². Elle n'est pas seulement visuellement attachée à des choses, symboles ou formes. En effet, les sensations – qui font d'ailleurs l'objet de représentations allégoriques dans l'histoire de l'art – forment un terreau fertile en métaphores, dans la mesure où elles matérialisent l'immatériel, y compris sous forme picturale ou pictographique. Les sens sont des opérateurs de métaphores et donc d'images parce qu'ils servent de nœud à beaucoup de formulations métaphoriques : des visions terrifiantes font « froid dans le dos », une situation malhonnête « sent mauvais » sont autant de catachrèses, donc de métaphores mortes qui portent la trace de ces conversions sensorielles. L'image picturale ou le symbole pictorial, parfois réduit à une dimension conventionnelle, en porte la trace comme tout autre, et ce dès le Moyen-Âge¹⁶³.

En ce qui concerne la caresse, la métaphore qu'elle suscite ou au cœur de laquelle elle se trouve, soit que la caresse serve de métaphore, soit que la caresse soit exprimée par une métaphore, repose en effet sur des échanges synesthésiques entre les sens. Si l'on s'appuie sur une définition purement gestuelle de la caresse, c'est-à-dire le mouvement doux d'une main sur une surface, dotée d'une intention bénéfique, positive, il semble qu'un certain nombre d'éléments comme la « douceur » supposée du geste, le mouvement, sa vitesse, sa direction, et surtout l'intention ne sont pas des éléments très aisés à mettre en scène par l'image graphique traditionnelle dans la bande dessinée, c'est-à-dire celle qui consiste à montrer de manière fixe, bien qu'en séquence, des personnages à l'anatomie anthropomorphe, dotés de langage. Outre la question du mouvement qu'on aborde plus strictement un peu plus loin, la douceur, l'intention sont des éléments qui, si l'on exclut le recours au verbal par le récitatif ou la bulle, échappe pour partie à la représentation graphique. Ainsi le principe métaphorique qui consiste à proposer une image, un « voir comme », ou ici devrions-nous parler d'un « sentir comme » apparaît comme propice à l'évocation de la sensorialité et de l'intentionnalité particulières de la caresse.

¹⁶² « Telle l'icône du culte byzantin, l'icône verbale consiste dans cette fusion du sens et du sensible. » Paul Ricœur, *op. cit.*, page 265.

¹⁶³ Danièle Alexandre-Bidon signale l'usage au Moyen-Âge de métaphores picturales pour signifier le rêve, le vent ou encore le bruit. Danièle Alexandre-Bidon, « Écrire le son au Moyen Âge », dans *Entre l'oral et l'écrit, Ethnologie française*, t. 20, 1990, 3, juillet-septembre, p. 319-327 ; Danièle Alexandre-Bidon, « La bande dessinée avant la bande dessinée : narration figurée et procédés d'animation des images au Moyen Âge », dans *Les Origines de la bande dessinée*, Actes de la journée du 26 janvier, Angoulême, Musée de la Bande dessinée, *Cahiers de la Bande dessinée*, n° spécial, 1997, p.10-20.

Le concept d'intersensorialité¹⁶⁴ développé par les *sensory studies* est ici tout à fait propice à comprendre l'esthétique de la caresse dans les récits iconiques : l'usage d'un signe sensible vicariant pour en représenter un autre rejoint le concept de métaphore. On constate en effet, que la logique sensible du son est mobilisée par les auteur·e·s pour représenter la caresse. Et inversement, on s'aperçoit que la caresse est une métaphore très utilisée pour désigner l'effet d'autres sens. La caresse est une sensation tactile et le registre tactile est souvent utilisée comme élément de base de la sémiotique du sensible, comme le fait Jacques Fontanille dans son travail sur la sémiotique du corps¹⁶⁵. Les anthropologues le remarquent par ailleurs, le tactile comme sens premier, primaire, devient l'indice, et partant l'outil métaphorique le plus éloquent d'un rapport au monde : les catégories du chaud et du froid par exemple relève du champ tactile et servent à décrire notre rapport au monde de manière abstraite (elle est froide, je brûle de désir etc.).

Maupassant, un auteur qu'on a pu qualifier d'impressionniste tant son écriture rendait compte des impressions sensibles des personnages de ses nouvelles, en donne une belle image dans sa nouvelle « Les caresses », lorsqu'il se saisit de la métaphore de la caresse (« votre voix me caresse le cœur »). Ici la caresse renvoie autant au plaisir sensible de la présence effective, qui passe par le son, qu'à la qualité particulière de la voix : la vibration touche indirectement et invisiblement les organes réceptifs, sensoriels. Ainsi le passage par la caresse comme métaphore introduit l'idée d'un contact plus direct et charnel et donc d'une émotion, d'un mouvement, provoqué dans le corps du scripteur. Mais la métaphore ne s'arrête pas là et au lieu de caresser le corps, elle caresse le cœur. Ainsi le narrateur en substituant la peau à ce concept plus abstrait qu'est le cœur (il s'agit ici du siège du sentiment et non de l'organe), c'est-à-dire le sentiment amoureux, fait une opération de conversion

¹⁶⁴ L'intersensorialité définie comme telle par David Howes (page 9) qui se rapproche de la synesthésie peut être explicitée par l'image du « nœud » des sens dans l'approche de Michel Serres. Pour Michel Serres, le système des sens dans le corps constitue un nœud : chaque sens est lié par un fil à l'autre, et inversement. Pour Michel Serres l'époque contemporaine a défait la pensée des sens spécialistes et ainsi également défait la primauté de la vue. Il postule que l'homme possède un sensorium complexe et actif qui l'informe sur le monde et informe la culture. Comme le rappelle Steven Connor dans sa lecture du livre de Michel Serres, la peau joue un rôle déterminant dans cette intersensorialité, chez Serres, mais également dans les études sensorielles : « La peau englobe, implique, emporte tous les autres organes des sens : mais, ce faisant, elle sert de modèle à la manière dont tous les sens, à leur tour, invaginent aussi tous les autres. » [The skin encompasses, implies, pockets up all the other sense organs : but, in doing so, it stands as a model for the way in which all the senses in their turn also invaginate all the others.]. En utilisant la peau comme métaphore conceptuelle de l'interconnexion des sens entre eux et leur collaboration pour faire contact avec le monde, l'image du tissu, issu du maillage des sens et exploitée par Michel Serres devient alors centrale. Les sens collaborent et se répondent comme dans le processus de la synesthésie pour donner forme à une connaissance du sensible. Steven Connor, « Michel Serres' Five Senses » in David Howes (ed.), *Empire of the senses. The sensual culture reader*, Oxford/New York, Berg, 2005, Page 323, ma traduction ; Michel Serres, *Les Cinq sens*, op. cit.

¹⁶⁵ Jacques Fontanille, *Corps et sens*, op. cit.

sensible et abstraite, qui pose une équivalence entre le sentiment amoureux et la sensualité érotique.

Dans le discours commun plus grivois on parlera du fait de se masturber comme de « se caresser ». Terme, semble-t-il, plus répandu pour désigner la masturbation féminine que masculine, il demeure malgré tout assez universel. Le geste de caresse n'est pourtant pas évident dans un cas comme dans l'autre, d'autant plus que les deux gestes sont sensiblement différents. Ce que ce geste a de commun avec l'idée de caresse c'est l'acte visible et le mouvement, l'usage de la main et le plaisir procuré par ce contact. Toutefois la vitesse est nettement différente de celle d'une caresse (elle est surtout particulièrement variable), la dimension tendre et gratuite de la caresse s'efface au profit d'un geste qui tend vers la réalisation concrète d'un effet (la jouissance), et l'idée d'intersubjectivité du geste est faible, puisque c'est un geste tourné vers soi-même. On peut dire ici que la caresse autoérotique, dont nous avons déjà traité un bon nombre d'occurrences, est bien prise dans une certaine mesure au sens métaphorique du terme mais sous la forme morte, figée du langage commun. L'emploi absolu de « se caresser » obéit d'ailleurs souvent à une écriture elliptique.

La caresse comme opératrice de métaphore semble pour autant toujours relever d'une forme d'harmonie : harmonie des sens, harmonie de la communication, harmonie de l'abstrait et du concret, du sensible et du sentiment. Mais n'est-ce pas la dimension proprement métaphorique de la caresse qui fonde ce caractère harmonieux ? Si le principe de la métaphore est d'unir deux termes contradictoires par fusion ou collusion, et si l'idée de métaphore est, comme le soutient Paul Ricœur, d'opérer un chemin de l'abstrait vers le concret, pour proposer une nouvelle compréhension d'un objet, alors l'idée de caresse n'y serait-elle pas particulièrement adaptée ? Dans ce cadre, la caresse comme la métaphore entretiendraient un rapport particulier avec les images. En effet la métaphore propose des « images » nouvelles dans la langue ou repose sur des images substitutives dans les arts visuels. Qu'en est-il de la caresse ? Quel est son rapport à ces images ? Est-elle productrice d'images nouvelles, doit-elle passer par des images substitutives pour délivrer son contenu immatériel ?

Dans la bande dessinée, quand elle ne recourt pas à l'explicitation par le discours (dans le récitatif ou la bulle) la caresse recourt régulièrement à l'image sonore que constitue l'onomatopée. L'onomatopée a ceci d'intéressant qu'elle a un statut mixte au sein de l'image : elle fait image tout se trouvant dans un véhicule (des morphèmes) propres au langage. Elles explicitent tout en restant iconiques. L'onomatopée comme le rappelle Jean Wirth fait partie

des signes verbaux qui entretiennent un lien de conformité avec ce qu'ils désignent¹⁶⁶. Elles auraient donc pour l'historien d'art un statut proche de l'image, parce qu'elles représentent un objet, le bruit, mais elles restent conventionnelles car elles appartiennent au langage. Dans le régime graphique elles matérialisent la caresse comme une image supplémentaire dans l'image et l'explicite tout à la fois. Dans « Les cuisses de Yukiko » de Frédéric Boilet, les deux amants se caressent et apprécient les différentes qualités sonores des cuisses de chacun. Les caresses sont donc indirectement inscrites dans l'image et deviennent l'objet d'un jeu dans les dialogues¹⁶⁷ (voir illustrations Cuisses 1 et 2). Leur dimension conventionnelle est présente, car ces onomatopées sont rigides et renvoient à un panel d'expression des sensations pré-existant dans la langue japonaise à en croire le commentaire immédiat du narrateur (« regarde comme tes cuisses font *tsuru-tsuru* »). Si on ne peut à proprement parler de métaphore pour représenter la caresse, en revanche on retrouve ici une modalité esthétique qui met l'accent sur une des catégories sensibles les plus discrets de la caresse, c'est-à-dire son bruit.

Ce fonctionnement synesthésique se rapproche du fonctionnement métaphorique tel qu'on a pu l'observer dans la citation de Maupassant. *Regarde les filles* de François Bertin, est un récit graphique dans lequel le thème du toucher est central. Source de réconfort, d'érotisme mais aussi de soin (dans la figure d'une passeuse de feu), le toucher est l'une des modalités centrales du rapport au monde du jeune homme, qui explique dans cette bande dessinée ce rapport si particulier qu'il entretient avec la gent féminine. Dans cette image, le narrateur caresse les vêtements féminins d'un placard, d'une jeune femme plus âgée que lui. Cette scène permet de comprendre le désir qu'il découvre pour elle¹⁶⁸ (voir illustration Bertin 4). On y retrouve le même type de représentation de la caresse, mais l'onomatopée n'est pas traitée comme un mot, une simple notation du bruit. Le travail graphique de l'onomatopée est d'ailleurs plus plastique et par là, tire davantage vers l'image que vers le mot. La couleur des lettres se fond dans le clair-obscur de la composition lumineuse et leur forme épouse les plis des vêtements. Elles sont pleinement dans l'image, et participent à la composition graphique. Elles apparaissent ainsi moins comme une indication éclairante pour le lecteur, comme une note de traduction, mais comme participant pleinement de l'image.

¹⁶⁶ Jean Wirth, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Genève, Droz, 2013, page 36.

¹⁶⁷ « Les Cuisses de Yukiko » in Frédéric Boilet, *Elles*, Angoulême, Ego comme X, 2006, non paginé.

¹⁶⁸ François Bertin, *Regarde les filles*, Paris, Warum/Vraoum, 2016.

De même dans la scène de première caresse entre Raina et Craig dans *Blankets*, déjà commentée plus haut¹⁶⁹ (voir [illustration Blankets 3b](#)), l'onomatopée du son apparaît de manière imageante. Décalée par rapport à la représentation de la caresse, puisqu'elle est l'image du bruit de la chaudière, elle n'en demeure pas moins un adjuvant au niveau graphique. Organisée en cercle autour des amoureux, et autour des coups de pinceaux d'encre de chine, les onomatopées épousent le mouvement de l'air. En représentant le bruit de la chaudière, elles épousent aussi le mouvement de la main du narrateur, ainsi que les coups de brosse du fond noir qui matérialisent les courants d'air chaud. En somme, ici plus que dans les autres images, les onomatopées perdent de leur consistance référentielle propre pour signifier métaphoriquement la caresse. En effet, elle véhicule le mouvement, l'enveloppement et la sensation tactile. Mais on peut noter que le travail graphique sur l'onomatopée nécessite l'attelage des images précédentes pour être comprise comme une analogie entre la caresse et le son.

En effet, les onomatopées précédentes participaient à l'élaboration de la caresse dans l'image, au sein de la vignette. En revanche, dans l'articulation des images en quoi consiste principalement la narration visuelle de la bande dessinée, c'est l'attelage d'images qui n'ont pas un rapport immédiatement narratif entre elles, qui provoque la métaphore et *montre* la métaphore de la caresse. Dans *Heidi au printemps*, les images expressives sont courantes lorsqu'intervient la caresse, mais une métaphore complète apparaît dans lorsqu'Heidi découvre la masturbation¹⁷⁰ (voir [Heidi 4 et 5](#)). Ici la métaphore est portée par l'alternance des plans entre image référentielle et image mentale dans la première planche. Celles-ci alternent l'image du corps perçu par l'héroïne, et l'image du corps imaginé par la même héroïne. Mais ce ne sont pas des métaphores, car ce sont des images imaginées comme telles par l'héroïne. C'est l'apparition du fond de ciel nocturne et la planche de pleine page qui dévoile le paysage de vallée nocturne, qui sont des métaphores. En effet, à part les mains, le corps de la protagoniste a disparu et une autre image s'y est substituée. À la fois éloignée de l'objet représenté (le corps et le sexe d'Heidi) et entretenant avec des rapports de ressemblance, la vallée et la nuit sont les traits de la métaphore qui s'est dessinée progressivement d'une planche à l'autre. La métaphore apparaît après que la planche a signalé un glissement progressif de l'héroïne vers le plaisir et l'imagination érotique. Ainsi la métaphore n'est pas totalement sans lien avec l'image fantasmatique, parce qu'elle propose

¹⁶⁹ Craig Thompson, *op. cit.*, page 128.

¹⁷⁰ Marie Spénale, *Heidi au printemps*, Paris, Delcourt, 2018, pages 49-50.

une image de la sensation tactile et sexuelle mais aussi une image de l'imaginaire érotique qui se déploie.

Cette métaphore est ponctuelle, elle donne une image d'un événement et en même temps plus abstraitement vers une idée. Cette tension propre à la métaphore se retrouve dans les séries d'images en séquence du *Journal* de Fabrice Neaud. Dans la série de planches des pages 45-46-47¹⁷¹ (voir illustration Journal (1) 3, 4, 5) l'auteur mêle deux lignes temporelles : celle de l'image de la caresse qui se poursuit jusqu'à la page 47 tandis que la seconde, celle de la réunion avec la future équipe de la revue, se distille d'abord dans les récitatifs, en disjonction avec le contenu représenté au sein des cases. Les dessins s'enchaînent selon une logique qui leur semble propre, mais selon le principe de la métaphore il semble bien que les traits sensibles de la première caresse – en bas de la première planche – donnent lieu à la visualisation des images suivantes qui ne ressortissent pas de l'enchaînement des faits contés dans le journal, mais plutôt d'une visualisation abstraite des affects, sentiments et idées du diariste. La métaphore de la caresse se combine à la métaphore de la dissection, qui apparaît dès la dernière case de la seconde planche, et qui s'explicite dans la planche suivante. La métaphore de la dissection apparaît avant son explicitation par le discours – les légendes de la première case de la page 47 – en cela elle laisse planer une ambiguïté, nécessaire à la métamorphose de l'image du torse qui passe donc d'une image de plaisir sensible et de bien-être relatif à la première caresse et dont le trait commun est la matière tactile – cheveux/herbe – à sa description médicale non-tactile. En effet la dissection est une image de la profondeur, de ce qu'il y a sous la peau. L'image de la dissection fait passer la suggestion tactile de la caresse au scalpel, avant d'y revenir dans les deux cases suivantes. La métaphore des images mises en séquence répond ici très précisément à la théorie du « tressage¹⁷² » iconique de Thierry Groensteen. En effet la séquence opère au sein des cases des variations graphiques liées les unes aux autres par le transfert d'un élément de sens (le toucher), elles ne découpent pas une action ni une succession temporelle. C'est par leur montage entre elles et le réseau temporel qu'elles produisent que le sens se construit. L'image du torse velu en haut de la troisième planche est apparaît comme un souvenir ou une image fantasmatique qui va trouver en réalité à s'épanouir dans la suite du *Journal*. En effet cette image du désir, le torse velu d'un homme musculeux, reviendra à plusieurs reprises dans les différents tomes du *Journal*.

¹⁷¹ Fabrice Neaud, *Journal (1)*, *op. cit.*, pages 45-47

¹⁷² Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, page 173

L'enchaînement des deux cases tactiles de la planche 47 reprend le thème de la douceur pour nouer ensemble la métaphore de la dissection et la métaphore de la caresse, et ainsi délivrer une image iconique de ce en quoi consisterait précisément le principe d'une création sans « aucun tabou » comme le signale la case précédente. La revue qui porte principalement sur l'autobiographie, puisqu'il s'agit de la revue de la maison d'édition « Ego comme X », permettrait justement de lier le scalpel et la caresse, exposer l'intimité du désir dans sa crudité et sa douceur, ce que « les relations sociales empêche[raient] de dire » selon le récitatif. La capacité d'abstraction de la métaphore semble, par l'enchaînement iconique, tendre vers le méta-discours artistique, tendance qui s'affirme dans la carrière de l'auteur, dans les autres livraisons de son *Journal* et dans son opus sur *Le Droit d'auteur*¹⁷³ dans la collection « La Petite Bédéthèque des Savoirs ». On pourrait ici postuler que la caresse – des cheveux, du chat et du torse – constitue une métaphore visuelle filée, qui se déploie dans des modalités diverses pour signifier différentes choses à des moments précis. La métaphore filée de la caresse s'imbrique alors dans le discours de l'œuvre, c'est-à-dire de manière structurante.

La métaphore filée de la caresse qui innoverait un discours plus général serait dans les récits littéraires une modalité d'emblée plus courante. La caresse, dans le processus de métaphorisation semble être la part d'incarnation que l'idée générale de la métaphore véhicule. Chez Stéphane Audeguy elle prend la forme d'un rapport politique au monde. En se dissimulant derrière une citation des *Misérables* Victor Hugo, l'auteur rappelle cette double vision de la Révolution Française :

De ce point de vue on sait gré au Victor Hugo des *Misérables* de faire dire au conventionnel mourant que visite Mgr Myriel : « Monsieur, retenez bien ceci, la Révolution française a eu ses raisons. Sa colère c'est le monde meilleur. De ses coups les plus terribles, il sort une caresse pour le genre humain¹⁷⁴ ».

Énigmatique en tant que telle, la métaphore prend sens dans sa contradiction avec les « coups terribles », mais elle demeure assez vague. Toutefois elle s'intègre dans le discours plus général que tiennent les œuvres de Stéphane Audeguy sur l'Histoire. Dans ses œuvres on rencontre un certain nombre de personnages disposés aux plaisirs charnels, mais à la fois pris dans des tourmentes historiques : la Révolution française est le théâtre de *Fils Unique*, l'explosion de la bombe à Hiroshima, l'arrière-plan de *La Théorie des Nuages*. Les personnages de savant confrontés à la matérialité du monde incarnent aussi cette opposition entre l'esprit et le corps, les « raisons » dont il peut sortir de la violence et les « caresses » qui incarneraient

¹⁷³ Emmanuel Pierrat, Fabrice Neaud, *Le droit d'auteur*, Paris, Le Lombard, collection « La petite Bédéthèque des Savoirs », 2016.

¹⁷⁴ Stéphane Audeguy, *L'enfant du carnaval*, Paris, Gallimard, Collection « L'un et l'autre », 2009, page 81.

sans doute l'équilibre des forces de vie comme la douceur de l'égalité, souvent mise en scène dans *Fils Unique* sous la forme de l'égalité des sexes. La caresse, comme métaphore du contact, prend ainsi son sens dans une œuvre qui dresse des portraits d'humains en relation. Il s'attarde sur toutes les expériences qui, du XVIII^e au XIX^e siècles ont mis en scène la défaite de la raison face au sensible. L'anecdote de Frédéric II peut être considérée comme un détail toutefois significatif de la vision du monde d'Audeguy encore une fois portée par une image métaphorique tactile :

L'expérience de Frédéric II de Hohenstaufen ne permit pas de le déterminer : tous ces enfants moururent. Le langage nous enveloppe, nous met au monde, tout à la fois nous le donne et nous en protège¹⁷⁵.

Les enfants en question avaient été l'objet d'une expérience philosophique de la part du « despote éclairé » : leurs nourrices n'avaient pas le droit de leur parler. L'idée étant de les voir parler la langue originelle des hommes à l'état de nature. La métaphore du langage comme peau et comme contact charnel (il « enveloppe » et « protège ») reprend finalement l'un des savoirs communs contemporains relatif aux soins nécessaires des nourrissons : le besoin absolu de peau pour la survie humaine.

De fait, le langage, comme outil premier du rapport au monde prend dans nos récits contemporains la forme d'une métaphore tactile. Le chien de Marie Nimier dans son récit est l'instance énonciative du « JE¹⁷⁶ ». La narratrice se métamorphose en chien, temporairement et ludiquement. Cette source de parole qu'on tient en laisse, qui n'est qu'un « lien », fait la phrase (« je suis un chien¹⁷⁷ »). Mais ce lien, est un « prétexte tendre » qui s'épanouit « sous la caresse des mots ». L'écriture, cette fois-ci en s'adossant à cette métamorphose canine de l'énonciation, semble se confondre avec cet être vivant, le chien signifié par « un souffle » – on sait que les carlins respirent fort – que les mots du conte apaisent comme la caresse du maître à son chien (« apaisé par la caresse des mots¹⁷⁸ »). La narratrice est ici duplice, elle joue à descendre au ras de la perception du chien mais reprend la parole *in extremis* pour se moquer gentiment de son plaisir à écouter des histoires. Toujours est-il que cette métaphore du langage comme caresse et contact érotique demeure une constante. En particulier dans la poétique de la passion : les mots écrits ou parlés incarnent une instance tactile.

¹⁷⁵ Stéphane Audeguy, *Petit éloge de la douceur*, Paris, Gallimard/Folio, 2007, page 52.

¹⁷⁶ Marie Nimier, *La caresse*, Paris, Gallimard, 1994, page 131.

¹⁷⁷ *Ibid.*, page 11.

¹⁷⁸ *Ibid.*, page 131.

Dans *Expiation* d'Ian McEwan Robbie et Cecilia « faisaient l'amour depuis des années – par courrier¹⁷⁹ ». La présence charnelle ne joue alors pas le même rôle (« Comme la distance s'installait entre eux, ils comprirent à quel point ils s'étaient avancés dans leurs lettres. »). On peut y voir, encore une fois, une ruse de la narratrice qui signe là presque une référence à la nature de l'énonciation et de la fiction. En effet, la narratrice est la petite sœur de Cecilia devenue adulte qui tente de réunir dans un roman, celui que nous sommes en train de lire, Robbie et sa sœur qu'elle aurait séparés avant leur mort par sa dénonciation calomnieuse envers Robbie. Il semble ici que la narratrice tente presque de se justifier par l'écriture de cette scène de la possibilité supérieure qu'offre l'écriture d'un véritable rapprochement charnel, tactile, que la réalité ne permet pas autant ou plus du tout. La substitution du contact charnel et des mots opère jusque dans son inversion dans le roman d'Anne Serre où les protagonistes sont mutiques :

là où ils s'entendent, il n'y a pas de mots. Et c'est cette absence de possibilité de mots qui les rend fous l'un de l'autre, ainsi collés l'un à l'autre¹⁸⁰.

Cette récurrence de la métaphore du langage comme peau, contact et caresse, outre ses implications anthropologiques, semble avoir poétiquement un lien avec le caractère fondamental (ou ressenti comme tel) avec le sens du toucher. Le sens du toucher, considéré comme le plus profond et le plus étendu, sens de la connaissance directe, sert dans des récits fondés sur l'outil linguistique – l'écriture – à dire l'immédiateté de la mise en action du corps par la parole, jusqu'à son abolition dans le récit d'Anne Serre. La langue comme médiation quand elle se charge de la passion et des affects prend ainsi la forme d'une caresse. C'est tout le projet d'Arthur Cahn, d'écrire pour aller toucher presque tactilement le lecteur. Le sens du toucher est aveugle et prend dans l'écriture une forme immatérielle, celle de la langue.

Toutefois on retrouve la caresse comme processus imageant de l'écriture dans le discours amoureux : la caresse du corps d'Hannah transforme son corps dans l'imagination du narrateur du *Liseur* en un « cheval » :

Nous étions blottis l'un contre l'autre, ma tête contre son cou, mon cou contre ses seins, mon bras droit sous elle et sur son dos, mon bras droit sur ses fesses. Je caressais des mains et des bras son dos large, ses cuisses dures, ses fesses fermes, et je sentais aussi la fermeté de ses seins et de son ventre contre mon cou et ma poitrine. Sa peau était lisse et douce, et son corps en dessous était énergique et solide. Ma main posée sur son mollet sentait un petit tressaillement

¹⁷⁹ Ian McEwan, *op. cit.*, page 270

¹⁸⁰ Anne Serre, *op. cit.*, page 78.

constant des muscles. Cela me fit penser au frémissement de la peau des chevaux pour chasser les mouches¹⁸¹.

La description de la peau par la caresse du narrateur transforme peu à peu le corps de la jeune femme en l'animalisant, ce qui constitue une forme de métaphore filée. Mais ici c'est le geste tactile qui est opérateur de métaphore de même que dans *Les Débutants*, Anna, le contact de Thomas « fait d'elle un rameau¹⁸² ». Dans les deux cas, les images renvoient à une puissance d'emportement du désir que la caresse délivre. Tous deux guidés par la seule sensation tactile, les personnages s'y fondent et trouvent des images issues de la manière dont le monde se présente à eux d'une nouvelle manière. C'est le caractère non visuel de la caresse, associé au langage par son immatérialité dans les métaphores précédentes, qui exigent de nouvelles images et une réorganisation des sens traditionnellement dominée par la vue. En cela la tension interne de la métaphore entre deux éléments disparates ou contradictoires, deux sens – la vue et le toucher par exemple – ou deux modalités de communication – verbale et non verbale – deux catégories – abstraction et matérialité est un mécanisme poétique qui se trouve au cœur de ce que le toucher et les caresses érotiques éveillent d'interrogation en termes d'esthétique et de poétique du récit. D'un point de vue du phénomène de la caresse, la récurrence de l'effet iconique, nous indique que dans cette modalité particulière du toucher, il y a une tension avec le sens visuel, avec l'idée d'image, comme une concurrence des sens, dont la rhétorique serait à tout le moins un symptôme.

La concurrence des sens

Très sensiblement, une hiérarchie des sens se dessine d'un art à l'autre. Dans les récits amoureux ou érotiques dont il est question ici, la modalité tactile, les caresses ou le toucher intime, apparaissent dans toute leur puissance manipulatrice chez Toussaint et extra-lucide chez Yasunari Kawabata au point que l'écriture laisse place des images haptiques chez Arthur Cahn. En effet, chez Toussaint l'obsession du narrateur pour le lien entre « la main et le regard » entraîne toute une esthétique du geste. Dans la fameuse scène de l'échappée de Zahir dans *La vérité du Marie*, le narrateur retranscrit le moment du paroxysme, c'est-à-dire celui où Jean-Christophe de G. parvient à maîtriser le cheval :

Jean-Christophe de G. avait approché sa tête de la joue du cheval et lui parlait à l'oreille, il l'apaisait de sa voix douce, envoûtante, il lui tapotait la tête, lui frottait le pourtour des yeux. Voilà, disait-il, voilà, très bien, Zahir, très bien. Il lui parlait en français, il avait toujours parlé français à ses chevaux, la langue de l'amour, le français – et de la perfidie, aussi, parfois, son ombre vénéneuse. Car les caresses de Jean-Christophe de G. n'étaient pas sincères, tout du moins

¹⁸¹ Bernhard Schlink, *Le liseur* [Der Vorleser, 1995], Paris, Gallimard, collection Folio, 1996, traduction de l'allemand de Bernard Lortholary, page 82

¹⁸² Anne Serre, *op. cit.* page 51

pas sans arrière-pensées, la persuasion de sa voix et la douceur de ses mains étaient très calculées, il préparait déjà la suite, il songeait déjà, tout en le caressant, au mauvais tour qu'il allait lui jouer, il n'aurait pas pu sinon, il n'aurait pas pu réussir son geste avec autant d'adresse, de vitesse et de grâce, il ne l'aurait pas exécuté avec autant de maestria s'il ne l'avait pas entièrement décomposé mentalement avant de l'accomplir, comme un tour de magie, ou de passe-passe, une veronica de torero : en une fois, il arracha l'écharpe qu'il avait autour du cou, la souleva en l'air – un instant, l'étoffe noire moirée de reflets rouges tournoya à la verticale dans la nuit – et, passant rapidement l'écharpe autour de la tête du cheval, il la noua autour des yeux de Zahir, il lui banda les yeux pour l'aveugler¹⁸³.

Ici l'écriture ménage une écriture de la caresse comme une performance, comme un geste, décomposée en une suite d'images, en une chronophotographie du mouvement. Celle-ci vient parfaire le caractère millimétré de la mise en scène. Elle oppose dans sa maîtrise la masse de forces du cheval à la douce « perfidie » du geste de séduction. La caresse met ici l'autre, l'animal, sous la domination de son emprise séductrice. Or c'est bien la possibilité pour Jean-Christophe de G. de faire « image » de son geste qui l'oppose à Zahir, qui finit d'ailleurs aveuglé, uniquement guidé par les sensations tactiles. Ce régime d'opposition entre le geste vu et le geste ressenti doit être rapprochée de la logique du narrateur. Dans *Fuir* le narrateur personnage ne « voit » pas ou peu ce qu'il fait, essentiellement guidé par des signes et ses sens, il poursuit une quête dont la lectrice ne connaît même pas le sens. Alors que, dans cet opus, le narrateur aiguë par la jalousie, et entraîné par Marie, nous entraîne dans le récit en nous donnant accès à des visions extra-lucides d'événements auxquels il n'a pas assisté – la nuit d'amour de Marie et Jean-Christophe de G. qui précède sa mort, la rencontre de Marie et de son amant à Tokyo, la scène de l'aéroport. Si des critiques ont pu déjà gloser le personnage de Jean-Christophe de G. comme un double ou une projection du narrateur : séducteur, manipulateur, extra-lucide, jouant avec la lectrice comme avec le cheval, on peut ajouter qu'ici le personnage apparaît comme un metteur en scène des gestes de l'amour. Cette mise en scène montre la duplicité de ces gestes de séduction et cette dichotomie qui existe entre le geste comme sensation et le geste comme objet. Comme le rappelle Barbara Formis :

Ni pleinement représentationnels comme peuvent l'être des images, ni matériellement délimités comme le sont les objets, les gestes demeure[nt] une chose sensible, [...] capable[s] de véhiculer tantôt une sensation, tantôt une perception [...]. Mais le geste ne se plie pas aux contraintes corporelles, il cherche plutôt à libérer le corps de ses propres automatismes. Voici la différence recherchée : le geste, tout en étant structurellement indivisible du corps humain, n'est pas lui-même strictement corporel. Il est matériel, tout en étant ni objectif ni inerte¹⁸⁴.

À cheval entre l'image et l'objet la continuité récurrente entre le geste de la caresse et son rapport au sens de la vue est peut-être liée à cette dichotomie propre au geste en lui-même et à son mouvement. En effet, cerner le geste de la caresse c'est en dessiner, retranscrire le

¹⁸³ Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M., La vérité sur Marie* [2009], Paris, éditions de Minuit, 2017, page 443

¹⁸⁴ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, page 28.

mouvement, mais c'est aussi en retranscrire les effets. Ces effets visuels, comme dans le cas de Jean-Christophe de G., sont des visions du geste lui-même dans la sensation kinesthésique qu'il provoque, d'où son dédoublement mental, cognitif par une image. Dans un cycle hanté par la question de la réalisation – de la rupture, de l'amour – la conscience du geste et de sa performance devient un enjeu stylistique. Ce régime du geste vu et performé se distingue de la représentation de la caresse comme une pure sensation.

Chez Yasunari Kawabata, hanté par la thématique de la réminiscence, les caresses donnent accès à des vues, sans intérêt pour le geste en lui-même :

L'attache du poignet s'infléchissait sur sa paupière droite, de sorte que la partie la plus étroite de l'avant-bras recouvrait celle-ci. Désirant rester ainsi, le vieillard pressa la main de la fille sur ses deux yeux. L'odeur de la peau qui se communiquait à ses globes oculaires était telle qu'Eguchi sentait remonter en lui une vision nouvelle et riche. À pareille saison tout juste, deux ou trois fleurs de pivoine d'hiver, épanouies dans le soleil de l'automne tardif au pied du haut mur d'un vieux monastère du Yamato, des camélias sazanaka blancs épanouis dans le jardin en bordure du promenoir extérieur de la Chapelle des Poètes Inspirés, et puis, mais c'était au printemps, à Nara, des fleurs de peris, des glycines, et le « Camélia Effeuillé » couvert de fleurs au Tsubaki-dera¹⁸⁵...

Cette logique du geste bien distincte de la kinesthésique d'un Toussaint se rapproche de la tradition moderniste qui confie au récit le soin de rendre compte de l'esprit et de la conscience des personnages. Elle le fait sur un mode iconique, par le biais de réminiscences sensorielles. Chez Kawabata cela donne lieu à des images qui contredisent la nuit de la conscience qui guette le dormeur. Toutefois cette image se distingue des autres images que provoquent les autres contacts dans l'intégralité du récit. Si la plupart des images qui surgissent dans l'esprit du vieillard au contact des jeunes filles sont des réminiscences de son passé, celle-ci semble flotter dans le temps, sans attache, une « vision nouvelle et riche » malgré tout situé dans un passé itératif à l'imparfait (« c'était »). La singularité de l'opération de réminiscence doit ici être remarquée : c'est par le concours de l'olfaction que le contact se transforme en image (« l'odeur de sa peau se communiquait à ses globes oculaires »). Dans le processus le rapport à l'autre est nié au profit de la naissance d'une vision intérieure. Si en effet à travers ce récit il apparaît que l'on « s'arrête à la chair de l'objet » sans pénétrer dans son intériorité comme le prétendait Mishima¹⁸⁶, et que l'altérité de la Femme est niée¹⁸⁷, en revanche le geste concourt à établir d'autres modalités de la vue qui échappent à la vue ordinaire, car pour

¹⁸⁵ Yasunari Kawabata, *Les Belles endormies* [*Nemureru Bijo*, 1961], Paris, Albin Michel, 1970, traduit du japonais par René Sieffert, pages 53-54

¹⁸⁶ Yukio Mishima à propos des *Belles endormies*. Yukio Mishima, « Kaisetsu », in *Nihon no bungaku - Kawabata Yasunari*, vol. 38, Tôkyô, Chûôkôronsha, 1964, p. 536. Cité et traduit par Cécile Sakai, *Kawabata, le clair-obscur*, Paris, PUF, collection Écriture, 2001, page 79

¹⁸⁷ Cécile Sakai, *op. cit.*, page 81

Kawabata « la négation de la vue constitue la clé de la vision¹⁸⁸ » : la caresse délivre une image éveillé » par le parfum.

Le dépassement de la vue par l'usage des autres sens, et en particulier du toucher devient un des lieux de la pensée d'une nouvelle poétique de la vision, ou de l'image. C'est l'un des leitmotifs du récit d'Arthur Cahn qui oppose nettement deux régimes de la perception : la vue tactile et la vue optique :

C'est un vieux téléphone du genre qui pourrait faire honte. Sans écran tactile. Avec des pixels comme on n'en fait plus. C'est joli dans la nuit quand il met son œil contre l'écran pour lire un texto, ou regarder une photo, ça prend des photos, ça pourrait aussi bien être des mosaïques ou des peintures impressionnistes. Il prend une meule de foin en photo. Il la regarde. C'est forcément une déception. Ça ne dit rien de la meule. Ce ne sont pas ses couleurs. Disparues, les lignes à la Van Gogh. La limpidité de la lumière qui décline, disparue. Il range le téléphone. Il avance vers la meule. Il veut en toucher la réalité. Il plonge un doigt entre les brindilles. C'est difficile, c'est très dense et serré. Il passe la main dessus pour caresser et ressentir la rugosité curieuse de ce contact¹⁸⁹.

Si de manière assez attendue l'écriture prend en charge la perception tactile par le recours aux notations de détail et aux gros plans, ce qui est original c'est que la vision de ce qui n'est que purement visuel – un écran – peut être tissée de qualités tactiles (« mosaïques », « peintures impressionnistes »). Les qualités tactiles de maillage, de texture, de cette matière « dense et serré[e] » sont celles de la surface du monde. Ainsi l'image écran, l'image lisse peut-être l'objet d'une attention renouvelée dans son détail extrême sans être pour autant brisée, comme le miroir des avant-gardes littéraires ou la surface lisse de la représentation. Cette conception de l'image tend vers son caractère indiciaire¹⁹⁰. La trame de l'image indiciaire tend à s'apparenter au maillage du sensible, aux traces collectées dans un paysage parcouru. Elle exacerbe le sens haptique, du toucher par la vue au détriment d'une perception optique sensible aux formes et aux figures. Cette esthétique rejoint pour partie la poétique karstique, des couches et des sols, de Maylis de Kerangal dans *Un monde à portée de main*.

Ce régime poétique de la mise en concurrence des sens semble propre à la littérature. Alors que dans la bande dessinée les caresses n'apparaissent pas vraiment autrement que motivées par l'image, la question ne se pose pas de la même manière. À tout le moins chez Craig Thompson l'interdit moral qui pèse sur la représentation du corps donne-t-il naissance

¹⁸⁸ *Ibid.* page 45

¹⁸⁹ Arthur Cahn, *op. cit.* page 16-17

¹⁹⁰ Selon l'historien d'art Jean Wirth, il faut distinguer l'image de l'indice. Si l'image a la forme de l'objet représenté, l'indice, lui, n'a pas de vocation mimétique. Elle répond cependant à une organisation externe (suite de traces qui forme un chemin par exemple) qui elle peut tendre à faire image. Il signale que l'image peut tendre vers le pôle indiciaire. À ce sujet il donne l'image du tableau pointilliste qui est une organisation de points lumineux et colorés, qui séparément ne renvoie à aucun objet mais composent une vue. Jean Wirth, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Genève, Droz, 2013, page 51.

à une hiérarchisation des différents types d'image (l'image pieuse et l'image impie) qui suscitent plus ou moins des gestes d'adoration ou de rejet. Chez Michael DeForge on peut percevoir le début d'une mise en concurrence des différents types de sensations lorsqu'il met en scène un homme immergé dans l'eau dans une histoire courte de *A Western world*¹⁹¹. La tête de l'homme sort de l'eau et il ne voit ce qui lui arrive. Il ne peut mettre des mots justes sur les sensations qui l'assaillent sous l'eau, tandis que le dessin dévoile un poisson qui le mord, un homme qui lui procure une fellation, un serpent qui étreint son bras etc. Si les désordres de la perception et leur réorganisation sont l'un des sujets récurrents de DeForge, la concurrence des sens demeure malgré tout un privilège littéraire, car l'écriture hérite de la tradition littéraire de l'écriture du voile, du « gaze » surtout en matière d'écriture érotique.

Les récits érotiques littéraires contemporains prennent en effet en charge cette concurrence entre la vision et le toucher, comme une tension propice à l'excitation érotique. Cette tension ne reproduit pas pour autant la tension connue entre le caché et le montré¹⁹² mais le fait de voir en sentant le toucher. L'écriture met sur le même plan deux sens qui dans la tradition érotique sont étagés et organisés de manière linéaire de manière à susciter essentiellement la vision. Comme le montre Anne Vincent-Buffault, les romans libertins du XVIII^e siècle s'ils accordent de l'importance aux sens, ce n'est que parce qu'ils dérivent de la pulsion du voir¹⁹³, la vision y étant synonyme de possession. Dans nos récits, la vision ne porte pas nécessairement sur un objet extérieur et ni sur les zones érogènes au contraire, elle s'en détourne. Chez Cahn par exemple, la caresse est un objet de désir déclenché par la vue de l'être désiré. Il s'agit d'une tension interne donc, qui le transporte peu à peu dans une « vue » intérieure, où les images mentales tirées de la littérature de genre (les romans de Villiers de la série *S.A.S.*) et du quotidien viennent enrichir l'intensité de la caresse autoérotique par l'imagination de celle-ci :

Il essaye d'imaginer des choses, un contact, mais ça lui est difficile. La bouche d'Hervé. Mais d'autres images se superposent. Hervé contre lui contre la glace face à la vue qui donne sur Kyoto [ndlr réécriture d'une scène de SAS qui l'a excitée au début du roman]. Hervé devant lui, debout, et lui est assis, ou non, ça y est : / Hervé glisse une main sur sa cuisse alors qu'ils déjeunent en famille. Il est à côté de lui, et personne ne peut le voir, mais il a glissé sa main sur sa cuisse et il remonte vers son sexe. Voilà, il ne porte qu'un short un peu lâche, la main le saisit et à l'insu de tout, oui c'est ça, cette main n'est pas la sienne, c'est celle d'Hervé. Dehors, l'homme s'est redressé, et quitte le champ de la vision, mais pas tout à fait, il est toujours là, avec sa main bronzée et large à l'insu de tous, non, les autres sont sortis pour aller aider à la cuisine, il n'y a

¹⁹¹ « Quicksand » Michael DeForge, *A western world*, Toronto, Koyama Press, 2018.

¹⁹² Cette fameuse tension relevée par Barthes, mais aussi examinée par Goulemot à travers le concept d'une vision « gazeée ». Jean-Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main. Lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991.

¹⁹³ Anne Vincent-Buffault, « Érotisme et pornographie au XVIII^e siècle : les dispositifs imaginaires du regard », *Connexions*, vol. 87, no. 1, 2007, pages 97-104.

plus qu'eux deux, il sort son sexe de sous la nappe pour qu'il le finisse. / Il a fermé les yeux. Il est arrivé à la jouissance¹⁹⁴.

Elle se révèle alors non pas dans son geste mais dans ses effets, la jouissance. L'excitation érotique se révèle dans cette tension entre le désir de toucher et l'interposition d'images qui font écran entre les corps. Avec Catherine Millet, la plume de la critique d'art ne peut pas manquer de remarquer cette concurrence des sens, sujet de réflexion récurrent des beaux-arts. La réflexion se fixe sur le geste ténu qui inaugure sa relation avec Jacques, celui-ci ménage une qualité particulière à l'image du souvenir : il déporte le regard hors du foyer de la sensation vers les alentours et distend ainsi la relation entre la zone caressée et la vision :

Les conditions de ce souvenir me permettent de constater un phénomène que j'ai observé dans des moments de mobilisation du plaisir charnel : mon regard semble porter plus d'intérêt à l'entour qu'à l'objet même de mon désir. En fait, c'est un réflexe que tout le monde a en société pour donner le change, et qui ajoute au plaisir du contact celui de la dissimulation : on plonge intensément son regard dans le regard de son interlocuteur de droite pour mieux cacher que le voisin de gauche vous caresse la cuisse sous la table. Mais n'est-ce pas aussi que l'épanouissement d'un sens rend généreux et que, en la circonstance, tandis que ma peau faisait l'expérience d'une main d'homme d'une douceur dont je ne connaissais, dont je ne connaîtrais aucun équivalent, mes yeux pouvaient bien accorder toute leur curiosité à mes amis ? / L'image apparaît lentement au fond du bac à développement des souvenirs¹⁹⁵.

La métaphore conclusive qu'elle offre de cette dissociation vue/toucher la contradiction sensorielle dont elle fait l'expérience d'un art qu'on associe au double mouvement de l'empreinte et de l'image, la photographie. Ce seraient donc les conditions de la mémoire photographique de Catherine Millet. Dans *La Vie sexuelle de Catherine M.* on pouvait déjà trouver cette dynamique tensionnelle entre la restriction de la surface de peau caressée et le déploiement des images – mentales cette fois-ci – qui caractérisait son onanisme infantile¹⁹⁶. Il apparaît dans ces extraits que l'image mentale a un fort pouvoir suggestif sur le corps, le geste et le faire. Cette tension, qui peut paraître contradictoire, dévoile parfois une dynamique (l'image qui hante le personnage d'Arthur Cahn le pousse à se caresser, les images guident et accentuent l'excitation et la masturbation de la jeune Catherine Millet) d'engendrement qui nourrit comme par des vases communicants les stimuli de la vue et les gestes tactiles, les actions de caresse. Cette liaison profonde entre la vision et l'acte, l'image, même mentale et la réaction dans le corps, rejoue une tension bien connue dans l'histoire de l'image.

¹⁹⁴ Arthur Cahn *op. cit.* page 36-37.

¹⁹⁵ Catherine Millet, *Jour de souffrance*, *op. cit.* page 11-12

¹⁹⁶ Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.* page 131.

Image-icône (Craig Thompson, Anne Serre)

Cette dynamique érotique qui lie la caresse et la vue, la main et les yeux, reproduit ici une ancienne dichotomie, relative à l'histoire de la théorie des images. La définition de l'image comme objet de ressemblance est l'un des débats qui a traversé le XX^e siècle, opposant les théoriciens qui abolissent toute idée de ressemblance avec l'objet – Goodman et Eco – et ceux qui comme Peirce et Wittgenstein attribue à l'image la fonction d'être un objet de ressemblance pour un autre objet. L'historien d'art médiéviste Jean Wirth reprend les termes de ce débat pour montrer que l'idée de la ressemblance propre à la définition de l'image hante la conception occidentale des images, depuis la scolastique et les différentes querelles iconoclastes¹⁹⁷. Selon cette conception l'image peut aussi bien être une représentation plane comme tridimensionnelle, mais surtout elle est conforme à l'objet qu'elle représente. Cela n'empêche pas les images d'être métaphoriques, symboliques ou de représenter des objets fictifs. L'historien répond à cela que l'image comporte alors des signes mixtes et conventionnels (les auréoles), des éléments discursifs qui permettent d'identifier l'objet (une légende, un phylactère) ou encore que l'image ne cesse de reproduire des objets, simplement elle présente les objets et la stratification de sens se fait à un autre niveau de compréhension que celui de l'image. L'image donc reposerait sur un mode d'« équiconformité » à l'égard de l'objet qu'elle re-présente. Elle ne peut donc se fonder uniquement sur un mode de référentialité arbitraire, comme le langage, telle que l'ont voulu certains sémiologues, ou des unités minimales abstraites (cercle, carré). L'image est déterminée dans sa forme par le référent, ce qui fait dire à Wirth qu'« une image n'en serait plus une si son rapport au référent était arbitraire¹⁹⁸. » L'image est une force « présentation » et non de « proposition » au sens syntaxique du terme. Elle peut représenter un objet mais elle ne dit pas, sauf mention expresse dans l'image par le biais du langage, « mange cet objet ». Pour Wirth, la force de l'image ne résiderait donc pas dans sa « performativité » inspirée des actes de langage d'Austin, mais de sa force présentationnelle. Car l'image peut représenter des objets abstraits donc et, tour de force supplémentaire, les rendre sensibles. L'image peut rendre sensible la figure d'une autorité ou d'un geste, qui lui, contient une force performative : « adorez le Seigneur » disent les personnages saints sur les icônes.

Cette pensée de l'image semble innover encore le rapport contemporain aux icônes, ou aux images, dans le sens où cette tension entre la main et l'œil rejoue cette adoration de

¹⁹⁷ Voir le chapitre « L'art de produire des dieux », Jean Wirth, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Genève, Droz, 2013, pages 96-99.

¹⁹⁸ *Ibid.* page 36.

la puissance d'incarnation des images. Il semblerait que dans notre corpus d'étude la relation entre l'image et la caresse révèle cette tension. L'image – matérielle ou mentale – que l'on adore des yeux, appelle le geste de dévotion, la caresse, qui est relatif aux reliques ou aux objets religieux, comme on a pu le voir. Cet appel n'est pas toujours réalisé et on a pu voir que dans ces récits du désir, la tension imaginaire de la caresse vers le corps désiré, produit lui-même des images qui fonctionnent sur un mode fétichiste. Dans la pensée de l'icône, l'image est double : elle est image et elle est objet. Elle est à la fois « bois » et « image du Christ », elle a donc un corps matériel et un modèle qui inspire de l'admiration et une forme de désir. La tension œil/main reproduit ce dédoublement de l'image immatérielle et du corps matériel de l'image. Il semblerait que cette adoration tactile de l'image – réalisée ou non – soit toujours au cœur d'une logique érotique. Cette logique constitue l'autre en image – réifiée ou non – vers laquelle tend le désir de caresse et de contact. Cette fonction imageante du désir est décuplée dans nos récits par l'omniprésence de la dynamique de l'éloignement et la prolifération contemporaine des écrans qui présentent matériellement une image sensible (en mouvement, en couleur, avec la qualité du son) d'un être absent, comme les icônes.

Cette tension s'incarne de manière très explicite dans la bande dessinée de Thompson qui reformule l'interdiction des icônes dans une double parabole emboîtée au cœur du récit¹⁹⁹. Le narrateur relit le récit de la femme hémorroïsse qui pour se soigner touche les franges du manteau du Christ qui ressent alors comme une perte de sa puissance à ce toucher. Alors lui revient en mémoire la scène de sermon que ses parents lui font lorsqu'ils découvrent que le jeune Craig a dessiné une femme nue. Suite à cela, on voit le jeune enfant trouver un apaisement, une consolation dans un geste de demande de pardon : il caresse l'image de Jésus suspendue aux murs de la maison familiale. Cet épisode intervient alors que Craig se trouve allongé sur le lit de Raina, en somme il touche une relique, une empreinte du corps de Raina – le drap – et craint ainsi de l'outrager ou d'altérer sa puissance sacrée. La bande dessinée est hantée par le thème de l'iconoclasme et de la crainte des images. Outre le sermon des parents, le jeune homme, avant de connaître Raina procède à la destruction de toutes ses productions graphiques²⁰⁰ pour formuler un nouveau pacte spirituel qui lui permette de

¹⁹⁹ Pour ce passage nous reprenons une partie des idées et analyses que nous avançons dans l'article sur l'iconoclasme dans *Blankets* de Craig Thompson. Irène Le Roy Ladurie « Saints suaires : de la destruction des icônes à une poétique de l'empreinte dans *Blankets* de Craig Thompson », in Henri Garric (dir.), *La destruction des images en bande dessinée*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, collection « Iconotexte », 2021 (à paraître).

²⁰⁰ Craig Thompson, *Blankets*, *op. cit.*, page 59.

prendre des distances avec ce qu'il considère comme des « distractions » et de s'adonner plus pleinement à sa foi, à laquelle il veut consacrer sa vie.

La crainte de l'image s'entend ainsi au sens double, la crainte au sens de défiance et au sens spirituel de soumission et d'adoration. En effet, l'image de Raina, elle, va se faire substitut de l'image sacrée et devenir une icône au sens plein du terme. Raina est représentée comme une icône parée de signes visuels conventionnels de l'icône : auréole, rayons lumineux. La passion du dessin chez le jeune dessinateur s'éteint ou se transforme en passion sacrée pour l'amoureuse : « en la présence de ma MUSE, je n'avais plus BESOIN de dessiner²⁰¹ » écrit-il à son sujet. Si dans un premier temps, alors qu'ils entretenaient une relation épistolaire, l'adolescent avait renoué avec « l'idée de faire des traces sur le papier²⁰² », c'était que la distance imposait la nécessité de trouver des substituts matériels à la présence invisible. Mais lorsque la présence charnelle est effective l'adolescent, comme tétanisé dans son adoration pour l'icône, sa muse, ne parvient plus véritablement à dessiner ni faire son portrait comme elle le demande : « pourquoi s'embarrasser de lignes et de peinture sale / quand l'observer était suffisant²⁰³ ? » L'image de l'autre est inutile quand la présence est pleine et entière. Ainsi l'image, la représentation serait une présence concurrente et inutile. Seule l'absence de l'objet pourrait générer le désir de la création : « Je me sentis seul à nouveau et j'usais de cette solitude comme carburant²⁰⁴ ».

Craig Thompson met ici en scène la manière dont le triple désir érotique, créatif et religieux se noue dans l'esprit d'un jeune homme très croyant. Le désir érotique et la crainte religieuse semble concurrentes dans une même appréhension des images et des corps. Ainsi l'image est-elle un corps, de même que le corps se pare des atours de l'image ou du moins de l'icône. La caresse apparaît donc comme un geste érotique mais aussi de dévotion qui donne à l'image sa pleine présence et l'atteste. De sorte que toucher le corps de l'autre peut être hanté de crainte (« je voulais la caresser / mais cette fois-ci je ne le fis pas²⁰⁵ »). L'auteur semble mettre sur le même plan la caresse érotique et la caresse du pinceau, le désir de caresse dans la distance et le désir d'engendrement des images. Ces images sont soit fantasmatiques, comme en témoigne le travail de décoration qui entoure la figure de Raina dans nombre de

²⁰¹ « In the presence of my MUSE, I no longer NEEDED to draw. » *Ibid.* page 337, ma traduction.

²⁰² « her letter renewed my faith in the notion of making marks on the paper », *Ibid.* page 142, ma traduction.

²⁰³ « Why bother with lines / and messy paint / when observing her was enough ? », *ibid.* page 338, ma traduction.

²⁰⁴ « I felt lonely again/ and then used that loneliness as my fuel. » page 341, ma traduction.

²⁰⁵ « I wanted to touch her/... but this time I didn 't. », *ibid.* page 221, ma traduction.

ses planches, soit matérielles, comme en atteste le désir de création engendré par le désir amoureux²⁰⁶ (voir illustration Blankets 17).

De même être caressé·e transforme en image, comme en témoigne le personnage d'Anne Serre dans *Les Débutants* qui se transforme en « rameau ». La thématique religieuse est présente de manière souterraine dans ce roman où un certain nombre de références et de symboliques christiques viennent spécifier le rapport amoureux d'Anna et de Thomas. Thomas est un corps à toucher, à caresser, que le personnage principal compare au corps de Jésus. De même, elle se compare à un rameau, emblème de la passion de Jésus dans les Évangiles. Le texte assimile implicitement la Passion et la passion, et ce nouvel amour comme une conversion religieuse. Le rapport au corps s'en trouve chamboulé, de Guillaume, l'amour païen à Thomas la passion christique :

C'est elle qui se pressera contre lui et ce sera comme s'il n'avait pas de mains, pas de bras. Mon Dieu, Guillaume était comme Shiva avec ses mille bras et ses mille sexes. Elle touchera son flanc, là où le Christ a été transpercé, car l'un fut Dieu le Père et l'autre est de toute évidence le fils, et à ce contact, sa tête se rejettera en arrière, elle crierà. Cela est-il l'amour ou est-ce une folie ? De sa voix il l'enveloppera, ils iront au lit mais ce ne sera pas du tout comme avec Guillaume avec qui aller au lit était promesse de merveilleux plaisirs. Aller au lit avec Thomas est autre chose, elle l'avait bien expliqué à Guillaume qui n'a pas compris, ce peut être comme si l'on retournait à l'enfance et à ses duretés. Mais ce qui se passe là est si grave, ils sont à la fois émerveillés et désolés, ils sont si tristes et si heureux de s'être trouvés que c'est comme une cérémonie secrète où l'on fait les choses en songe. Déjà la première fois elle avait trouvé qu'il avait ce corps de Christ et avait rejeté cette idée comme trop simple, trop facile, masquant sans doute une autre image plus intéressante. Mais elle le lui avait dit et il avait bondi, indigné, choqué par cette comparaison douteuse et sacrilège²⁰⁷.

La substitution d'un corps pour un autre, qui est le processus imageant du désir mais aussi le dispositif de l'icône, est un scandale « douteux » et sacrilège » pour Thomas. C'est une image « facile » qui en masque une autre « plus intéressante ». Ainsi deux choses se dégagent de cette comparaison d'une part la facilité avec laquelle naît ce fantasme religieux du corps désiré comme image du Christ, et qui signale la profonde implantation de cette disposition à désirer l'autre comme une image sacrée. D'autre part, cette image en plus d'être « douteuse » parce qu'elle masque peut-être autre chose, est « sacrilège », parce qu'Anna abolit la distance, nécessaire révérence face au corps du Christ devenu image. Elle se « pressera contre lui » parce qu'il est impuissant sans « bras » ni « mains ». Cette topique du sacrilège de la caresse ou du toucher dérobé, déjà présente dans la bande dessinée de Craig Thompson, semble renvoyer à l'amoindrissement des forces du corps, et de corps-icône, il semble devenir corps-fétiche, corps-idole. La différence entre l'icône et l'idole tient justement à ce que l'icône

²⁰⁶ *Ibid.* page 306.

²⁰⁷ Anne Serre, *op. cit.*, page 162.

représenterait le prototype, l'image de dieu, quand l'idole nourrit l'illusion que l'image est le corps de cette réalité supérieure que serait Dieu : « L'idole est un dieu fabriqué et non la représentation d'un dieu, et le caractère dérisoire et faux de sa divinité tient au fait qu'il soit fabriqué²⁰⁸ ». De ce point de vue la caresse est ambiguë, car c'est une affaire de degré qu'elle passe de la dévotion au sacrilège face à l'image. Inversement, la caresse transforme le corps de l'autre en objet de vénération qui confine à l'idolâtrie.

Cette image icône-idole se retrouve au cœur du dispositif de la caresse amoureuse et érotique. En témoigne cet extrait du roman de Pauline Delabroy-Allard :

À genoux près de moi, on dirait une icône, une image religieuse. Pour un peu, on pourrait croire qu'elle prie. Elle ne me touche pas. Elle me caresse du regard. Instant de grâce. Moment sacré. Silence. Puis elle me regarde dans les yeux et elle enfonce ses doigts en moi, loin, très loin, si loin que ça me fait tourner la tête, baisser les paupières. Elle souffle sur mes cils, sa bouche tout près de la mienne. Elle murmure des mots d'amour qui me transpercent. Ses doigts sont loin, perdus en moi, elle joue au fond de mon ventre une musique qui me rend folle. Elle fait se tordre mon corps, se cabrer mes reins, elle ne s'arrête jamais. Elle va de plus en plus loin, de plus en plus vite, si bien que je ne suis plus qu'une poupée de chiffon, un pantin²⁰⁹.

L'être aimé est lointain dans l'adoration mais la métaphore de la caresse vient rejouer ce lien d'incarnation qui se joue dans l'adoration des icônes : la figure représentée jouit d'une présence corporelle, celle de l'image. Puis la scène bascule dans une pleine jouissance des mains et du corps. La pénétration des doigts prend alors dans la représentation une dimension non-visuelle, purement sensationnelle, ce que traduit la métaphore de la musique, référant ici à l'invisible, à ce qui se passe sous la peau, dans la pure sensation tactile interne.

Semblablement dans cette planche de Melinda Gebbie tirée de *Lost Girls*²¹⁰ (voir illustrations *Lost Girls* 0 et 1), Alice est en train de caresser le sexe de Dorothy. Alice et Dorothy, sous l'emprise de la drogue accompagnent leur étreinte de remémoration d'images, un souvenir (« je me souviens de coquelicots... / je... j'étais dans un champ de coquelicots. Je me suis endormie [...] / Dans le champ... uniquement des coquelicots, partout. Et...et l'obscurité est venue. Ouais... et quelqu'un est venu me chercher. »). Soudain, sous l'effet des hallucinations de la drogue et de la mémoire, le sexe de la jeune femme se transforme en une image qui remplit d'effroi Alice et interrompt la parade sexuelle. La distance s'impose alors face à cette image qui apparaît comme sous l'effet des caresses. Il se trouve que cette image est une réminiscence de la jeunesse d'Alice, du fournisseur d'opium – la chenille du

²⁰⁸ Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2006, page 63.

²⁰⁹ Pauline Delabroy-Allard, *op. cit.* page 49.

²¹⁰ Melinda Gebbie, Alan Moore, *op. cit.*, chapitre 4 page 7.

conte – qui, en échange de drogue, demande à Alice et ses compagnes de s'adonner à des ébats lesbiens sous ses yeux²¹¹.

Ce personnage correspond à la perversion visuelle et voyeuriste de l'expérience érotique, distante dans l'excitation et dans sa réalisation. Le personnage, pour ce faire, procure une drogue qui aliène et provoque un effet de distance aux personnages (« Il nous a commandé des tableaux, nous disant quoi faire de nous-mêmes [...]. Je n'aurais pas pu supporter l'humiliation, ses yeux lubriques cernés de noir, mais la drogue le rendit si **distant**²¹² »). La réminiscence de la scène à travers l'image hallucinatoire qui affleure sur le sexe de Dorothy n'est évidemment pas explicitée à ce stade de la narration. Mais elle fonctionne sur la dynamique qui oppose et unit l'usage des mains et du regard, du toucher et de l'image, dans l'expérience de l'émotion érotique. Dans la case en elle-même l'apparition de cette image, comme une icône religieuse, impose une sorte de fascination qui interrompt la caresse, dont elle est pourtant, semble-t-il le fruit. En effet, son esthétique adopte les codes esthétiques de l'icônes : un cadre décoratif entoure la figure, le cadre est ici matériellement constitué par les poils pubiens métamorphosés en taches colorées et la vulve de Dorothy qui font comme un cadre en forme de mandorle. La mandorle est typique de la représentation médiévale de Jésus et largement répandu dans la chrétienté orientale²¹³, ce qui fait signe vers ce personnage entouré de références orientales (son intérieur est décoré comme « un bordel turc », il porte le fez etc.). On ne peut plaquer l'interprétation médiévale de la signification de la mandorle sur cette image, mais on gardera seulement que l'apparition fait image en prenant les atours de l'iconographie sacrée et peut-être orientale. Elle donne à cette image une aura particulière, elle est surnaturelle, certes, mais surtout elle emprunte à l'imaginaire sacré, tout en s'incarnant très physiquement dans les plis organiques du sexe de Dorothy. Elle provoque également un effroi propre à une vision ou apparition mystique et interrompt l'ébat. C'est une image qui par sa présence charnelle est pourvue d'effets charnels très concrets et qui, chez la réceptrice – Alice – a pour effet d'unir le corps, l'esprit et l'âme.

Indirectement elle fait peut-être signe vers la puissance des images, mais une puissance qui se fonde sur une incarnation – que l'on peut donc toucher ou qui nous touche,

²¹¹ *Ibid.* chapitre 26.

²¹² *Ibid.*, chapitre 26 page 5, ma traduction.

²¹³ Jean Wirth montre que le cadre de la mandorle dans l'iconographie byzantine médiévale sert à spécifier que le corps représenté, très souvent Jésus et plus tard la Vierge Marie, est précisément une *image* et non pas le corps lui-même, ce qui rentre dans le cadre du culte de la Trinité. Le motif se répand dans l'Occident chrétien et la mandorle gagne une autre signification, celle de l'amande (auquel le mot mandorle serait étymologiquement lié), qui renvoie à la naissance et au mystère de l'incarnation. Jean Wirth, « La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Âge », in *Revue de l'Art*, n° 79, 1988, pages 9-21.

même de loin. Les caresses et les images confrontées entre elles instillent une forme de hantise et de méfiance. L'apparition du personnage de l'opiomane dans le sexe de Dorothy renvoie à ce personnage de pervers voyeuriste qui use des corps comme d'images fétichisées, distantes dont le pouvoir est pourtant si organiquement excitateur. Ainsi cette image très charnelle évoque la vaste question insoluble de ce que l'image *fait* à son récepteur et en particulier l'image pornographique, c'est-à-dire l'image qui représente comme effective la présence du corps sexuel – la représentation d'une relation sexuelle effective – et qui, dans cette définition, apparaît avec la modernité et la capacité d'enregistrer la réalité par la photographie ou le cinéma. Dans *La Théorie des nuages*, le questionnement sur la pornographie est latent même s'il n'est jamais explicite, et le récit, en contre-partie d'une pornographie déshumanisée, qui classe les corps et les désirs, propose par le personnage d'Abercrombie la figure d'un autre rapport à l'image pornographique :

[..] sur la page cartonnée, à droite, on a collé une photographie noir et blanc, en utilisant de petits coins adhésifs en papier cristal. Formellement elle ressemble à tous les clichés du dix-neuvième siècle ; le fond est flou ; seule l'image d'une femme, cadrée au-dessus du genou, se détache. Cette femme regarde l'objectif ; elle est entièrement nue, d'autant plus nue qu'elle ne porte aucun bijou, et que ses cheveux et ses poils sont rasés. Le cliché est d'une clarté, d'une précision exceptionnelle ; on distingue de fraîches petites coupures, là où le rasoir a hésité, près des zones délicates où la peau devient une muqueuse. Aux yeux, aux seins haut perchés, on croit pouvoir reconnaître une Japonaise ; sa main droite écarte les plis de son sexe, comme pour en exposer du mieux possible les détails. [...] Virginie pose le protocole Abercrombie sur une table basse et ouvre la braguette de son voisin, pendant qu'une main défait sa ceinture. De plaisir ils ferment les yeux²¹⁴.

Les images-icônes du sexe féminin récoltées frénétiquement par Abercrombie provoquent un effet physique et charnel. Représentées comme telles, elles sont génératrices de caresses et de contact – entre les amants – mais parce qu'elles représentent non pas un prototype de sexe de femme, elle se parent des qualités haptiques du toucher, ce que met en avant le détail de l'écriture : une surface qui n'est pas lisse, faite de la précision des milliers d'indices enregistrés par la photographie (« fraîches petites coupures », « zones délicates où la peau devient une muqueuse »).

D'un·e auteur·e à l'autre cette tension iconique propre au désir, entre la volonté de toucher et l'adoration de l'image, oscille entre la célébration de la capacité d'incarnation de l'image et la méfiance à l'égard d'un fétichisme de l'image. Le personnage d'Hélène Frédérick, par exemple, réfute la poétique érotique, essentiellement masculine, qui consiste à faire de l'autre « le reflet du miroir [...] dans sa constance²¹⁵ » et qui confine à dorloter des images-

²¹⁴ Stéphane Audeguy, *op. cit.* page 135.

²¹⁵ Hélène Frédérick, *La poupée de Kokoschka*, Paris, Verticales/Gallimard, 2010, page 126

fétiches de l'autre comme la poupée réclamée par Kokoschka d'Alma Malher. Cette tentation fétichiste habite le personnage du peintre de Baudoin, lorsqu'on le voit chercher la forme de son modèle dans le dessin, jusqu'à épuisement, alors que son modèle, la vie-même se signale par son mouvement, son infinité de postures²¹⁶ (voir illustration Portrait 7 et 9).

Le paradigme de l'icône qui semble hanter la représentation du désir, en particulier à travers le geste de la caresse suppose malgré tout que l'image n'est pas désincarnée, qu'elle est palpable, même si elle ne doit pas se confondre avec la présence-même. La mise en scène de la caresse suppose une pensée de l'image qui n'est pas une évanescence sans corps, un pur agencement de signes verbaux convertis en image, mais bien des objets et une chair. La récurrence du motif du miroir touché par les héroïnes de *Lost Girls* témoigne d'une tentation de la profondeur, d'un au-delà de la surface plane, qui n'est pas la profondeur artificielle de la perspective, la fenêtre d'Alberti, mais bien la profondeur du rêve et du fantasme et dont l'image se charge par d'autres moyens esthétiques que le seul mimétisme de l'espace²¹⁷ (voir illustration *Lost Girls* 2).

Image-écran et image-enveloppe (Cahn, DeForge, Neaud, Millet)

L'image mise en scène dans son rapport avec le toucher apparaît comme une surface ou une texture dont la forme est l'empreinte qui fait image. Sur le modèle du concept de scène et des concepts d'écran et d'enveloppe développés par Stéphane Lojkin²¹⁸, j'aimerais proposer une lecture de cette présence de la caresse, hantée par les motifs de l'icône et de l'idole. La présence de la caresse face à l'image engendrerait une pensée de l'image qui dépasse l'idée de l'image comme fenêtre et transparence, mais comme d'une image qui alterne entre la fonction d'écran qui fait obstacle et la fonction d'enveloppe qui signifie en camouflant l'objet représenté. Cette conception de Lojkin est liée à l'unité narrative qui est la scène, selon lui la scène dans les arts narratifs devient un enjeu esthétique important à l'époque moderne, soit à partir de la Renaissance, lorsque l'épopée comme forme narrative est traversée par la crise et au fur et à mesure que la convergence entre arts picturaux et arts narratifs se fait avec le dogme de *ut pictura poesis*. En effet la scène de roman répond à une

²¹⁶ Edmond Baudoin, *op. cit.* planche 35 et planche 36.

²¹⁷ Melinda Gebbie, Alan Moore, *op. cit.* chapitre 9, page 1.

²¹⁸ Stéphane Lojkin (dir.), *TIGRE, L'écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, Collection « Champs visuels », 2001.

logique iconique au mieux d'un récit dont la logique est discursive, linéaire. Elle correspond à l'apparition d'un obstacle et d'une tentation de la transgression²¹⁹.

Les gestes érotiques constituent bien des éléments narratifs susceptibles de donner lieu au motif de la transgression et donc à l'effet de scène, les caresses au premier chef d'entre elles, pour leur caractère liminaire ou inchoatif. Dans les récits contemporains largement dominés par la « scène intérieure » de l'autobiographie, de l'autofiction ou de l'intimisme, toutefois, le geste de la caresse se perçoit moins dans la performance d'une transgression, comme la conquête de la main de Mme de Rênal, mais « [l]a scène vient mourir dans cet abîme du « moi » où toute histoire, toute action viennent se dissoudre en affect²²⁰. » La caresse se révélerait moins sous un jour dramatique, emprunté au théâtre que selon deux modalités qui empruntent à l'esthétique de la scène : l'écran ou le *reflet* et l'enveloppe ou la *texture*. La poétique de l'écran renvoie globalement à l'idée que la caresse est un geste qui se confronte à l'altérité du corps, elle s'enregistre alors dans l'obstacle et la projection. De l'autre côté la poétique de l'enveloppe « substitue la vue au toucher » dans la monstration.

L'écriture de Catherine Millet semble davantage proche de cette poétique de l'écran. Elle substitue par exemple des images cinématographiques ou photographiques les sensations tactiles et internes par des images métaphoriques :

Je me souviens clairement de m'être dit, pendant ces minutes, dans un accès de conscience qui cristallise le plaisir, qu'il me faudrait un jour trouver le moyen de fixer par écrit cette joie extrême éprouvée lorsque les corps, attachés à l'un à l'autre, ont la sensation de se déplier. Pour comprendre, il suffit d'imaginer comme l'on voit, dans les films consacrés aux merveilles de la nature, et grâce à un procédé d'accélération, des pétales de roses inhaler l'oxygène et se défroisser avec méthode²²¹.

Pour Catherine Millet il s'agit de « fixer », de faire l'image de cette « joie extrême » de la « sensation ». Paradoxale tentation que celle de faire l'image de quelque chose qui précisément n'est pas image, et peut-être perd de sa consistance dans l'image. Identiquement, l'image cinématographique devient le détour obligé de toute représentation de la sensation sexuelle et tactile du contact et du coït des corps :

Quand notre séance d'exhibition-voyeurisme se poursuit dans le coït, Jacques a pris l'habitude de regarder alternativement nos corps, nos sexes, et l'écran de contrôle de l'appareil qu'il tient – qui par force ne montre que des gros plans – et même si je n'ai pas accès à l'image, cette médiatisation est un formidable aphrodisiaque. Cela est si vrai que, même en l'absence du matériel, nous en recréons les conditions. Nous nous caressons, et puis tout à coup je m'éloigne, de deux ou trois mètres. De dos, penchée en avant, je m'écarte les fesses pour exposer l'œillet de l'anus et dégager le bosquet de la vulve comme l'image qui se dépie lorsqu'on ouvre les pages

²¹⁹ Pour un récapitulatif plus complet de ces concepts voir *supra*

²²⁰ Stéphane Lojkine, *La scène de roman*, Paris, Armand colin, collection « U », 2002, page 13.

²²¹ Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, [2001] Paris, Le Seuil, collection Points, 2002, page 112.

d'un livre en relief, je lui demande s'il voit bien tout ; implicitement, nous réglons la distance, et pendant quelques instants, celle-ci est aussi infranchissable que celle qui serait imposée par une scène ou un écran ; le corps plié, je ne fais rien d'autre que de m'efforcer de rentrer dans l'image que je lui présente. En fait d'immersion, c'est dans les images que je m'absorbe. Mais serais-je la seule ? Y a-t-il pour l'être humain, du plaisir hors de l'*obscénité* ? Même lorsque les corps sont le plus étroitement en contact, n'y a-t-il pas détour par une projection fantasmée au-delà de ce contact, – par un spectacle, fût-il mental²²² ?

Très symptomatiquement, la sensation tactile des contacts sexuels ne peut être appréciée comme telle mais passe par le détour de l'image – image au sens matériel comme au sens immatériel de l'image mentale – pour garantir l'*obscénité* seule source de plaisir. L'image fait alors *écran* à la sensation tactile pour la décupler, mais aussi en transformer le plaisir en une autre sensation, mentale et visuelle. Ne retrouverait-on pas dans ce détour par l'image tenue à distance au moment de la caresse, cette dynamique iconique envisagée précédemment ? N'y aurait-il pas ici un plaisir à iconiser, produire de l'icône, comme par réponse à la sensation tactile qui se saisit du corps et le « dépie » pour utiliser le vocabulaire de Catherine Millet. Pour Stéphane Lojkin la logique de l'« écran » propre au dispositif de la scène dans la littérature classique, est un dispositif qui s'est accommodé de l'interdit biblique de la représentation du corps de dieu et de l'interdit qui pèse plus globalement sur l'image. La « scène-écran » montre et met au scène ce que proprement l'on ne *peut* pas voir, par interdit. Dans la disposition de cette scène récurrente chez Catherine Millet on retrouve la même dynamique, ce qu'on ne peut *montrer*, ce qu'on ne peut pas *voir*, à savoir la confusion tactile des corps, des mains et des sexes, est proprement mis en scène par le regard de la caméra ou de la pensée, et c'est cette transgression du tactile par le voir, qui provoque l'obscénité. En somme on pourrait dire que cela ne fait que rejouer la « frénésie du visible » propre au spectacle pornographique décrit par Linda Williams et nous avons effectivement pu remarquer que les ouvrages de Catherine Millet²²³ empruntent à ces *body genres* méprisés pour leur esthétique corporelle faite de jaillissements de fluides à l'écran et la volonté d'atteindre physiquement (par les larmes par exemple) la spectatrice. Dans l'extrait de Catherine Millet, on pourrait penser que cette mise à distance qui provoque l'image prolonge en quelque sorte la réification du corps critiquée dans des genres comme la pornographie. Et il y a quelque chose de cela dans le récit de la vie sexuelle de Catherine M., la narratrice, qui commente à

²²² Catherine Millet, *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, collection « Points », 2008, page 233.

²²³ Elle emprunte l'expression à Jean-Louis Comolli pour développer une analyse esthétique du *hard core* comme recherche d'une visibilité du corps féminin, comme recherche de contrôle politique du corps. Linda Williams, *Hard core. Power, pleasure, and the « Frenzy of the Visible »*, [1989] Berkeley/Los Angeles, London, University of California Press, 1999, page 5.

loisir l'effet de fragmentation du « moi » que provoque cette contemplation *a posteriori* de ses orgies sexuelles :

Maintenant que j'y réfléchis plus longuement, il me semble plutôt que j'ai eu cette pensée alors que j'étais couchée, les yeux ouverts en direction de cette portion d'espace que j'ai décrite, et que cette pensée n'a pu advenir qu'en s'introduisant dans cette image projetée de moi-même, moi debout me retournant vers mon corps allongé. Ceux qui s'étonnent de la « distance » avec laquelle j'ai mené mon récit, ce sont eux qui m'étonnent. Un être humain sensé peut-il avoir avec lui-même une autre relation que spéculaire ? Est-ce parce qu'il s'agit de sexe qu'on se serait attendu à ce que je renonce à ma conscience comme on y renonce dans l'extase²²⁴ ?

L'« extase » corporelle nécessite le détour par la conscience, cette « distance » qui impose un régime des images, comme si celles-ci allaient faire *écran* à la pure sensation pour mieux en révéler la singularité. Montrer la sensation pour Catherine Millet, viserait plutôt à « susciter l'empathie du lecteur²²⁵ ». Alors que précisément, Catherine Millet cherche à exposer une singularité, et d'une certaine manière rompre le lien de projection identificatoire avec la lectrice. Il se dégage une sorte de tropisme cinématographique de ce type d'image-écran que suscite les gestes de caresse et la sensation tactile, mais aussi plus globalement l'écriture de l'extase, du désir et du plaisir érotique. Cela renvoie à une idée de l'écran (de cinéma) comme une projection de soi sous forme d'image, à la fois distanciée et identifiante, qui rappelle pour partie les théories cinématographiques inspirées du stade du miroir chez Jacques Lacan. Dans ces théories dues pour partie à Christian Metz et Jean-Louis Baudry, l'écran de cinéma est un miroir : à la fois projectile et obstacle, il se distingue du concept de l'écran comme « fenêtre » ou comme « porte » vers une autre dimension²²⁶. Mais Catherine Millet, à la « projection fantasmée [...] au-delà du contact » ajoute le désir « d'immersion » dans l'image.

L'image-écran apparaît comme une surface sensible, une frontière dont la transgression participe aussi de l'*obsécrité* recherchée. Le statut de cette image fantasmatique qui sert à la fois d'écran mais aussi de surface d'immersion se retrouve sous la plume d'Arthur Cahn dans la scène de fantasme, pendant laquelle le personnage principal convoite la caresse d'Hervé alors qu'il se masturbe. Le roman est traversé par une interrogation sur l'image et l'écran : l'image fantasmatique née de l'imagination et de la lecture, l'écran du téléphone portable, mais aussi l'imaginaire de la peau qui s'apparente à la membrane de l'écran de cinéma. L'image-écran est mobilisée dans *Lost Girls* pour signaler une perte de substance qui

²²⁴ « Pourquoi et Comment », in Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.*, *op. cit.*, page II.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Pour un rappel de l'identification de l'écran de cinéma comme un miroir à la fois projection, identification et leurre, voir l'article de Thomas Elsaesser et Malte Hagener sur le miroir et l'écran de cinéma. Thomas Elsaesser, Malte Hagener « Cinema as mirror and face » in Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Film Theory. An Introduction through the senses*, New York, Routledge, 2010, pages 55-81.

fait suite à l'inversion d'Alice²²⁷. Après la scène de viol, Alice revient à elle, mais l'image est ambivalente. La lectrice voit Alice, ou du moins sa figure s'approcher du miroir, puis s'allonger par terre contre le sol carrelé qui reflète son image (voir illustration *Lost Girl* 6b). Dans les récitatifs, qui correspondent à la narration qu'Alice adulte fait de cet épisode, il est écrit :

Je me levai et zigzaguai sur les jambes de quelqu'un d'autre vers le miroir. Elle se leva et vint en titubant à ma rencontre, levant sa main pour la presser contre la mienne. Derrière nos paumes, la glace était froide, inébranlable ; je ne me sentais plus moi-même. La maison ne m'apparaissait plus comme la mienne. Je n'avais pas de substance. J'étais le reflet. De derrière la vitre du miroir, la vraie moi regardait, perdue ; plutôt désespérée²²⁸.

Le personnage d'Alice est l'occasion pour les auteurs de jouer à la réécriture du thème de l'inversion, qui est ici pris au pied de la lettre, puisque selon le vocabulaire sexuel en cours à l'époque du récit, Alice est une « invertie ». L'inversion est déclenchée par le viol et le fantasme qu'Alice vit de faire l'amour avec son double, ce qui la mène vers le goût des femmes. Sans revenir sur cet aspect qui a déjà été explicité, on peut relever surtout que dans cette scène de rencontre, le contact prend la forme de pression des mains sur une vitre glacée, figée. Ce même miroir était dans les planches précédentes métamorphosé en flaque liquide que l'héroïne pouvait et transgresser à loisir. L'image de soi et de l'autre est désormais stabilisée, d'où la solidité de l'écran-miroir qu'elle inspecte. Mais elle s'est inversée et n'est plus que le reflet d'elle-même.

L'image caressée ici est un écran, une surface impénétrable où pourtant se projette l'image de soi. Le désir d'immersion dans l'image répond ici également à un désir érotique, mais qui ne se fait pas sur le mode de l'*obscénité* mais du dédoublement, d'un narcissisme déçu, dont résulte une mélancolie dévitalisante. Pour les héroïnes de *Lost Girls* et en particulier Alice, il importe de ne pas rester au seuil des images, mais de s'y immerger. Alice utilise à plusieurs reprises la métaphore du « plongeon » pour relater son histoire (« et moi bien sûr, j'y ai plongé à cœur perdu, sans y réfléchir à deux fois²²⁹ »). La manière dont le récit s'ouvre et se clôt est d'ailleurs un dialogue avec la voix qui se trouve au-delà du miroir, derrière l'écran de l'image, dont le reflet constitue le cadre de l'histoire, c'est-à-dire les cases du récit dans le premier et le dernier chapitre. Les images, et en particulier les images pornographiques, sont

²²⁷ Melinda Gebbie, Alan Moore, *op. cit.* [illustration 5]

²²⁸ « I stood and weaved on someone else 's legs towards the looking-glass. She rose and came unsteadily to meet me, lifting up her hand to press with mine. Beneath our palms the glass was cold, unyielding ; I no longer felt like me. The house no longer felt like mine. I had no substance. I was the reflection. From beyond the mirror-pane the real me gazed out, lost ; quite hopeless. » *Ibid.*, ma traduction

²²⁹ « And I, of course, plunged into it heart-first, without a second thought[...] » *Ibid.* chapitre 16, page 8, ma traduction

dans l'univers de *Lost Girls* garantes de la liberté de l'imagination érotique. Nourrie de citations et de pastiches, la narration tresse un réseau iconographique d'images intradiégétiques copiées d'auteurs célèbres comme Franz von Bayros (il s'agit là des images tirées des livres lus par les personnages) et des images extradiégétiques imitées d'auteurs non moins célèbres comme Alfons Mucha.

Dans le récit d'Alice en particulier les images se parent d'une double nature : elles découpent à la fois l'espace du récit mais sont aussi pour beaucoup des surfaces colorées et vibrantes chargées de la sensualité des affects de l'héroïne. En témoigne la *splash page* qui clôt les orgies de jeunes filles dans le pensionnat où elle est envoyée au chapitre 16. Les jeunes filles aux noms de fleurs se transforment sous les yeux de l'héroïne en une « guirlande mouvante et béate, leur langue comme des abeilles sirotant le nectar l'une de l'autre²³⁰. » Cette « charmille [...] si colorée et parfumée [...] » se transforme dans l'illustration suivante en un paysage de jardin composé de taches colorées, aux contours à peine esquissés, dont les formes communiquent et se dissolvent les unes dans les autres, selon une pure logique de contiguïté, selon la logique tactile du contact des corps épanouis de ces jeunes filles en fleurs. La logique iconique de ces filles perdues est celle qui préside à la parade de l'île, quelques chapitres plus loin, qui consiste à se laisser « englouti[r] par [des] fantasmes à doigt de satin²³¹. » La logique de l'image-écran recoupe ainsi la logique de l'image-enveloppe, ou même peut-être la contient-elle. Conformément à la logique de la caresse qui ménage à la fois le désir de fusion et la sensation de l'obstacle, l'appréciation de l'image comme altérité et reflet de soi, contient cette dialectique qui voit s'opposer une résistance et un désir d'immersion.

Cela rejoint pour partie la tradition de la pensée de l'hapticité de l'image²³² exposée dans le premier chapitre, mais ici on peut remarquer que la sensation haptique prend progressivement et en particulier dans le graphisme des bandes dessinées la fonction d'une membrane certes, mais aussi et surtout d'une enveloppe. Le rapport tactile à l'image se développe ainsi dans ces œuvres mêmes qui mettent en scène l'image comme un écran. Le roman d'Arthur Cahn fait la part belle à la sensation haptique dans la perception du personnage principal :

Il reste presque trois murs complets. Les pierres sont grises, quasi noires pour certaines. Il passe sa main dessus et *en ressent le grain qui râpe doucement sa paume. C'est ainsi qu'il en fait le tour sans interrompre ce contact.* [...] C'est l'heure de la sieste. Il est le seul à rester les yeux ouverts. Il en

²³⁰ « twined in a blissful, shifting garland, bee-tongues sipping at each other's nectar. [...] What a bower they made, so colourful and fragrant [...] » *Ibid.* chapitre 16, page 5

²³¹ « We were [...] engulfed by our satin-fingered fantasies » *Ibid.* chapitre 20, page 3, ma traduction

²³² Cf. *supra*

profite pour contempler Hervé sans ménagement, il voit ses bras, ses cheveux, et un bout de peau comme sa chemise est remontée sur son ventre. Il regarde et regarde, son regard se tend, il voit chaque cheveu, il voit la peau et son grain comme celle des pierres mais doux, très doux sûrement. Ce n'est pas comme s'il avait le choix, ce n'est pas lui *qui regarde, ce sont les cheveux, la peau, tout ça qui se plaque à son œil*. Il préférerait regarder la forêt encore, mais non, c'est trop tard. Quand est-ce que c'est arrivé ? Est-ce que ça va durer ? Étaient-ce ses yeux ? Il y a un noir abyssal dans les yeux d'Hervé, on dirait deux billes noires, et pourtant chaleureuses²³³.

La métamorphose du rapport visuel au monde en contact tactile est évidemment justifiée par l'écriture érotique, qui rend compte de la tension du désir (« il regarde et regarde, son regard se tend »). Mais cette métamorphose est aussi une inversion du rapport traditionnel de l'esprit aux sens, ce n'est pas l'œil ou la main qui saisissent, dès la première mention de la sensation c'est « le grain qui râpe » jusqu'à ce que la sensation tactile s'invite et « se plaque à l'œil » du personnage. L'écriture de la sensation s'émancipe ici de la logique traditionnelle, et épouse les intuitions phénoménologiques selon lesquelles le monde atteint les sens de l'homme autant que l'inverse. Dans la théorie cinématographique de Vivian Sobchack ce parti pris est appliqué à la réception de l'image cinématographique et la perception de l'écran : l'œuvre touche la spectatrice, comme un corps, un sujet le ferait²³⁴. Il n'est pas étonnant que chez un auteur qui partage son travail entre l'écriture et le cinéma, cette écriture de la sensation apparaissent. L'image en une surface contact tactile. Ce type de métamorphose de type synesthésique pouvait avoir été l'objet de l'écriture des sensations, notamment dans l'écriture intime et l'écriture de la mémoire, dans les récits modernistes ou dans le récit proustien. On trouve chez Kawabata dans *Les Belles Endormies* ce type de conversion sensorielle liée à la réminiscence :

[...] il éprouvait de la tendresse pour la fille, un sentiment enfantin submergea son cœur, comme s'il avait été lui-même l'objet de sa tendresse à elle. Il chercha le sein de la fille et furtivement l'enferma dans sa paume. À ce contact, une sensation étrange le frappa comme un éclair, comme si ç'avait été le sein de sa propre mère avait qu'elle l'eût porté. Le vieil homme retira sa main, mais la sensation l'avait traversé de la poitrine jusqu'à l'épaule²³⁵.

Cette synesthésie mémorielle n'est pour autant pas du tout de la même nature que la précédente. En effet, l'acteur du toucher est bien le sujet sentant, bien que la sensation apparaisse dans la réminiscence l'objet d'un mouvement involontaire des facultés sensorielles, comme sur le mode des réminiscences proustiennes, ou des tropismes sarrautians. Alors que dans la sensation haptique décrite précédemment, c'est la matière sensible qui semble agir pour produire la perception. L'objet regardé et senti est finalement moins objet et doté d'une forme d'intentionnalité. Cette modalité de l'écriture de la perception qui inverse les rapports

²³³ Arthur Cahn, *op. cit.*, pages 49-50, nous soulignons.

²³⁴ Vivian Sobchack, *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*, Princeton University Press, 1992.

²³⁵ Yasunari Kawabata, *op. cit.* page 37.

traditionnels du sujet percevant et de l'objet perçu se rapproche de la critique cinématographique féministe développée par Sobchack et Mulvey sur la pulsion scopique et l'usage qu'Iris Brey en fait dans son récent essai sur le regard au cinéma²³⁶.

Ce qu'Iris Brey développe en matière de « regard » consiste à postuler que si la réception de l'œuvre cinématographique, comme le propose un certain nombre de travaux phénoménologiques de la critique cinématographique, est une perception conjointe de la spectatrice et de l'œuvre, un certain nombre de réalisateurs et réalisatrices travaillent plus activement que d'autres au niveau de la mise en scène à accueillir et travailler cette perception de l'image non pas comme objet mais comme un sujet. Cette « révolution du regard » au niveau de la mise en scène consiste à la penser par rapport au corps des acteurs et actrices et à terme de prévoir l'ancrage de la réception de la scène dans le corps de la spectatrice et ainsi l'impliquer. Ainsi, l'essayiste légitime-t-elle son appropriation féministe du regard incarné au cinéma : « Ressentir l'expérience féminine d'un personnage, c'est aussi ramener le spectateur et la spectatrice à son propre corps²³⁷. » Le toucher, que Vivian Sobchack commente dans *What my fingers knew* est l'un des sens qui permet le mieux de donner corps à un récit dont le discours est incarné. Plus que la vision objective d'une forme, la vision haptique révèle les objets en faisant appel à la mémoire et le savoir de nos autres organes perceptifs comme les mains ou les doigts, parfois en représentant l'acte même de toucher dans son caractère incomplet, successif. C'est ce manque de toucher que Stéphane Audeguy déplore dans le cinéma pornographique :

Il faut sans doute rappeler, à propos du cinéma pornographique, quelques évidences. La bêtise du cinéma X dominant, je veux dire, de celui qui ne fait qu'exprimer la bêtise de l'idéologie dominante, se mesure au statut qu'il accorde aux caresses. Soit elles sont inexistantes ; soit elles servent de préliminaires fonctionnels à l'acte suprême de la Pénétration²³⁸[...].

En effet rares sont les récits purement pornographiques qui laissent aux caresses l'occasion d'occuper la place qui leur revient et notamment, en tant que geste associé à une forme de lenteur ou de précaution, des récits qui laissent le temps aux caresses d'apparaître dans cet allongement du temps de la narration.

Il est aussi rare, comme le fait Guido Crepax dans son adaptation du récit érotique *Histoire d'O*, de voir la narration s'attarder sur le détail de ce geste qui engage le corps dans son caractère partiel, au lieu de donner lieu à des scènes visuelles totalisantes où l'intégralité

²³⁶ Iris Brey, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, Points, Points Féministe, 2021.

²³⁷ *Ibid.* page 43.

²³⁸ Stéphane Audeguy, *Petit Éloge de la douceur*, Paris, Gallimard, collection « Folio », 2007, page 27

du corps prend toute la place²³⁹ (voir illustrations Histoire d'O 1 et 2). Les planches présentent un découpage accentué, des suites de cases resserrées, en gros plan sur les mains qui caressent et en ce qui concerne la saisie de ces gestes, une mise en séquence très rapprochée des instants de la caresse. Les suites de cases sont intensément mises en tension avec les grandes cases qui présentent la scène dans la première planche comme dans la seconde. Dans les deux planches les conditions de mises en scène de l'espace mettent l'accent sur la sensation des personnages. Dans la seconde planche le dépouillement du décor et les aplats de noir concentrent l'attention du personnage – comme de la lectrice – sur les sensations non visuelles, puisqu'on est plongé·e avec O dans le noir. Dans la première planche on a affaire à un changement de décor car la scène de caresse se situe dans une autre temporalité que le récit, puisqu'il s'agit d'une scène décrite par O à son amant dans des bulles qui deviennent des cases. Souvenir, souhait ou fantasme ? On ne peut le décider, toutefois, on constate une concomitance entre la main de l'amant près de la tête d'O et la première bulle qui montre une main sur la tête d'O. Réminiscence tactile ou souhait de caresse, en tout cas le discours d'O se fait récit, et dans la suite d'images, l'attention sur les mains, sur la tête d'O et sur le sexe de l'amant, ainsi que l'atmosphère apaisée d'une chambre conjugale – aux antipodes du décor de torture qui environne O dans la maison de Roissy – fait plutôt pencher vers une scène de tendresse. Alors les très gros plans sur la main d'O et le découpage, qui ralentit l'action en s'arrêtant sur quelques instants de son geste, ainsi que l'évitement de la représentation de l'éjaculation, font de ce passage une scène de caresse. La caresse ne naît pas tant de la chose représentée que du caractère tactile de la mise en scène et du dessin : ralentissement, atmosphère, choix des plans. Ainsi le récit nous invite à ressentir avec la lecture la caresse, non pas comme objet mais comme mouvement, dynamique et présence.

Dans nos exemples il s'agit bien d'une révolution au sens où il y a une inversion des pôles habituels de la perception. Le cas de Cahn est exemplaire et entre en cohérence avec le récit, et l'entreprise de l'auteur. En effet dans le récit, le personnage principal tente de séduire par écran interposé, derrière l'anonymat des sites de rencontre, l'homme qui passe ses vacances dans la même maison que lui. Si fait que lors de la rencontre effective, le personnage prend peur devant la présence réelle et organique du corps ainsi offert à la vue et à la consommation sexuelle et s'enfuit. L'auteur dans ses entretiens entreprend de donner à l'écriture la mission d'aller « au-delà de la peau » et de la surface des images, ce que le cinéma ne pourrait pas. Chez Crepax, si l'enjeu pour l'auteur n'a jamais été aussi clairement formulé

²³⁹ Guido Crepax, *Histoire d'O* [1974], Paris, Delcourt, Erotix, 2010, pages 29, 45.

que chez Cahn, en revanche, l'entreprise de révolution de la narration par l'image dans laquelle le dessinateur s'était lancé, doit laisser penser qu'il a cherché à rendre compte, en particulier dans une narration érotique, des sensations des personnages plus que de représenter la seule chorégraphie des corps. *Histoire d'O* représente dans la carrière de l'auteur une de ses premières entrées dans le genre érotique et pornographique à proprement parler. En effet, dans les séries qu'il alimentait auparavant autour de Valentina ou de Bianca, l'érotisme pouvait être présent, mais il n'était pas le moteur principal de l'intrigue. On l'a vu au sujet de *Bianca – La casa Matta*, le récit s'est enrichi en planche érotiques au fur et à mesure des décennies, peut-être sous l'influence de cette nouvelle veine de son travail.

Toutefois ces œuvres d'adaptation d'œuvres originales étaient des commandes. L'auteur n'était pas toujours en accord avec la tonalité des œuvres et notamment *Histoire d'O* qu'il trouvait violent envers la gent féminine. On peut penser que l'insistance de la mise en scène sur ces moments de tendresse volés à la noirceur de la trajectoire d'O participent de sa recherche de mise en scène d'une sexualité plus humaine et incarnée²⁴⁰. Il rajoute des scènes de caresses, qui apparaissent alors gratuites par rapport au récit originel de Pauline Réage, et y compris dans l'économie de sa bande dessinée.

Dans tous les cas, chez Cahn comme Kawabata ou Crepax l'image et le toucher sont intimement connectés, comme deux faces d'une même sensation et c'est bien sur cette articulation que repose l'image-enveloppe : une image qui ne révèle pas nécessairement, mais qui selon un certain nombre de critères esthétiques et de mise en scène dévoile tactilement. Stéphane Audeguy, dont l'art de raconter repose sur la tension du désir, entretient une affinité particulière avec ces personnalités historiques de savants, de philosophes ou de penseurs qui par leur attention au divers du réel, accordent aux propriétés tactiles une importance vitale, comme Gaëtan Gatian de Clérambault, auquel il dédie un épitaphe, dans *In memoriam* et dont la figure hante *La Théorie des Nuages*, pour sa passion pour le plissé des étoffes, dont les formes évoquent les nuages et dont la passion est commune avec le commanditaire de l'extravagante enquête, le couturier japonais :

²⁴⁰ Sur ce point précis voir Irène Le Roy Ladurie, « L'initiation d'un maître au genre érotique : les premières adaptations de Guido Crepax, *Histoire d'O* et *Emmanuelle* », SFLGC, bibliothèque comparatiste, publié 01/07/2019, URL : <https://sflgc.org/acte/le-roy-ladurie-irene-linitiation-dun-maitre-au-genre-erotique-les-premieres-adaptations-de-guido-crepax-histoire-do-et-emmanuelle/>, page consultée le 7 octobre 2021.

Privés de cristallins, ses yeux désormais en pourront jamais plus lui donner la sensation du relief. Dans sa chambre à coucher, Gaëtan Gatian de Clérambault s'assoit devant son armoire à glace pour ne pas rater son coup, et se tire une balle dans la bouche²⁴¹.

L'image-enveloppe, dans l'écriture et dans la narration en image, peut prendre des formes similaires, notamment à travers des métaphores textiles.

Dans la scène de conclusion des *Vacances du petit Renard*, le personnage retrouve Hervé, sous couvert d'anonymat et le retrouve à quatre pattes sur un lit, de dos. La vision est de prime abord obscène et typiquement pornographique. Cependant assez rapidement la narration transforme la vision en une image « comme dans un rêve²⁴² », et ce qui saute aux yeux du personnage c'est « toute cette chair » qui s'impose à son regard, et parfois dans des très gros plans jusque dans les détails (« il y a du poil sur ses fesses »). L'écriture prend alors en charge le brouillage de la perception du personnage, qui bouleversé, voit pour la première fois un homme nu qu'il désire – lui semble plutôt nourri d'images imaginaires ou vidéos : « cela se brouille, tout est à plat : le mur les fesses les poils²⁴³. » La suppression des virgules souligne la mise à plat de l'image perçue qui devient une surface, un épiderme. Au fur et à mesure que le protagoniste s'approche l'écriture se fait de plus en plus tactile en n'évoquant seulement que les sensations de proximité et de distance : « il ne touche pas [...]. Tout le haut de son corps est nu et l'air entre ces deux peaux – il le sent – est électrique. ». La métaphore de la plongée intervient pour donner une image de l'enlacement qui intervient immédiatement après : il n'apparaît pas visuellement mais comme une sensation (« il retient sa respiration » ; « tête sous l'eau²⁴⁴ »). L'intensité de la rencontre, un contact entre anonymat et très grande proximité, fait fuir le personnage. Plus tard une image de ce contact se fixe alors dans la conscience du personnage. L'image devient alors une métaphore visuelle : la chambre et Hervé se transforment en épiderme :

Quand il entre dans la chambre, cette chambre est beige, tout a la couleur de sa peau, la peau d'Hervé, qui est là sur le lit. Sauf son T-shirt à lui, bleu pâle et un peu ample. Il revoit des choses, les fesses. [...] Toute la fin d'après-midi les images se superposent. Pendant qu'il fait sa valise. Et il sent ses doigts, il y a l'odeur de cette peau sur la pulpe de ses doigts. Et cette odeur est beige.

La métaphore de la peau devient la matière même des images mentales qui se « superposent » en couches successives. Une ultime métaphore synesthésique aligne toutes les sensations sur la couleur de la peau « beige ». Le personnage est littéralement enveloppé par l'image d'Hervé

²⁴¹ Stéphane Audeguy, *In memoriam*, Paris, Gallimard/ Le promeneur, collection « Le cabinet des lettrés », 2009, page 65.

²⁴² Arthur Cahn, *op. cit.* page 184.

²⁴³ *Ibid.* page 185

²⁴⁴ *Ibid.* page 186

nu, sous forme de peau. L'écriture abolit les plans et les espaces, les distinctions entre écran et réel, et entre le moi et le monde.

Dans un autre style, Craig Thompson dans *Blankets* propose une image-enveloppe sous la forme d'un leitmotiv qu'il distille tout le long du récit. Il s'agit de la couverture offerte par Raina au narrateur. Elle sert de fétiche au personnage comme substitut pudique au corps de Raina alors qu'ils ne peuvent dormir ensemble pour des raisons morales²⁴⁵. Elle comporte donc des qualités tactiles intrinsèques au sein du récit. Mais plus encore, lors du don que Raina fait à Craig, elle décrit la couverture comme une collection de souvenir cousus les uns aux autres. Ces souvenirs prennent la forme plate et tactile de tissus et de motifs (« des morceaux qui te feront penser à moi²⁴⁶ »). Ils correspondent à une conversion de l'espace et du temps en un matériau tactile et graphique. Or, les motifs servent en effet à fixer les images de Raina qui nous parviennent comme des fragments de souvenirs recomposés au service du récit. Ces motifs abstraits, orientalisants pour certains (on reconnaît le motif cachemire), apparaissent autour de Raina, lorsqu'il la regarde avec les yeux du désir²⁴⁷. La description de Raina fait d'elle un motif qui la fait se confondre avec les tissus et les couvertures (« Merci pour le **rythme** de ses mouvements/ **se recroquevillant... s'affalant.**/ Ses formes s'enroulant comme des vagues autour des **couvertures**²⁴⁸. »). À un autre niveau que celui du pur fétiche, la couverture semble avoir alors deux vertus narratives : d'une part elle accompagne et révèle le désir de Craig sous la forme de plis et de textures. Ceux-ci saturent l'image d'impressions tactiles. D'autre part elle concentre le temps et les images du souvenir qui deviennent les images du récit. La couverture devient alors un thème et une métaphore narrative. Dans le chapitre « Comme au ciel²⁴⁹ » les deux jeunes gens se racontent deux jeux auxquels ils s'adonnaient enfants, au cours desquels ils jouaient avec une couverture. La couverture contient toutes les vertus de l'imaginaire : elle se transforme à l'envi en vague menaçante ou en salle à manger conviviale. Comme le rappelle Georges Didi-Huberman au sujet des rapports entre le désir et le drapé :

Ne pourrait-on pas dire que toute forme inventée se manifeste comme le pli – jusqu'au froissement, jusqu'à l'informe et la dilacération – d'une forme précédente ? C'est une opération de drapé en tout cas²⁵⁰

²⁴⁵ Craig Thompson, *op. cit.* page 313

²⁴⁶ *Ibid.* page 183

²⁴⁷ *Ibid.* page 311.

²⁴⁸ *Ibid.* page 310.

²⁴⁹ *Ibid.* page 376.

²⁵⁰ Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, Paris, Gallimard, collection « Art et artistes », 2002, p. 125.

La couverture, devient un réservoir de formes. L'image ne naît pas d'une figure, mais elle se figure par le jeu des plis et la manière dont la surface plane d'écran se fait enveloppe d'une nouvelle forme. Or dans la suite du récit des épisodes, la couverture se transforme en caverne érotique où Raina invite le narrateur²⁵¹ (voir illustrations *Blankets* 18 et 19). La couverture devient alors la surface même de la planche : les mouvements courbes des cases épousent les contacts (« nous nous cherchions mutuellement [...] nous effleurant à peine [...] nous détournant ,/ pour enfin nous connecter. ») des personnages comme des plis du textile. La couverture sert de métaphore méta-narrative à la fin du récit : les morceaux de tissu sont comme les cases du récit et les motifs comme les rythmes et les sensations qu'il véhicule²⁵². La planche de bande dessinée n'est pas envisagée comme un espace de continuité temporelle et de mise en espace rationalisée, elle apparaît comme une suite de motifs graphiques et de sensation emprisonnant des strates de temps condensées par les sensations. La bande dessinée apparaît davantage comme une suite cousue d'images et de textures que de fenêtres sur le monde ou d'écrans cinématographiques. Le dessin apparaît alors de manière réversible, comme des traces et des empreintes qui peuvent épouser les formes et les figures mais, elle reste un art profondément artisanal et manuel, sensible et tactile. Cette logique tactile est à la confluence de différentes influences inconscientes de la bande dessinée. Il y a, plus près de Craig Thompson, la bande dessinée indépendante qui comme celle de Lynda Barry dans *Mes cent démons*²⁵³ ! exhibe la matière artisanale de la bande dessinée, purement graphique et matérielle en mêlant l'art de la

Figure 6 Lester J. Ambrose, Dean Cornwell, Quin Hall Frank King,
Charles Lederer, Everett Lowry, *Crazy Quilt*, 1914

calligraphie et du dessin, l'art de la composition et du patchwork, de sorte que la planche de bande dessinée est une véritable enveloppe de sensations. Et d'autre part, une tradition plus ancienne et à la fois plus expérimentale, rare et de courte durée dans l'histoire de la bande dessinée, celle des *Crazy Quilt*, œuvres collectives de l'année 1914, qui rassemblaient des auteurs américains comme Frank King et qui envisageaient la planche comme une surface de circulation, de jeux visuels, sans trame narrative temporelle linéaire, « cyclique » comme la couverture de Craig dans *Blankets*. Objet de jeux graphiques et de motifs, elle est essentiellement à vocation ludique mais elle offre semblablement l'appréhension purement sensorielle des jeux de mouvements,

²⁵¹ Craig Thompson, *op. cit.* pages 418-419.

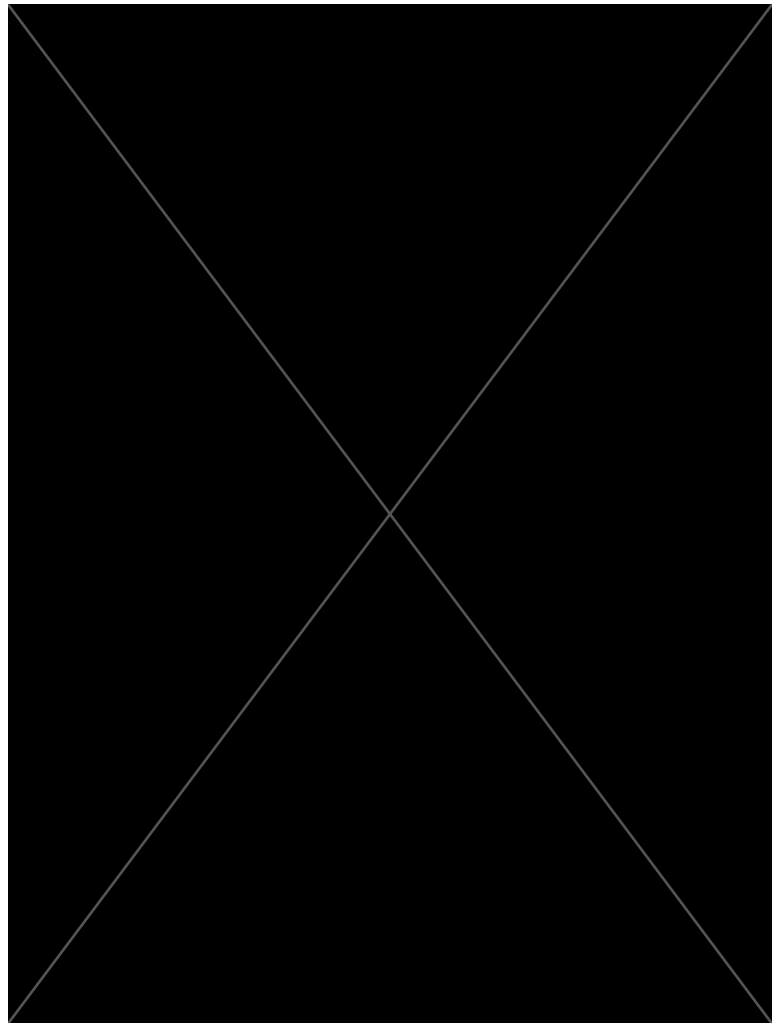
²⁵² *Ibid.* pages 566-567.

²⁵³ Lynda Barry, *Mes cent démons !* Paris, ça et là, 2015.

de motifs et de métamorphose, propre à cette période d'expérimentations de la bande dessinée.

1.2 Caresser le geste : deux études de cas en bande dessinée (Guido Crepax et Michael DeForge)

Ces quelques études de cas ont pour but de mettre au jour ce qui dans la poétique narrative et l'esthétique propre de quelques auteur·e·s suscitent ce rapport tactile au monde et à la lecture. Ces études sont donc à la fois thématiques et poétiques et



ont pour vocation de dévoiler la manière dont ce thème apparaît comme inhérent aux univers des auteur·e·s. Les développements critique , thématique et poétique précédents avaient pour but de présenter les conclusions synthétiques que l'on a pu tirer de ce vaste corpus, mais ce dernier point tient à situer dans l'univers propre aux auteurs la place du motif de la caresse étudié jusqu'à présent. On repère quelques constantes liées à la représentation d'un geste de désir : des questions de rythme et de vitesse. Du côté de la sensation on remarque aussi la récurrence de la question de l'intensité des caresses : la manière dont elles sont perçues, la manière dont elles sont données. Puis, les caresses engageant la représentation du sens du toucher la représentation de leurs effets affecte aussi la perception des formes, des figures et des contours. Ces études s'arrêtent respectivement sur l'une des œuvres les plus anciennes du corpus de bande dessinée, celle de Guido Crepax, et l'une des plus jeunes, celle de Michael DeForge. Toutes deux sont traversées par la recherche de l'avant-garde depuis le milieu du XX^e siècle jusqu'aux décennies 2010. Cette ligne tracée entre deux univers ne doit pas oblitérer l'histoire des formes et des courants, mais montrer une permanence de la recherche plastique, narrative et esthétique au sein de la bande dessinée. Qui plus est, elle

permet de montrer la permanence et les inflexions d'une esthétique tactile d'un siècle à l'autre de bande dessinée.

1.1.1 Les caresses de Crepax ou le rythme du désir

« Crepax a un trait extraordinaire, qui oscille entre la caresse et la flagellation. » Pierre Sterckx²⁵⁴

Guido Crepax mérite un traitement à part, car il est à la fois considéré comme un « maître de l'érotisme » en bande dessinée mais aussi comme l'un des auteurs les plus avant-gardistes, indépendant de tout courant. Les critiques et théoriciens francophones du 9^e Art (Pierre Sterckx, Thierry Groensteen) l'étudient souvent à titre d'exemple de l'exploration aboutie du dispositif de la bande dessinée et notamment l'articulation entre la case, la planche et le récit. Toutefois comme le fait remarquer Thierry Groensteen dans sa préface à *Valentina. Biographie d'un personnage*, son œuvre est mal diffusée en France et en particulier sa série autour du personnage de Valentina, héroïne qui compte le plus d'albums dans la carrière de l'auteur²⁵⁵. En France ses adaptations érotiques sont ses œuvres les plus célèbres, celles qui ont eu droit aux honneurs des premières rééditions de la collection *Erotix* de Delcourt dans les années 2010 (aux côtés des *110 Pilules* de Magnus), confinant ainsi l'image de l'auteur à ces travaux commande et ce genre spécifique. En effet *Erotix*, lancée par l'éditeur Vincent Bernière, est une collection de prestige qui mêle rééditions de classiques érotiques du Neuvième Art (on retrouve outre Magnus et Crepax, G. Levis, John Willie et même Dave McKean). Elle redonne alors un coup de projecteur sur cette production, mouvement qu'accompagne un intérêt documentaire et mémoriel pour la période dite des *Sexties*, selon l'expression consacrée de Pierre Sterckx qui dédie à ce concept une exposition et un catalogue²⁵⁶. L'appellation recouvre les innovations graphiques et thématiques des années 1960 dans la bande dessinée, autour de quelques auteurs qui s'illustrent dans des récits teintés d'avant-gardisme qui mêlent érotisme, imaginaire, culture pop et politique (Crepax, Cuvelier, Forest, Pellaert). Il est toutefois important de garder à l'esprit que le travail d'adaptation est d'abord une commande, et que l'œuvre de Crepax est diverse et mêle des récits purement érotiques, notamment ces adaptations, mais aussi des histoires intimistes comme ceux de

²⁵⁴ Pierre Sterckx, Entretien avec Christian Missia Dio pour le site Actuabd.com [en ligne], 2 avril 2013, URL de référence : <https://www.actuabd.com/Pierre-Sterckx-Guido-Crepax-a-un> consulté le 14/09/2021

²⁵⁵ Thierry Groensteen « pour présenter Valentina... » in Guido Crepax, *Valentina. Biographie d'un personnage*, Paris, Actes Sud/L'an 2, 2015, pages 3-5.

²⁵⁶ Pierre Sterckx, *Sexties*, Bruxelles, Bozar/Bureau des Grands événements, 2009.

Valentina à partir des années 1970 (*Le journal de Valentina*²⁵⁷) ou surréalistes (*La Lanterne magique*²⁵⁸).

L'étiquette érotique de l'auteur ne doit donc pas contraindre à lire ses récits sous l'angle du seul genre érotique ou pornographique. En effet, comme l'ont montré un certain nombre de critiques, l'érotisme des récits de Crepax ne réside pas strictement dans la relation excitatrice du récit à la lectrice²⁵⁹, mais dans la manière dont ceux-ci font voir ce que le désir fait aux personnages. Anaïs Goudmand insiste, à la suite de Sterckx sur les effets de « retardement » du plaisir qui se traduisent dans le découpage des albums de Crepax. Éclatement, détails et effets de fragmentation sont la marque de fabrique de l'auteur italien, et cela produit un effet particulier au niveau de la temporalité du récit. Anaïs Goudmand, en s'appuyant sur l'arsenal théorique de la narratologie du suspense de Raphaël Baroni s'intéresse aux effets produits dans la temporalité de la lecture. En effet, elle signale que dans une planche de l'adaptation d'*Emmanuelle* le découpage d'un strip insiste davantage sur la progression du désir de la jeune femme, dont on voit le corps découpé par les cases, et dans chaque case la progression de la main de son amant qui caresse son corps, que le désir voyeuriste de la lectrice²⁶⁰ (voir illustration *Emmanuelle* 1). Le « regard » d'*Emmanuelle* est ici davantage mis en valeur puisque le découpage de chaque case autour des mouvements de la main nous indique que la narration adopte les sensations de l'héroïne et donc serait une trace de focalisation. En effet, pour poursuivre la lecture d'Anaïs Goudmand, le jeu de la lecture érotique est ici à la fois respecté et dépassé : à la fois le corps nu nous est exposé d'un seul bloc et dans toute son obscénité (jambes écartées, gestes sexuels) et en même temps l'insistance sur le geste de la caresse, le ralentissement de la lecture induit par le morcellement du strip emmènerait la lectrice à considérer la lecture érotique autrement. Toutefois, il faut corriger ce que dit la critique lorsqu'elle écrit que Crepax échappe à la logique monstratrice de la pornographie, et à la logique accumulative de la narration pornographique. Dans *Emmanuelle*, le personnage n'a pas le temps de nous être présentée que dès la troisième planche nous la voyons nue chevauchant l'avion dans lequel elle fait un voyage et dans la

²⁵⁷ Guido Crepax, *Le Journal de Valentina* [1974], Paris, Futuropolis, 1985, traduction de l'italien par Dominique Grange.

²⁵⁸ Guido Crepax, *La lanterne magique* [1979], Grenoble, Glénat, 1980.

²⁵⁹ Pour une analyse de ce que le dispositif du récit et de la planche fait à la lectrice, Anaïs Goudmand fait une analyse du travail de la temporalité du découpage et de monstration dans le genre érotique dans un article sur le suspense en bande dessinée. Anaïs Goudmand, « Érotique du suspense en bande dessinée », in *Emmanuelle* André, Laurent Zimmermann, *Pornographiques*, Revue Textuel, nouvelle série n°2, 25 novembre 2015, Hermann éditeur, pages 99-110.

²⁶⁰ Guido Crepax, *Emmanuelle* [1978], Paris, Delcourt, Erotix, 2009, traduction de l'italien par Dominique Grange, page 36.

quatrième planche elle commence à se caresser à travers les épaisseurs du tissu de sa jupe²⁶¹. De plus, la logique accumulative s'expose dans la planche précédemment commentée. Dans le strip qui suit immédiatement le strip commenté, un grès gros plan sur le sexe d'Emmanuelle s'attarde sur la caresse érotique que son amant lui procure dans une succession temporelle tout à fait classique des préliminaires sexuels : caresse puis pénétration. Toutefois, Anaïs Goudmand a raison de souligner que la logique narrative s'émancipe des canons traditionnels, car la logique ici répond non pas à une accumulation spectaculaire de la performance érotique mais à une redondance : il est tout à fait vraisemblable que le strip qui suit immédiatement soit le déploiement temporel, comme un arrêt sur images avec effet de ralenti sur la caresse du sexe qui se trouve au cœur du strip précédent. Il s'agit bien ici d'exposer le plus possible les gestes sexuels par la répétition, la redondance, le ralentissement, mais aussi les très gros plans sur les détails.

Ainsi pour reprendre et Pierre Sterckx et Anaïs Goudmand, la narration érotique selon Crepax propose bien un renouvellement de sa temporalité, qui, il est vrai, accorde plus d'importance aux progressions du désir des personnages par des effets de « retardement » et d'éclatement. J'ajouterais à la suite de Sterckx qui voit dans les récits de Crepax l'alternance entre le plaisir et la douleur, que l'auteur sait aussi ménager dans son récit des moments de reflux du désir. Toutefois il semble que ce travail de la temporalité n'est pas indépendant de la nature des gestes représentés, ainsi que des propriétés graphiques du dessin de Crepax.

Rythmes et tempos des doigts

L'attention aux gestes dans les récits de Crepax a été maintes et maintes fois relevée, en particulier pour ce qu'elle signale de son souci du détail et ce qu'elle provoque en termes de morcellement de la page et de la case. Pour Bruno Lecigne la « fragmentation tabulaire²⁶² » qui se fonde sur « l'émiettement », a pour but de jouer avec les attentes de la lectrice, de piéger son regard et d'« épuis[er] [l]es possibilités de l'œil ». Cela concourt à faire l'érotisme de Crepax une abstraction où toute représentation d'*eros* ne serait que pur signe comme un écho à la « vulgarisation hyperréaliste du sexe [qui] déjoue l'intériorisation », une tentative de résistance toujours mise en échec : « l'œuvre redondante, acharnée, esthétisante de Crepax pourrait alors se percevoir comme une tentative de lutter en vain contre l'épuisement des

²⁶¹ *Ibid.*, pages 7 et 8.

²⁶² Bruno Lecigne, « Une esthétique de la jouissance », in *Schtroumpf / Cahiers de bande dessinée* n°52, spécial Guido Crepax, Grenoble, Glénat, 1^{er} trimestre 1982 page 21.

signes de la jouissance [...]»²⁶³. » On sent à travers ces lignes le parti pris sémiologique qui vide de sa substance la représentation des corps pour n'en faire que des purs signes. Or si l'on prend garde à comprendre ce qu'est le geste, qui ponctue nombre des planches de Crepax, on peut voir autrement comment la mise en scène de planche chez Crepax peut hériter de cette fragmentation qui ne serait pas seulement le signe d'un bégaiement devant la vacuité des signes, mais un souci du mouvement des gestes et de la manière de représenter leur vitesse et leur sensorialité en se mettant au niveau des personnages.

Pour Barbara Formis, le geste, comme le temps, est une entité qu'on croit connaître instinctivement mais dont on perd la limite quand on tente de la définir. Un geste ne « signifie » rien, sauf quand il « compte²⁶⁴ », sinon il échappe au signe. En outre, il est pris dans une tension interne entre l'apprentissage, qui en fait un mouvement mécanique, appris, ingéré, et un élan naturel :

En somme, c'est uniquement parce que nos gestes sont devenus automatiques qu'ils nous semblent spontanés ; ce n'est pas parce que notre conscience est dirigée ailleurs qu'ils nous paraissent naturels²⁶⁵.

Ainsi, en raison de son mouvement, qui le rend transitoire, il ne peut être figé sans perdre de son identité. En l'élevant au rang de l'image ou de l'objet, on en perd les caractéristiques propres. C'est tout le paradoxe du dessin de bande dessinée qui organise des images de gestes ou d'actions ponctuelles en une suite intelligible qui donne corps et vie à un récit. David Amram propose une analyse à ce paradoxe en montrant que la bande dessinée s'appuie sur des actions atomiques, réduites donc à leur plus petite unité signifiante, et par là restitue le mouvement et l'action selon une temporalité déjà connue de la lectrice qui repose sur une mémoire corporelle fondée sur l'habitude²⁶⁶. Barbara Formis dit quelque chose d'approchant lorsqu'elle évoque le paradoxe suivant :

Certes, le geste se donne comme unité et semble être unifié mais une fois qu'on essaie d'identifier le début et la fin de son déroulement, qu'on commence à le compter son unité se révèle fragile et se dissout dans une infinitude potentielle de petits gestes. Même si on trace cette multiplication de microgestes, et que l'on arrive à un niveau qui semble être « atomique », les gestes restent pluriels²⁶⁷.

²⁶³ *Ibid.* page 24.

²⁶⁴ Barbara Formis, « Introduction », in Barbara Formis (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2015, page 10.

²⁶⁵ Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, page 18.

²⁶⁶ David Amram « Souffle de voix » *op. cit.*

²⁶⁷ Barbara Formis, « Introduction » *op. cit.* page 10.

Il semblerait donc que l'on puisse mettre sur le compte de cette conscience du geste l'atomisation des planches de Crepax. Crepax, qui souhaitait réformer en profondeur le langage de la bande dessinée²⁶⁸. La bande dessinée qu'on compare souvent avec un petit théâtre de papier, du fait du caractère burlesque de ses histoires, de son insistance sur les mimiques et la pantomime, surtout dans la veine humoristique, semblait alors plus difficilement ouverte à la peinture de l'intériorité mais aussi à prise en charge de la sensation des personnages. Raconter les ébats amoureux et sexuels comme le fait Guido Crepax cela suppose de réfléchir à la mise en scène des gestes érotiques. Or les gestes érotiques, même les plus simples et les plus apparemment « naturels » apparaissent comme plus difficilement solubles dans la narration de bande dessinée. D'une part il faut considérer qu'ils sont encore peu présents dans la bande dessinée des années 1960 décennie d'entrée de Crepax dans la bande dessinée. D'autre part, ils engagent une représentation intériorisée par les personnages, ce qui suppose de représenter leur caractère inhabituel, inédit par rapport au récit d'action ou d'humoristique. Ce que la caresse procure de bien-être, d'excitation, de trouble ou de plaisir se loge dans la sensibilité d'un personnage et échappe pour partie à la narration classique.

L'une des réponses traditionnellement apportée à la question de la représentation des sensations ou des altérations de la perception en bande dessinée est ce que d'aucuns appellent les *emanata*²⁶⁹ ou « signes transdiégétiques²⁷⁰ ». Une fréquentation même rapide de l'œuvre de Crepax et d'un certain nombre d'auteur·e·s réalistes fait ressortir assez vite l'absence de ce type de recours graphiques. Pourtant à l'origine d'un certain nombre d'expérimentations formelles et esthétiques, ces signes ne sont pas privilégiés par Crepax au profit de la mise en page, du découpage et des onomatopées qui y sont très recherchées. En revanche il utilise la séquentialité de la bande dessinée afin d'en accentuer le découpage du geste et ainsi lui prêter une attention jusque-là inédite. Comme j'ai tenté de le montrer dans mon article sur ses adaptations littéraires des romans pornographiques féminin, Guido Crepax y semble,

²⁶⁸ « Je m'étais attaché à faire quelque chose de différent de ce que le public connaissait, quelque chose d'un peu révolutionnaire. » Guido Crepax, « Entretien », *Schtroumpf/Cahiers de la bande dessinée*, n°52, Grenoble, Glénat, 1^{er} trimestre 1982, page 11.

²⁶⁹ Mort Walker, *Lexicon of Comicana*, Lincol, NE iUniverse, 2000, pages 28-29.

²⁷⁰ « Des dispositifs comme la bulle de parole traduisent donc un contenu intradiégétique non visuel en une forme extradiégétique visuelle, c'est pourquoi je qualifie ces dispositifs de transdiégétiques. » [Devices like the speech balloon thus translate non-visual intradiegetic content into a visual extradiegetic form, which is why I refer to such devices as *transdiegetic*.] Eike Exner, «The Creation of the Comic Strip as an Audiovisual Stage in the New York Journal 1896-1900 », Volume 10, Issue 1, Image Text [en ligne], 1^{er} trimestre 2018, URL : <https://imagetextjournal.com/the-creation-of-the-comic-strip-as-an-audiovisual-stage-in-the-new-york-journal-1896-1900/> consulté le 14/09/2021.

notamment dans la première, *Histoire d'O*, soumise à l'empire de la pornographie littéraire²⁷¹. Sa marge de création y est assez faible compte tenu de la liberté dont il a fait preuve dans des adaptations ultérieures. C'est dans les silences de la narration que Guido Crepax se permet les plus grandes libertés narratives, moments de silence particulièrement propices à l'exploration du geste. En effet, l'auteur se glisse dans les interstices de la narration de Dominique Aury pour étendre l'expansion d'un geste, d'un enlacement, d'un coït, ou même de le métamorphoser. Lui qui n'aimait pas la violence, et ne comprenait pas la brutalité subie par O, remplace certaines scènes de coït par des scènes de baiser et de caresse. Au moment où O est enfermée dans sa cellule dans l'attente de son amant et de ses décisions cruelles, René, revient et lui fait l'amour avant de lui demander de se faire fouetter. Guido Crepax remplace cette scène de coït par une scène tender qui s'attarde tout particulièrement sur une caresse du pubis d'O²⁷². Le découpage d'une bande en des instants « quelconques » décompose à l'extrême le mouvement des doigts mais allonge aussi le temps de la scène et donne une impression de ralenti. Dans ce récit où toute notion de temps est abolie : O ne sait plus si on est le jour ou la nuit, car elle est enfermée dans une cellule. Les scènes sexuelles s'enchaînent et la seule temporalité qui demeure est la temporalité minimale des actes sexuels organisés par la montée du désir, et la délivrance de la jouissance. Aucun récitatif, aucune indication extérieure ne permet de comprendre l'enchaînement des jours et des heures, sauf les changements de chapitres. L'auteur a libéré le temps des horloges et rend ainsi compte de l'absence de repères temporels d'O mais aussi, peut-être de la manière dont psychologiquement le temps dure différemment selon les gestes et les sensations qu'elle perçoit. En effet, ce moment de caresse est un moment de répit. Dans le roman, la scène de coït dure une ligne, ici Crepax l'étend à une planche. Le séquençage très minutieux rend peut-être ici compte du plaisir et de la tendresse ressentie par O à ce moment-là. Le moment apparaît ici étendu comme un événement qui fait rupture dans la litanie des supplices d'O, avant que ne reprennent les tortures

Toutefois, d'autres gestes moins tendres, sont soumis également à la décomposition gestuelle et temporelle, ainsi que certaines réactions physiques (le visage d'O sous l'effet d'un coït par exemple). On peut toutefois maintenir l'hypothèse selon laquelle la décomposition en de toutes petites vignettes des réactions du visage d'O ou des mains qui s'activent dans et

²⁷¹ Irène Le Roy Ladurie, « L 'initiation d 'un maître au genre érotique : les premières adaptations de Guido Crepax, *Histoire d 'O* et *Emmanuelle* », SFLGC, bibliothèque comparatiste [en ligne], 1^{er} juillet 2019, URL : <https://sflgc.org/acte/le-roy-ladurie-irene-linitiation-dun-maitre-au-genre-erotique-les-premieres-adaptations-de-guido-crepax-histoire-do-et-emmanuelle/>, page consultée le 14 Septembre 2021.

²⁷² Guido Crepax, *Histoire d 'O*, *op. cit.* page 45.

sur son corps traduit une certaine latence de la temporalité ressentie par O : tension de l'attente dans la préparation des corps²⁷³, lassitude de l'ennui²⁷⁴, souffrance des pénétrations et des massages ininterrompus²⁷⁵. Cette décomposition extrême est bien d'un usage récurrent mais non systématique chez Crepax, elles alternent avec les scènes spectaculaires de tortures et de coït en plan d'ensemble décomposées action par action selon un mode narratif plus classique. Elles dégagent donc une durée particulière et mettent en avant des sensations particulières (et notamment des sensations tactiles : maquillage, fouettage, caresses etc.) auxquelles la lectrice soucieuse saura être sensible. Contrairement à ce que propose Bruno Lecigne, la cérébralité de Crepax ne nous donne pas à voir un spectacle froid et distancié, au contraire, l'œil attentif à toutes ces micro-spectacles donnent à voir dans l'insistance du dispositif la souffrance, l'ennui et peut-être le plaisir du personnage féminin. Au motif de la confession du livre de Pauline Réage, Guido Crepax substitue cette attention fine aux détails des gestes et de leur exécution pour mieux en faire comprendre la durée colorée de subjectivité – l'attente, le répit, le désir. Cette insistance sur la durée des gestes anodins, ceux qui servent finalement moins la progression de l'intrigue, cette propension à la « gratuité » selon Lecigne, fait signe la volonté de l'auteur de faire de l'érotisme un sujet soluble dans d'autres univers que le seul genre érotique. L'intérêt de s'arrêter sur *Histoire d'O* ou *Emmanuelle* est de montrer qu' à l'intérieur même de ces récits estampillés par la pornographie, Crepax introduit des *tempi*²⁷⁶ qui appartiennent au récit intimiste, tel qu'on peut le trouver dans certains épisodes de *Valentina*.

Dans un dernier temps, il faut essayer de comprendre pourquoi le très gros plan sur ces gestes participent à la mise en scène de la subjectivité de la sensation. Dans *Emmanuelle*, dès le début du récit, dans l'avion, l'héroïne se caresse et se laisse caresser par un inconnu dans l'avion²⁷⁷ (voir illustrations *Emmanuelle* 2, 3). La décomposition des cases est beaucoup moins importante que dans l'exemple précédent et celui commenté par Anaïs Goudmand. En revanche, autre trait de style remarqué chez l'auteur par les critiques, l'auteur met en scène l'épisode en jouant sur le montage qui met en tension les très gros plans sur le regard de l'héroïne et les très gros plans les caresses. L'une des caractéristiques de la création de Crepax

²⁷³ *Ibid.* page 8.

²⁷⁴ *Ibid.* page 22.

²⁷⁵ *Ibid.* page 12.

²⁷⁶ « Je dessine toujours en écoutant de la musique » [Io disegno sempre sentiendo musica] Guido Crepax confesse dans ses entretiens qu'il travaillait toujours en musique et qu'il n'envisageait jamais un dessin seul sans penser une image d'ensemble, la planche, ménageant des effets de rythme et d'échos. Marino Nicora, *Fumo d'inchiostrò*, spécial Guido Crepax, 31 décembre 1979, RSI (Radiotelevisione Svizzera) production.

²⁷⁷ Guido Crepax, *op. cit.* pages 8-9.

est de raffiner particulièrement le « montage », dont il confesse l'importance lors de ses entretiens²⁷⁸. Rythme et image se mêlent dans le montage pour faire de la planche une zone pulsatile. Sans doute le lien entre la main et le regard traduit-il ici une attention aux sensations tactiles, propre à cette dynamique évoquée précédemment entre le faire et le voir. Le très gros plan insiste aussi sur la zone d'intérêt de la narration et la zone où il y a action. Cela décentre les repères habituels de la bande dessinée plus habituées au plan d'ensemble, généraux et américains, mettant en avant les dialogues, les actions des personnages. Mais l'action ici est corporelle, érotique et sensorielle, elle se réduit alors à l'action des mains qui caressent sur des zones restreintes du corps. La narration de la caresse chez Crepax passe donc par une alternance entre la dilatation du *tempo* de découpage et la concentration du très gros plan. Cette modalité narrative rejoint un certain nombre de traits de la narration érotique en littérature. La littérature contemporaine est plus hantée par la diction et l'énonciation que la bande dessinée, en particulier celle de Crepax, où l'on ne trouve pas de narratrice affichée (malgré l'omniprésence de signes de la focalisation du personnage féminin, qu'il s'agisse de Valentina ou d'O). Mais c'est justement par cette modalité que le discours s'incarne et peut prendre en charge ces effets de *tempo* et ces effets de synthèse. Dans *Ça raconte Sarah* la narratrice se laisse aller à une longue énumération :

Elle caresse mon visage, mon caresse mon visage, mon cou, mes seins.

21.

Son parfum. Son odeur. Sa nuque. Ses cheveux. Ses mains. Ses doigts. Ses fesses. Ses mollets. Ses ongles. Ses lobes d'oreille. Ses grains de beauté. Ses cuisses. Sa vulve violine. Ses hanches. Son nombril. Ses tétons. Ses épaules. Ses genoux. Ses aisselles. Ses joues. Sa langue²⁷⁹.

La phrase déroule le geste de la caresse en autant de zones caressées, le corps en devient fragmentaire et se transforme en surface d'enregistrement des caresses. Dans la phrase suivante, la narratrice a changé de paragraphe et de section. Une ellipse temporelle a fait passer la narration de la nuit d'amour, qui se résume à cette longue caresse, à la matinée du lendemain où la narratrice reprend le motif de la fragmentation du corps, mais cette fois-ci c'est celui de l'autre. Le temps est suspendu, les verbes ont disparu. Seule la nomination subsiste, et à cette nomination répond l'absence d'image, car c'est la suite des parties du corps qui indiquent que l'on est passé dans l'écriture du souvenir de la sensation. La scène d'amour

²⁷⁸ « Quand j'ai commencé à faire des bandes dessinées, j'étais surtout préoccupé par le montage. [...] En réalité, un story board n'est jamais constitué de dessins détachés mais naît comme la composition d'une seule séquence. » [Io quando almeno cominciato a fare i fumetti ero preoccupato soprattutto del montaggio. [...] In realtà una tavola di una storia non è mai fatta di disegni staccati ma nasce come la composizione solo una sequenza] Guido Crepax tient ces propos dans le documentaire à son sujet Marino Nicora, *op. cit.* 7 :00.

²⁷⁹ Pauline Delabroy-Allard, *op. cit.* page 34.

obliérée comme scène laisse surtout les traces des zones du corps où les personnages se sont caressés. Plus loin la narratrice évoque ce « trembl[ement] » de ses mains « incrédules de ce qu'elles ont touché²⁸⁰. » La nomination ici ressemble au procédé du très gros plan utilisé par Crepax : l'auteur·e nous met aux prises avec l'image au plus près de l'organe atteint par la sensation, au point d'en perdre les repères.

Ce dernier aspect attire notre attention sur la texture des surfaces, autre trait de style typiquement crepaxien qui permet de comprendre cette impression que Sterckx avait d'une alternance dans son trait entre la caresse et la flagellation. Dans la double planche que l'on vient d'évoquer, la caresse érotique est d'autant plus suggérée qu'elle est montrée dans son rapport aux textures : poils, tissus, peau. Dans la première case de la deuxième planche, un doigt de l'amant glisse sous la culotte d'Emmanuelle, et se voit par transparence, cela signale l'intention érotique. Sensoriellement, le doigt atteint la zone érotisée par le tissu, cachée et protégée par la dentelle. Visuellement, cela donne à voir une surface qui fourmille d'indices matériels – traits, volutes, arabesques – autant d'effets de textures qui appellent à voir la scène selon des modalités haptiques et en appellent donc à la sensorialité de la caresse. Dans la deuxième case de la troisième bande, la main de l'amant s'enfonce dans la touffe de poils, et l'effet de texture ici indique les effets de profondeur, sans avoir recours à la perspective évidemment. Le rôle des textures est de signaler les épaisseurs et les finesses des surfaces représentées, et d'en signaler ainsi la matière et la sensation. Crepax, bien qu'architecte a finalement accordé moins d'importance dans sa carrière de dessinateur à la cohérence des décors, des volumes et des profondeurs de l'espace qu'à la qualité des textures des corps, des objets et des tissus.

Intensités et textures : de la caresse à la cicatrice

L'importance des textures chez Crepax doit attirer notre attention sur les caractéristiques tactiles des séquences en images de l'auteur. Pour ce faire je reviens sur le motif du drap et du plissé. Dans de nombreux épisodes de la vie de Valentina nous la voyons allongée sur ou dans un lit. C'est un motif si emblématique que Thierry Groensteen en choisit deux exemples en ouverture de son numéro spécial des *Cahiers de la bande dessinée* sur Guido Crepax²⁸¹, issus respectivement, de *Valentina au débotté*²⁸² et *La lanterne magique*²⁸³. Le caractère

²⁸⁰ *Ibid.* page 35.

²⁸¹ *Schtroumpf/Cahiers de la bande dessinée, op. cit.*, page 6.

²⁸² Il s'agit d'une planche issue de l'histoire courte « L'enfant de Valentina » reproduite dans *Biographie d'un personnage*. Guido Crepax, *op. cit.* page 104.

²⁸³ Guido Crepax, *op. cit.* page 11.

symbolique de ce motif n'est pas seulement lié à l'érotique du personnage, ou même de l'univers de Crepax, il n'est pas non plus seulement lié à l'emprise de l'onirisme sur les récits de Crepax, mais il est aussi lié à des choix graphiques. Crepax a peu produit en couleurs, à l'exception de quelques œuvres et d'inédits comme *Il sogno della moda* ou *il sesto senso*²⁸⁴ son choix s'est porté vers le travail à l'encre de Chine. Dans ses premières bandes dessinées des années 1960 son graphisme était encore nourri du style *pop* de la publicité et de la mode des sixties : des formes géométriques, des aplats de noir dense et épais. Ce style est palpable dans *Valentina*²⁸⁵, *Ciao Valentina*²⁸⁶ ! et *Valentina au débotté*²⁸⁷. Dès les années 1970 son trait s'affine, il y a plus de hachures, et le jeu des textures repose davantage sur des effets de traits que d'aplats. Ce travail de hachures altère la surface même de la planche dans ces cas-là dessinée sur un carton épais qu'il lacère avec des lames de rasoir pour accentuer les textures et les volumes de l'encre de Chine, dont on peut attester directement sur certains originaux et notamment dans ses publicités. Cette approche de la surface du dessin, particulièrement tactile est un des traits de style de Crepax, que l'on peut mettre en lien avec son obsession pour les univers sadomasochiste et l'omniprésence du fouet dans les récits de Valentina comme dans ses adaptations, *Histoire d'O* ou encore *Justine* dont il admirait plus le texte que celui de Pauline Réage. Cet intérêt pour la lacération, le jeu du plissé, et du drapé doit être considéré comme un thème profond dans une bonne partie de l'œuvre de l'auteur, et il doit être considéré en contrepoint au jugement de Robbe-Grillet qui voyait dans *Histoire d'O* « un royaume du lisse²⁸⁸ ». Au contraire, même si Valentina et ses héroïnes est souvent présentée le corps parfaitement imberbe et lisse, l'univers graphique de l'auteur laisse une bonne place aux plis du monde, du corps et du visage.

Pour revenir et clore cette courte étude sur *Histoire d'O*, l'étude d'une planche en particulier montrera les caractéristiques étudiées plus haut et ce travail de la hachure à la fois comme objet de la représentation mais aussi comme élément catalyseur d'une sensation. Dans cette planche²⁸⁹ (voir illustration Histoire d'O 5) O est allongée dans son lit. Elle a été

²⁸⁴ Tous deux sont publiés dans une anthologie des œuvres de Crepax italienne. Guido Crepax, *Erotica. Inedito*, # 30, Milan, Mondadori, 2015.

²⁸⁵ Guido Crepax, *Valentina*, Grenoble, L'Écho des Savanes/Albin Michel, 1983.

²⁸⁶ Guido Crepax, « Ciao Valentina ! » [1966] in *Valentina Jazx*, Guido Crepax Erotica #23, Milan, Mondadori, 2015.

²⁸⁷ Guido Crepax, *Valentina au débotté*, Paris, Futuropolis, 1986, traduction de l'italien par Dominique Grange.

²⁸⁸ Cette expression se trouve dans la préface qu'il consacra à *Histoire d'O* et qui avait été commandée par l'éditeur de beaux livres Franco Maria Ricci. L'auteur d'*Angélique ou l'enchantement* revient sur cette préface pour confesser une décennie plus tard qu'il ne connaissait pas grand-chose à la bande dessinée, on peut donc expliquer cette expression quelque peu étonnante concernant Crepax et la mettre sur le compte d'une lecture superficielle de l'œuvre. Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988, pages 163-166.

²⁸⁹ Guido Crepax, *op. cit.* page 95.

fouettée toute la journée par Sir Stephen, l'homme à qui son amant la prostitue. René, son amant revient d'une soirée tardivement et la trouve allongée. Il confesse qu'il n'a pas le courage de fouetter O mais seulement de la regarder se faire fouetter. Alors, dans le noir de la chambre, qui reproduit le noir de la cellule de la maison de Roissy, René commence à caresser O et l'embrasser. Sa main erre sur les cicatrices d'O, tandis que celle-ci se pâme – de douleur ou de plaisir ? – dans le fatras des draps et de sa chemise de nuit. Les corps se dénudent et les chemises se plissent. Le dispositif de décomposition du geste assorti à une bande « redondante » qui décompose simultanément l'expression d'O cumule donc la représentation du geste et l'expression de la sensation. À cela s'ajoute l'importance de traits de la lacération sur lesquels insiste l'auteur par les gros plans dans le bandeau supérieur ainsi que la perspective de la case centrale qui met en avant le dos et les fesses zébrées d'O, zébrures que reproduit comme en écho le plissé des draps. Ces zébrures ne sont pas ici purement décoratives elles participent à la sensorialité particulière de la scène : la caresse s'appesantit sur elles par l'effet de ralentissement que suppose le découpage. Les cicatrices sont comme les hachures et les plissés elles attirent l'œil et rythment le dessin. Mais elles éveillent ici la sensation contradictoire de la caresse : plus elle ralentit sur les cicatrices plus ce geste de tendresse réveille la douleur des blessures encore fraîches. Les cicatrices comme les hachures sont dépositaires de cette intensité contradictoire qui associe douceur et douleur. Cette intensité est profondément ancrée dans le style de Crepax, c'est ce qui fait le caractère tactile de son graphisme et de son récit. Cette planche est une affaire de traits laissés dans la chair, des personnages comme du papier : O ne laisse-t-elle pas comme une signature, au terme de cet enlacement langoureux une griffure, elle aussi sur le dos de son amant ?

Cette petite étude de cas de la poétique de la caresse chez Guido Crepax a permis de mettre en lumière le caractère profondément sensoriel d'une narration que l'on a tendance à qualifier de cérébrale. Si cérébralité il y a, elle repose dans les dispositifs savants de la planche, qui nécessitent une adaptation de la lecture de bande dessinée, plus habituée à une trame linéaire et une représentation atomique des gestes. Toutefois la logique qui préside à la narration elle, est parfaitement sensible et se charge de rendre compte la sensibilité des personnages. Enfin, dans les choix graphiques en eux-mêmes, l'image se charge d'une intensité tactile qui a tendance à charger la perception de l'image et la rendre moins lisible qu'haptique.

2.1.1 « A preference for softness²⁹⁰ » (Michael DeForge)

Les œuvres de Michael DeForge peuvent être teintées d'humour noir et marquée par la tradition horrifique dans *Lose*²⁹¹ en particulier. Ce premier opus publié en français montre graphiquement une alternance entre les formes rondes et caricaturales héritées du *cartoon*²⁹² et le fourmillement haptique de corps en décomposition ou de visions hallucinatoires ou oniriques, telles qu'on peut les trouver dans les mangas d'horreur qu'il admire comme ceux de Hideshi Hino. Au milieu de ces visions il existe toutefois au sein de son œuvre une « préférence pour la douceur » qui trouve à s'épanouir dans certains récits comme dans le travail que fait l'auteur sur les surfaces, les affects et les sensations. Cette préférence pour la douceur résonne avec un thème récurrent de l'auteur, qu'est la question politique. L'auteur met régulièrement en scène des communautés traversées par les questions d'autorité et d'équilibre. Ce sont des communautés animales que traversent parfois, en les bousculant, les humains comme la fugueuse Angelica dans *Sticks Angelica, Folk Hero*²⁹³. Ce personnage aux multiples passés fait une robinsonnade cartoonesque en trouvant dans la forêt un refuge pour fuir son passé de gouverneur et les scandales politico-familiaux qui ont éclaté dans sa ville. Elle y devient l'idole d'un lapin et fait sa loi. Dans *La Fourmilière* une communauté de fourmis régie autoritairement par une reine se trouve mise à mal par l'invasion de fourmis rouges, mais le récit est l'occasion de développer les arcs narratifs de la vie de chaque fourmi qui se révèlent toutes singulières malgré l'anonymat de leur organisation ouvrière. Dans *Par-delà la vallée de Richard* l'auteur met en scène une petite communauté d'animaux chassés de la vallée de Richard, personnage auquel ils rendaient un culte. En plus d'une réflexion sur le despotisme et les gourous, la bande dessinée devient l'occasion d'une peinture satirique de la grande ville contemporaine, dans laquelle le groupe de marginaux ainsi chassés de la forêt se retrouve.

²⁹⁰ Michael DeForge, *A western world*, Toronto, Koyama Press, 2018, page 53.

²⁹¹ Michael DeForge, *Lose*, Genève, Atrabile, 2014, traduit de l'américain (canadien) par Christophe Gouveia Roberto, lettré par Aline Peter.

²⁹² L'auteur a été animateur pour la série de *cartoon Adventure Time*, où il a pu pleinement se donner au graphisme d'influence cartoonesque. Mais on compte aussi parmi ses grandes influences celle de Marc Bell, un dessinateur *underground* canadien qui reprend l'esthétique *cartoon* au profit de récits absurdes ou politiques, comme *Stroppy* publié aux éditions Cornelius. Ce contre-point stylistique entre reprise d'un héritage historique de l'univers associé aux comic strips et dessins animés enfantins et la charge satirique des premiers *cartoons* cinématographiques ou de l'*underground* des années 1960 semble être une ligne artistique assez caractéristique d'une production nord-américaine contemporaine depuis les années 1990. On peut penser à Mark Newgarden autre influence avouée de DeForge, ou encore Jim Woodring.

²⁹³ Michael DeForge, *Sticks Angelica, Folk Hero*, Montreal, Drawn and Quarterly, 2017.

Dans son anthologie de récits courts, comme ceux qu'il collecte dans *A Western world*, on peut trouver une synthèse de ses thèmes de prédilection : la question de l'utopie de la communauté dans « Living Hell » [vivre en enfer] le narrateur se demande ce qui se passerait « si nous vivions tous dans la même maison²⁹⁴ » et la bande dessinée de déclinier toutes les possibilités produites par cette hypothèse de départ, et notamment « regarder [s]es plus beaux ami·e·s faire l'amour²⁹⁵ », se câliner, et « se soucier des un·e·s et des autres ». Dans « Mostly Saturn » [Saturne, essentiellement] il est encore question d'une colonie de Saturnien·ne·s qui sont en réalité des réincarnations d'Américain·e·s envoyé·e·s sur cette planète après leur mort. Cette colonie est idéale : personne ne possède rien, tout le monde peut voler, personne n'est malade et tout le monde fait des orgies, il n'y a pas de force de police etc. Mais pour une raison inconnue Saturne s'est mise à bombarder les États-Unis et le vice-président doit prendre une décision de détruire Saturne ou pas. On peut dégager de ces récits la mise en scène d'une utopie communautaire qui institue des rapports harmonieux, doux et érotiques entre les êtres : les orgies et une sexualité débridée y sont des thèmes récurrents au risque parfois de constituer des communautés sectaires et méfiantes à l'égard d'autrui comme dans *Par-delà la vallée de Richard*.

L'autre grand réservoir d'histoires de DeForge est la rêverie sur la formation des corps et leur fonctionnement : corps animaux ou humains dans « About kissing » [à propos du baiser] ou « Talking sweat » [Parlons sueur]. Cette thématique est intimement liée à cet intérêt pour le corps, ses plaisirs, ses sensations et ses douleurs. Le récit qui nous intéresse et qui conjugue un certain nombre de ces traits a déjà été évoqué et s'intitule « A softness » [une douceur], également tiré de *A western World*. Il s'agit d'une petite communauté de personnages qui ressemblent aux Barbapapas soudain en contact avec des formes animales « dures » [hard] qui vont mettre en pièce cette petite société de douceur. Nous la comparons à son récit long *Big Kids*²⁹⁶ forme autobiographique dont il a déjà été question.

Cartoons et enfantillages : au-delà du répertoire théâtral

Tout d'abord ce qui apparaît c'est la particularité des figures de personnage dans les récits de DeForge en général, mais en particulier dans ces deux-là. L'auteur s'y émancipe complètement de la figure humaine, dans sa forme réaliste ou sa forme cartoonesque. Dans

²⁹⁴ « if we all live in the same house », Michael DeForge, *op. cit.* page 5, ma traduction.

²⁹⁵ « I could watch my most beautiful friends make love », « we 'd just worry about each other », *op. cit.* pages 6-7, ma traduction.

²⁹⁶ Michael DeForge, *Big Kids* [2016], Genève, Atrabile, 2017, traduction de l'anglais (canadien) par Christophe Gouveia Roberto et Daniel Pellegrino.

« A softness », les personnages sont des formes molles dont les seuls traits anthropomorphes sont les yeux. Ces formes molles sont présentées dès la première page avec des prénoms très communs « Jean-Claude » ou encore « Jeremy ». Ces personnages sont genrés et ont chacun une fonction bien précise, il y a l'artiste, qui est le narrateur, l'intellectuelle, Julie. Mais leur corps ne répond en rien à leur fonction sauf quand ils le transforment à loisir, comme Tinker qui soudain se fait pousser des gros bras, parce qu'il est le « sportif²⁹⁷ ». Dans *Big Kids* en revanche, les personnages apparaissent dans des corps bien plus réalistes du point de vue de la représentation mais la transformation du corps en une forme non identifiable devient l'enjeu de l'intrigue. Les personnages disent se transformer en arbres, bien que ces arbres ne ressemblent en rien à des arbres si ce n'est par des symboles comme des racines, des volutes blanches au niveau des bras qui font comme des touffes de feuilles. En réalité leur corps est plus anthropomorphe que dendromorphe. On peut déjà observer un phénomène assez typique de Michael DeForge, la nomination des corps et leur désignation dépasse largement la reconnaissance graphique de la lectrice lambda. Dans sa série *Birds of Maine* par exemple, certains oiseaux ont des formes de racines, d'étoiles mais ce sont bien des oiseaux par la simple nomination. Ainsi DeForge met en place dans la représentation une certaine forme de liberté du signe : la forme signifiante n'a pas nécessairement de traits communs avec l'objet représenté, à part sa désignation. Elle n'est pas l'illustration d'une théorie de l'arbitraire du signe, car ce qui compte avant tout c'est l'idée de métamorphose : les formes ne sont pas fixes et lorsqu'elles deviennent « dures », des concrétions de figures, comme dans le cas des animaux qui envahissent la « douce vallée²⁹⁸ » de Jean-Claude, Jeremy et Julie, elles deviennent agressives et porteuses de destruction. Ainsi il faut envisager cette liberté de la métamorphose du signe comme une rêverie morale et politique sur les limites du corps, mais aussi un parti pris esthétique qui vise à sortir de la narration de bande dessinée traditionnelle qui consisterait à utiliser un répertoire fixe de symboles, de figures et de contours clos.

L'arborescence du corps d'Adam – qui porte le nom du premier homme – est d'ailleurs plutôt l'occasion d'expérimenter les frontières mobiles de son nouveau corps :

Puis on s'est étendus de tout notre long dans l'eau. J'ai étiré mes bras et mes jambes jusqu'aux parois de la piscine²⁹⁹.

Cet épisode intervient alors qu'Adam et son nouveau copain « arborescent », Jared ont fait l'amour dans la piscine. La scène d'amour (voir illustrations *Big Kids* 5, 6, 7) montre un jeu

²⁹⁷ « the jock », *Ibid.* page 55, ma traduction.

²⁹⁸ « a soft valley », *ibid.* page 54, ma traduction.

²⁹⁹ Michael DeForge, *op. cit.* non paginé

d'emmêlement des corps sous formes de brindilles molles, ponctuées par le rythme régulier des petites cases. La scène d'amour n'est que jeu de frôlements, d'enlacements et de fusion des deux corps. Cette modalité érotique douce va jusqu'à abandonner les traits virils de la sexualité « à la fin j'ai débandé mais ça ne m'a pas mis mal à l'aise³⁰⁰ ». Cela concorde avec une représentation de l'amour homoérotique : DeForge s'empare pour mieux la renouveler de la métaphore végétale qui dans la représentation de l'amour est genrée et associée aux codes féminins, avec la femme-fleur.

Toutefois ce n'est pas seulement dans ce renouveau rhétorique que DeForge se distingue, mais dans le travail des formes et des limites. En effet, Dans cette scène, les couleurs et les contours distinguent encore les personnages bien que leur désir doive d'aller au-delà de ces enveloppes corporelles qui se signalent non pas par leur stabilité mais leur caractère métamorphique. Ainsi la scène d'amour se présente comme une longue caresse, qui cherche toujours plus loin la possibilité d'aller au-delà des contours. Ce désir tactile semble répondre en écho avec l'épisode qui précède immédiatement la scène d'amour. Les deux arborescents regardent les dessins animés qu'ils regardaient avant leur mutation (voir illustration Big Kids 5, planche de gauche). Le dessin *cartoon* est à l'honneur : des corps petits, des grosses têtes, des animaux anthropomorphes, des mains gantées à quatre doigts, des chaussures-chaussettes de lutin, des *emanata* conventionnelles – des gouttes de sueur pour désigner la gêne, les étoiles pour signifier un choc. Et le narrateur de commenter : « Les grosses lignes, les aplats de couleurs/ Avec les bruits et les odeurs de *leur petit répertoire théâtral* virevoltant autour des personnages/ *se massant sur les bords sans pénétrer les formes* ». Dans ce passage, le cadre adopte le cadre de la télévision où se déroulent les dessins animés. La bande dessinée réfléchit ici à la représentation en réfléchissant le spectacle audiovisuel. Héritière et cousine des dessins animés *cartoon* le dessin de bande dessinée nord-américain est également dépositaire de ce dessin des corps, de ce mouvement particulier, rebondissant, et des signes graphiques très stéréotypés. Et ici DeForge souligne le régime des corps si spécifique à cette représentation : l'étanchéité des corps, le caractère rhétorique d'un « petit répertoire » de sensations (sons et odeurs). C'est évidemment l'inverse qui se passe dans l'esthétique qu'il propose dans le reste du récit. On a pu voir comment il renouvelle l'approche des *emanata* qui ne peuvent plus être des signes « transdiégétiques » comme l'analyse Eike Exner³⁰¹, mais

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ Les signes transdiégétiques sont pour Eike Exner la notation des sensations internes au récit mais imperceptibles dans une narration visuelle et donc transformée en signes indépendants et codifiés pour la compréhension à la lecture. Eike Exner, *op. cit.*

de véritables actants du récit en images (la musique devient une petite bête qui s'accroche aux personnages, les goûts deviennent des fleurs qui se posent sur la bouche du personnage) et perçus comme tels par les personnages³⁰². Mais au-delà de cela les limites des corps sont devenues labiles et évoluent au rythme des expériences. La compréhension tactile des corps ne se fait pas sur le mode de la clôture, d'une peau « citadelle » mais véritablement comme un buvard, une texture sensible aux affects du monde.

Dans « A Softness », on retrouve cette poétique des corps, mais sur un mode non métamorphique. En effet, les corps des habitant·e·s de la vallée sont en eux-mêmes doux et malléables. La douceur est leur nature ce qui suppose une souplesse. Les animaux « durs » qui viennent perturber leur vie tranquille, eux, ont des arêtes tranchantes et des formes inaltérables ou alors elles se brisent³⁰³ (voir illustrations Softness 1, 2). Face à cette dureté les soins des habitant·e·s sont vains, car toute forme douce sera irrémédiablement percée par ces animaux durs, peu importent les sentiments d'amour qui poussent les êtres doux à les aimer et les envelopper de leur corps souple. Leur forme est dure au point que quand Tinker modifie leur forme ils meurent (voir illustration Softness 2). Ce sont les qualités tactiles des êtres qui comptent et qui posent leur être. Il y a les êtres de douceur qui sont très allusivement comparés à des taches de couleur dans la planche du début (voir Softness 3). Le narrateur, qui s'est renommé lui-même « l'artiste » en serait bien le créateur, et c'est d'ailleurs celui qui survit et qui demeure dans la vallée. L'artiste peint des portraits des personnages qui meurent, mais ce geste demeure incompris des autres personnages. Il peint des portraits des morts parce qu'il se soucie d'eux, mais cette exposition déplaît et est critiquée pour la « banalisation³⁰⁴ » de la mort qu'elle induit. Est-ce le geste artistique ou le souci de l'autre qui est ici critiqué ? Peu importe la véritable raison le personnage de l'artiste se caractérise par une capacité supérieure à la douceur et à la compassion. Mais cette douceur n'est ni une « tendresse », ni une « faiblesse » comme il le conclut à la fin de la nouvelle. Alors il définit sa douceur comme un rapport tactile ressenti essentiellement par les autres, et cette douceur absorbe les autres par l'exploitation qu'ils croient en faire. Cette nouvelle énigmatique dresse un paysage de la notion de douceur, de ses écueils : de l'amour qui porte à se tuer sur les piques des autres, mais aussi du rôle de la douceur chez l'artiste. La douceur est une qualité sensible aussi bien que morale. Elle se matérialise dans cette histoire selon ces deux modalités abstraite et concrète. Encore une fois DeForge montre que ses histoires loin d'être dessinées

³⁰² Voir *supra*

³⁰³ Michael DeForge, *op. cit.* pages 57 et 59.

³⁰⁴ « Jeremy suggested this trivialized their deaths ».

et animées selon un « petit répertoire théâtral », repose sur la matérialisation des images. Bien que souvent avant-gardistes ses histoires ne sont jamais frappées d'abstraction. C'est ce qui leur confère une qualité tactile, qualité souvent motrice de la narration.

La caresse du monde : l'éclatement de la sensation et la révolution du regard

Dès lors le rapport entre les êtres et les choses consiste souvent en des rapports tactiles, qui ne sont pas toujours des caresses, la matérialisation des *emanata* en était un exemple, mais de manière plus générale, dans *Big Kids* toute affection matérielle engage une recomposition de la représentation. Celle-ci se met au diapason de la sensation. Ainsi lorsqu'Adam, dans *Big Kids* sent la pluie tomber sur lui, une révolution de ses sens a lieu. Les gouttes de pluie se transforment en « boules de métal » qui le pénètrent et alourdissent son corps. Ce n'est pas une métaphore mais une transformation, comme une affirmation faite par le dessin et le récitatif, qui restituent le point de vue du personnage (voir illustration Big Kids 10). Dans une planche de pleine page, la sensation efface toute trace de corps au profit de la seule sensation, ou plutôt des sensations qui dépassent et submergent Adam (voir illustration Big Kids 9). La pleine page, on l'a déjà vu de manière récurrente, restitue un moment de stase dans le récit qui vient ponctuer, interrompre ou conclure une séquence rythmée par une tension. Ici la tension repose précédemment dans l'accumulation progressive de la pluie, la rencontre des deux anciens amants d'Adam qui se sont remis ensemble, Tyson retransformé en brindille et leur départ, qui se fait à l'aide d'une perspective par aplats de plans successifs (voir illustration Big Kids 10). Ce dernier procédé est devenu rare dans la séquence où Adam a été transformé en arbre. En effet, le monde auparavant quadrillé par les rues, les fenêtres et les maisons, s'est transformé en formes de couleurs en fonds sans perspectives, par aplats, caractéristiques de l'illustration pour la jeunesse, comme celles de Mary Blair qu'admire l'auteur. À cette perspective de fuite, celle d'Adam et Tyson, dans tous les sens du terme, répond la dissolution complète des figures dans la couleur – rose – et le rythme des motifs de la pluie. Mais ce rythme n'est pas celui de la séquence, c'est le rythme du fourmillement dans la *splash page*. Ce rythme fait de l'image une surface à « sensations » plus qu'à figures, une image haptique où les symboles, les choses, les métaphores et les corps ne font qu'un. Ce parti pris plastique est aussi à mettre sur le compte de la « préférence pour la douceur » de l'auteur. On peut extrapoler un peu et dire que ce refus de hiérarchiser les plans de la perspective et de laisser à la main de la lectrice la pleine matérialité du corps de l'image-même, répond à cette recherche de douceur morale et politique dans l'œuvre de l'auteur. Le refus de la perspective est d'ailleurs un dispositif

récurrent de ses œuvres, comme un écho à sa critique récurrente des gourous et des positions de domination autoritaires. Si l'on voulait oser une comparaison avec la pensée d'un philosophe des surfaces, comme Deleuze, on pourrait dire que cette conception de l'espace, de la sensation et de la représentation qui prend une forme haptique, se rapproche de la conception nomade de l'espace, un espace « lisse », contre l'espace quadrillé et organisé de l'espace impérial³⁰⁵ qui privilégie un rapport optique et un rapport de perspective au monde. L'approche nomade privilégie le motif et le tissage, de même chez DeForge, outre le travail sur la déformation des corps, la place du motif est récurrente : un bon nombre d'objets représentés hésite entre forme et motif, tant il s'ingénie à modifier le monde perçu. Inversement des motifs abstraits prennent une importance matérielle à la conduite du récit, parce qu'ils véhiculent des affects essentiels des personnages. L'importance du motif dans la bande dessinée intimiste et la figuration des sensations est l'un des fils rouges de cette démonstration. C'est dans le motif graphique, comme dans le motif architectural pour Wöfflin, que se déploie la tactilité des arts. Deleuze rapproche l'espace lisse de la figure textile du *quilt*, dont il a déjà été question précédemment. On retrouve ici l'idée d'un art fait de rythmes et de mélodie, de rapiècements de motifs qui vient dissoudre la cohérence des formes, c'est un trait à la fois abstrait et « organique » :

Le lisse, c'est la variation continue, c'est le développement continu de la forme, c'est la fusion de l'harmonie et de la mélodie au profit d'un dégagement de valeurs proprement rythmiques, le pur tracé d'une diagonale à travers la verticale et l'horizontale³⁰⁶.

³⁰⁵ Cette distinction qu'il opère dans *Mille Plateaux* permet avant tout de comprendre le rapport à l'espace des pratiques d'occupation humaines, et leur rapport avec les arts dominants de chaque culture, il est peut-être un peu osé de faire le rapprochement ici chez un auteur qui ne revendique nullement la paternité de Deleuze, mais nous nous contentons d'en montrer un écho, peut-être involontaire. Voir « Le lisse et le strié » dans Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, collection « Critique », 1980, pages 592-625.

³⁰⁶ *Ibid.* page 597

Conclusion

Le parcours de cette étude a mis en lumière les enjeux critiques et théoriques d'une préférence pour le tactile dans les arts et en particulier ses implications narratives, des arts plastiques jusqu'aux arts du récit que sont la littérature et la bande dessinée (premier chapitre). Ce premier récit de la caresse dans les arts a mis au jour la hiérarchie des sens dans la création. Il apparaît que la modernité artistique s'empare du tactile comme d'un moyen sensoriel qui fait signe vers l'humilité, la simplicité, ce qui s'accorde avec ses valeurs associées au féminin, que peuvent revendiquer des lectures féministes. Cette simplicité est aussi paradoxalement réinvestie par des narrations spectaculaires – au cinéma comme dans les arts graphiques. La valeur tactile est alors liée à une pensée du dispositif narratif et iconique qui touche aux émotions et aux sensations. Parti-pris non-rationnel et sensible, l'esthétique tactile réfère alors aux arts comme attractions sensibles puisant dans les mauvais genres une énergie nouvelle à même d'incarner les désirs, les passions et les aventures du corps. Le parti pris tactile se veut également un rempart contre la pulsion scopique et l'emprise du visuel exhibitionniste. Elle charrie ainsi des valeurs anti-pornographiques dans la peinture du corps, la pornographie à qui les critiques et les auteur·e·s imputent une forme d'abstraction et de fausseté à l'égard de la représentation des corps en état de désir. Ainsi apparaît-elle comme un rempart à l'abstraction du signe, même si elle s'intègre à des logiques d'avant-garde expérimentales qui n'ont pas nécessairement comme finalité de représenter de manière mimétique le réel. Ambivalente, l'esthétique tactile articule et renverse les différentes modalités du mineur et du majeur, du haut conceptuel et du bas corporel. En postulant la nécessité d'un recours au sensible dans l'appréhension des œuvres, l'esthétique et la critique tactile donnent un corps à la source de l'œuvre, l'instance auctoriale. Elle est ainsi un levier d'élucidation des œuvres par une *sensibilité* particulière.

Plus encore, elle postule une conception *incarnée* de l'œuvre qui ne peut se réduire ainsi à des codes, de pures articulations de sèmes. Elle incite la critique à saisir les œuvres comme des mises en scène de matières, de textures, des corps sensibles à envisager dans toute leur intégrité. Elle constitue une perspective féconde pour penser l'implication du sensible et du corporel dans les récits littéraires et de bande dessinée. Pour les récits littéraires contemporains, la perspective tactile permet de mettre au jour la manière dont un univers sensoriel se déploie et comment il saisit les personnages dans ces hiérarchies de valeurs : féminin/masculin, sensible/rationnel etc. Pour les bandes dessinées, elle focalise l'attention sur le contenu des images, la profondeur sensible des univers qui s'y déploient. Les

personnages, rendus à leur épaisseur sensible, ne sont pas seulement des « marionnettes graphiques¹ ». Dans une perspective intimiste, l'auteur·e de bande dessinée apparaît plus que jamais impliqué dans le graphisme qu'il donne à ses histoires.

L'appareil critique et théorique de la théorie est complété par une étude thématique et historique de cette sensibilité qui se signale au cœur même des récits et fictions du dernier tiers du XX^e siècle et la première génération du XXI^e siècle (deuxième chapitre). Elle implique dans cette période précise un recours à des univers sensoriels passés, qui par le détour du récit historique, permettent de raconter le corps sensible autrement. La révolution sexuelle apparaît comme le cœur d'une force centrifuge à partir duquel se déploie une pensée critique de la sensualité contemporaine. L'étude met au jour la persistance de périodes séminales pour l'histoire de l'érotisme et de la sexualité par leurs libertés ou au contraire leurs restrictions. Ces nouvelles mythologies érotiques sont revisitées à coup de caresses. Elles en exhibent les contradictions pour mieux traiter des implications contemporaines du corps. Le siècle des sensibilités (le XVIII^e siècle) en France apparaît comme le havre d'une douceur sensuelle, gage de libertés que l'horizon révolutionnaire semble à la fois exalter et mettre à mal. De même, la libération des *sexties* est l'objet d'une réflexion critique que le motif tactile met en avant : les corps caressés n'apparaissent plus seulement comme le terrain indéfiniment ouvert aux joies de la libido. Ce sont des corps sensibles en proie aux angoisses de la sexualité chez Ian McEwan. Ce sont les corps de Nine Antico tout en surfaces, aux motivations énigmatiques que le spectacle envahissant des images lisse et réduit au silence. L'époque victorienne en Angleterre dans les contradictions du tabou sexuel et la surveillance des corps, donne prise aux perversités d'une autre érotique de la caresse, comme l'érotisme lesbien qui se déploie chez Waters, chez Gebbie et Moore. Le recours à des récits mythiques concourt dans des récits proprement mythologiques à délivrer des morales de la caresse à l'usage de la période contemporaine chez Wolf, Picault, Berberian. Cette remontée progressive aux origines du corps sensible et de la sensualité va jusqu'à proposer des lectures tactiles de l'origine rupestre de l'homme et de l'art. Elle autorise un autre regard sur la modernité pour lui insuffler la matérialité de la glaise, matière des premiers amours humaines. Le tactile et ses gestes apparaissent comme deux éléments d'une réflexivité sur les images contemporaines du corps.

¹ Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, éditions de l'an 2, collection « Essais », 2003, page 282.

L'étude esthétique de la caresse comme sensation et comme geste (troisième chapitre) dessine les perceptions du corps contemporain à travers une exploration des récits qui en exhibent le plus les enjeux : récits de soi, récits intimistes, récits de la sexualité. Le caractère double de la caresse – concrète et abstraite, sensorielle et spirituelle – retrace le récit phénoménologique dans l'héritage duquel nous percevons le sensible. Les caresses, ramenant le corps à lui-même autant qu'elles le font participer à la matière du monde, sont des actrices de la « résonance² » du sujet. Cette résonance dépasse le cadre du livre et des images, et invite à considérer les affects sensoriels qui s'étalent sur les pages comme des invitations « somesthésiques³ » à participer sensoriellement au spectacle du corps.

Bien que l'obsession tactile de corps égocentriques qui se palpent et se masturbent soit aussi l'une des caractéristiques de ce corpus, il apparaît que le toucher, plus ambivalent qu'une simple saisie de soi, opère des *glissements* qui signalent que l'identité n'est pas une membrane close, mais est aussi pensée comme une interface poreuse et mobile. En cela, elle signale la vulnérabilité des corps qui, au cœur des caresses érotiques peuvent se transformer en fétiches pour des mains aimantes et possessives :

Sa puissance se distille par les sens. Érotique, elle l'est de toutes les manières possibles. Parce que l'intention qui la contient est un apprivoisement de la sauvagerie des humeurs et du corps qui admet aussi le négatif, l'ombre et le noir font partie des états du corps en désir. Pas de douceur sans désir qui ne se transmute en caresse, en jeu et ne se recourbe en possession⁴.

Les caresses, dans la continuité d'une logique domesticatoire de l'humain, ne se voient opposer aucune limite au sein du vivant, bien au contraire. Cette étude montre clairement que la logique d'emprise matérielle, érotique et morale est au cœur même de la douceur du geste. Ainsi elle articule, au creux des signes les plus ténus de la tendresse, les germes de la domination. La caresse, même si elle s'en rapproche, ne peut se confondre avec la sollicitude du soin et du massage. C'est son ambivalence qui la fait *flirter* entre les différentes modalités de douceur dont elle a la charge. C'est pourquoi il est un geste particulièrement riche de significations et qu'il se trouve ainsi au cœur de querelles interprétatives que les récits mettent en scène. Il apparaît comme le vecteur d'une négociation morale entre le *saisir* et le *non-vouloir saisir*⁵. En cela il contribue à mettre en scène des corps traversés par les questions morales

² Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde* [Resonanz, 2016], Paris, Editions de la Découverte, collection « Sciences Humaines », 2018, traduit de l'allemand par Sachar Zilbertfarb, avec la collaboration de Sarah Raquillet.

³ Pierre-Louis Patoine, *Du sémiotique au somatique : pour une approche neuroesthétique de la lecture empathique*, Thèse en sémiologie soutenue à Montréal (Québec, Canada) à Université du Québec à Montréal en 2010.

⁴ Anne Dufourmantelle, *La Puissance de la douceur*, Paris, Payot/Rivages, « Manuels », 2013, page 81.

⁵ Je reprends ici les termes de Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.* pages 275-277.

que posent l'amour et la sollicitude. En tant que geste technique d'amour, elle introduit ainsi une réflexion sur le processus même de fétichisation en quoi consiste la démarche artistique.

Enfin, dernier point crucial de l'investigation de la caresse comme geste : l'importance qui peut lui être donnée comme seuil contribue à rénover la forme même des récits. Au cœur de démarches fictionnelles, elle donne la primeur à des tensions narratives étales et glissantes. Moins récits d'actions que d'états, les narrations se fragmentent en autant de collections d'épisodes, plus ou moins cousus entre eux par une logique romanesque. La caresse est un défi au temps reconfiguré des récits, elle appelle à comprendre la temporalité du geste et du mouvement autrement que dans des actions stéréotypées. Cette fragmentation étale, imite le rythme quotidien que la bande dessinée investit par les nouvelles modalités narratives⁶ de l'écriture de soi (fictionnelles ou autobiographiques chez Neaud ou Maroh) comme le journal, ou les récits de l'ordinaire (Aude Picault). L'héritage du *strip* et de la sérialité d'une part et d'autre part la fragmentation temporelle qu'induit le dispositif de la planche font de la bande dessinée un terrain d'élection de ces nouveaux récits du corps par ses gestes. Cette tension faible que suppose une logique caressante des récits du corps et du désir est l'un des éléments clés de la poétique narrative des caresses.

L'objet du quatrième chapitre a donc été de montrer que la logique tactile de la caresse ramène toujours à un questionnement sur l'effet de scène dans la narration. Cette interrogation sur ce qui fait *image* dans le récit, qu'il soit littéraire ou graphique, renvoie ultimement à un questionnement sur les images dont, en particulier lorsqu'il s'agit de corps sexuels, les pouvoirs et les dangers supposés, renvoient toujours à une logique d'incarnation. La logique tactile de la caresse est créatrice d'images au sens où elle laisse des empreintes, et ce sont dans les plis laissés par les corps que se lit le geste d'amour. L'enquête des caresses oblige à se pencher sur ses traces et ses empreintes, et à considérer l'érotisme des images autrement que comme des figures du corps incarné. La caresse est une source prolifique en images : caresse du pinceau créateur, empreintes des mains désirante sur les tissus, dévoilement de l'autre dans la caresse de son corps. La dialectique de la caresse comme geste qui tend vers un objet dans un acte d'amour et d'adoration rejoue alors la dialectique de l'icône et de l'idole⁷. Elle opère à nouveau le partage entre des images bonnes qu'on peut

⁶ Greice Schneider, *What happens when nothing happens*, Leuven, Leuven University Press, 2016.

⁷ La distinction remonte à des distinctions opérées dans la philosophie antique, récupérées et redéfinies par les premières théories chrétiennes de l'image. L'opposition des deux se fait entre l'*eikón* (icône) et l'*eidolon* (idole). Voir Anca Vasiliu, *Eikón. L'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

aimer et caresser et les idoles qui sont des images trompeuses, séductrices et perverses, des fétiches, matérialisation des fantasmes de soi-même. La représentation graphique se trouve dans cette réflexion particulièrement sollicitée ainsi que les récits d'artiste qui mettent aux prises dans le creux de la main, les logiques du désir, de l'adoration et de la création d'images. En un dernier retournement, la main de la caresse se retourne sur elle-même.

Si l'étude de ce vaste corpus a pu minorer les spécificités de chaque médium et de chaque auteur·e, deux études de cas, tirées de bandes dessinées permettent de véritablement ancrer notre méthode d'investigation qui mêle anthropologie et sociologie des sens et des émotions ainsi qu'étude de l'esthétique et de la poétique narrative. Il est vrai que la démarche anthologique peut prêter le flanc à la critique de la relativité des sources. La démarche qui fut la nôtre, enquêter de manière assez empirique à partir des thèmes et affinités et auteur·e·s rencontré·e·s au fil des lectures, a au moins eu comme mérite de constituer une base de données variée sur un sujet éminemment évanescent dans la critique. Ainsi ce travail d'étude sensorielle sur les gestes mineurs de l'érotique et de l'amour pourrait donner lieu à un travail monographique plus complet encore sur les auteur·e·s étudié·e·s ici et notamment le canadien Michael DeForge qui témoigne dans toutes ses œuvres d'une interrogation plurielle du corps dans les aventures singulières de l'amour mais aussi du corps en communauté, humaine et non-humaine.

L'étude des tensions faibles de l'amour et de la sexualité mérite, dans le sillage des études sensorielles, d'être étendue à d'autres topiques, pour partie laissées pour compte ou abandonnées aux seules anthologies d'amateur·e·s éclairé·e·s, libertines ou commerciales⁸. Une étude approfondie du baiser, de ses représentations et de ses implications poétiques et plastiques à l'époque contemporaine pourrait constituer une nouvelle piste d'étude. Ces objets d'études apparaissent d'autant plus urgents qu'on a assisté comme l'écrivait Hervé Mazurel à un bouleversement des repères sensoriels de notre civilisation tactile⁹, au cours de la crise pandémique récente. Similairement, Eva Illouz a noté le bouleversement dans le domaine des affects et de l'intimité qu'ont supposé ces deux années de réclusion sur la sphère

⁸ Une anthologie des baisers de la littérature mondiale a déjà fait l'objet d'une publication au début du XX^e siècle par Marius Boisson. Il serait intéressant de déporter ce regard à la période contemporaine. Marius Boisson, *Anthologie universelle des baisers en cinq volumes Europe-Asie-Afrique-Amériques-Océanie*, Paris, Henri Daragon, 1911. Un grand merci à Marc Orange pour m'avoir donné connaissance de ces précieux ouvrages.

⁹ Hervé Mazurel, « À fleur de peau ? Soudain l'inquiétante étrangeté du toucher », AOC média [en ligne], mardi 25 août 2020, URL de référence : <https://aoc.media/opinion/2020/08/24/a-fleur-de-peau-soudain-linquieta-ete-etrangete-du-toucher-2/>

du foyer¹⁰. L'étude et la description de la vie intime et privée n'a pas fini de trouver ici un terrain d'expression que mobilisent déjà les auteur·e·s et artistes (et pas uniquement dans les journaux de confinements qui ont tant fait rire ou grincer des dents).

Enfin, d'autres pistes théoriques se dégagent de la réflexion sur l'image que suppose un rapport *tactile* aux œuvres. En effet, les études sensorielles mettent en avant la matérialité représentée comme la matérialité des supports d'expression et de création. Ainsi on pourrait interroger les pratiques matérielles et tactiles associées aux livres. Si elles ont pu être mises en valeur par l'histoire du livre, domaine déjà bien établi, ce travail sur la civilisation tactile contemporaine pourrait interroger la persistance de ces objets-jouets que sont devenus les livres pour enfants, et les livres pour la jeunesse. Il apparaît que le livre-jeu n'est pas un domaine exclusivement restreint au monde enfantin. L'intérêt pour le livre tactile par exemple s'inscrit dans l'étude des handicaps visuels, car sa matérialité convertie sensiblement en lecture donne naissance à des objets inédits¹¹ et trace des lignes de partage avec la culture du beau livre, qui apparaît pour beaucoup comme objet de résistance à la dématérialisation générale de nos univers¹². Il s'agit ici d'une branche de la réflexion actuelle sur la bande dessinée comme culture matérielle¹³.

Dans ce prolongement on peut s'interroger sur les fétiches qui peuplent la culture populaire, nés des récits graphiques. Peluches, statuettes, figurines, jouets sont autant de prolongements (idolâtres ?) des corps aimés des personnages, et dans d'autres registres des corps aimants des héros et héroïnes de fictions érotiques qui y évoluent. La culture savante méprise ce genre d'idolâtries fétichistes des univers de la fiction, car elle a souvent fait signe, dans la culture littéraire, vers le culte de l'auteur ou de la marchandisation de la culture. Mais comme le révèlent les ambivalences fondamentales du toucher, il s'y trouve sans doute des logiques concurrentes et contradictoires. Désormais considéré·e·s comme des artistes à part entière, les sculpteur·rice·s des univers de bande dessinée, à l'instar des dessinateur·rice·s donnent des formes au visible. Le travail d'un·e concepteur·rice d'univers narratifs n'est-il pas de faire entrer sous la forme d'un livre tout un monde tridimensionnel en « l'applatissant »

¹⁰ Eva Illouz, « Les relations amoureuses », Les matins, Guillaume Erner, série Pandémie, ce qui a déjà changé, 15 mai 2020, France culture [en ligne], URL de référence : <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins/pandemie-ce-qui-a-deja-change-55-les-relations-amoureuses> consulté le 7 octobre 2021.

¹¹ Voir Catherine Liégeois, *L'Art du livre tactile*, Paris, Éditions Alternatives, 2017.

¹² Le trajet de Françoise Mouly apparaît ainsi exemplaire d'une conscience matérielle des beaux objets livresques au service d'une valorisation des œuvres de bande dessinée, au tournant des années 1980. Voir Jeet Heer, *In love with Art*, New York, Coach House Books, 2013.

¹³ Voir le dossier d'étude « Bande dessinée et culture matérielle » sur Comicalités [site] URL de référence : <https://journals.openedition.org/comicalites/2533> consulté le 7 octobre 2021.

Conclusion

dans la page comme l'écrit Chris Ware ? Pour l'auteur de *Building stories*, l'univers manuel des fragiles jouets de papier, des figurines, est *a contrario* du mélancolique travail de bande dessinée, « beaucoup plus amusant ». « Bien plus agréable et gratifiant » lui apparaît le fait de « prendre un livre et d'en faire autre chose, de le transformer en un objet concret¹⁴ ». Ces prolongations sensorielles du monde bidimensionnel des images apparaissent comme de véritables « promesses ». Remède (provisoire et momentané) au *spleen*, le recours à la matérialité et à la texture des surfaces et des volumes, semble entretenir, si ce n'est dans le résultat, du moins dans le *faire*, un contact et une résonance avec le monde quand la feuille blanche ne renvoie qu'au double atrabilaire du créateur : « je me déteste » s'écrit Chris Ware devant l'encre et le papier !

¹⁴ Chris Ware in Benoît Peeters, Jacques Samson, *Chris Ware. La bande dessinée réinventée*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010, page 61.

Bibliographie & Œuvres citées

Corpus primaire – Bande dessinée

Ouvrages francophones

Nine Antico, *Le Goût du paradis* [2008], Bordeaux, Les Requins Marteaux, 2011

— *Coney Island Baby*, Paris, L'Association, Collection « Ciboulette », 2010

— *Autel California. Face A : Treat me nice*, Paris, L'Association, Collection « Ciboulette », 2014

— *Autel California. Face B : Blue Moon*, Paris, L'Association, Collection « Ciboulette », 2016

Edmond Baudoin, *Le Portrait* [1990], Paris, L'Association, 1997

François Bertin, *Regarde les filles*, Paris, Warum, 2016

Frédéric Boilet, *L'Épinard de Yukiko*, Angoulême, Ego comme x, 2001

— *Elles*, Angoulême, Ego comme x, 2007

Étienne Davodeau, Emmanuel Guibert, Marc-Antoine Mathieu, David Prudhomme, Pascal Rabaté, Troub's, *Rupestres !*, Paris, Futuropolis, 2011

Fabrice Neaud, *Journal (1)*, Angoulême, Ego comme x, 1996

— *Journal (2)*, Angoulême, Ego comme x, 1998

— *Journal (3)*, Angoulême, Ego comme x, 2010

Aude Picault, *Comtesse*, Bordeaux, Les Requins Marteaux, 2010

— *Idéal Standard*, Paris, Dargaud, 2017

— *Déesse*, Bordeaux, Les Requins Marteaux, Collection « BD cul », 2019

Marie Spénale, *Heidi au printemps*, Paris, Delcourt, 2018

Sibylline et alii, *Premières fois*, Paris, Delcourt, 2008

Bastien Vivès, *La Boucherie*, Paris, Vraoum, 2008

— *Dans mes yeux*, Tournai, Casterman, KSTR, 2009

Ouvrages anglophones (anglais et nord-américains)

Michael DeForge, *Big Kids*, Montréal, Drawn & Quarterly, 2015

— *Big Kids* [2015], Genève, Atrabile, 2017, traduction de l'anglais (canada) par Christophe Gouveia Roberto et Daniel Pellegrino

— *A Western world*, Toronto, Koyama Press, 2018

Bibliographie

Melinda Gebbie, Alan Moore, *Lost Girls* [1991-2006], London/Marietta, Knockabout Comics/Top Shelf Productions, 2016, lettrage de Todd Klein

— *Filles Perdues*, Paris, Delcourt, 2008, traduction d'Anne Capuron

Craig Thompson, *Blankets*, Marietta, Top Shelf Productions, 2003

— *Blankets. Manteaux de neige*, Tournai, Casterman, collection « Écritures », 2004, traduction de l'américain par Alain David

Ouvrages italophones

Guido Crepax, *La Casa Matta*, Paris, J. Martineau, 1970

— *Bianca. Une histoire excessive* [1976], Paris, Futuropolis, 1983

— *Histoire d'O* [1974], Paris, Delcourt, Erotix, 2010

— *Emmanuelle* [1978], Paris, Delcourt, Erotix, 2009, traduction de l'italien par Dominique Grange

— « Valentina intrépide » *Le Journal de Valentina*, Paris, Futuropolis, 1985, traduction de Frank

— *Valentina. Biographie d'un personnage*, Arles, Actes Sud/L'an 2, 2015, traduit de l'italien par Delphine Gachet

— « Chute d'anges » *Valentina. Fréquentations dangereuses*, Arles, Actes Sud/L'an 2, 2015, traduit de l'italien par Delphine Gachet

Corpus secondaire

Ouvrages américains

Alison Bechdel, *Fun Home*, Boston/New York, Houghton Mifflin, 2006

— *Fun Home*, Paris, Denoël Graphic, 2006, traduction de l'américain par Corinne Julve et Lili Sztajn

Aline Kominsky-Crumb, « Goldie. A Neurotic woman », *Wimmen's comix* #1, 1972, Berkeley, Last Gasp

— « Goldie. A Neurotic woman », *Wimmen's comix* #2, 1973, Berkeley, Last Gasp

— « Goldie gets by », *Wimmen's comix* #4, 1974, Berkeley, Last Gasp

Ouvrages francophones

Edmond Baudoin, *Corpus Song*, Paris, 6 pieds sous terre, 2009

François Bertin, *Regarde les filles*, Paris, Warum, 2016

Jul Maroh, *Le bleu est une couleur chaude*, Grenoble, Glénat, 2010

Bastien Vivès, *Polina*, Tournai, Casterman, KSTR, 2011

Ouvrages italophones

Guido Crepax, *Valentina*, Paris, Albin Michel/L'Écho des Savanes, 1983, traduit de l'italien par Dominique Grange

— *Le Journal de Valentina*, Paris, Futuropolis, 1985, traduit de l'italien par Frank et Dominique Grange

Critique et sources sur le corpus

Ouvrages

Edmond Baudoin, *La Musique du dessin*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2005

Annalisa Di Liddo, *Alan Moore. Comics as Performance, Fiction as Scalpel*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009

Anna Kérchy, « Picturebooks Challenging Sexual Politics. Pro-Porn Feminist Comics and the Case of Melinda Gebbie and Alan Moore's "Lost Girls" », *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, Vol. 20, n° 2, Automne 2014, pages 121-142

Cristina Taverna (dir.), *Guido Crepax. Ritratto di un artista*, Milan, Nuages, 2013, catalogue de l'exposition "Guido Crepax. Ritratto di un artista" au Palazzo Reale, Milano, Juin-Septembre 2013

Articles

« Réponses à huit questions sur l'autobiographie », *9ème Art* n°1, janvier 1996, pages 70-82

Caitlin Campos « Valentina et le rêve de l'émancipation de la femme italienne », in *International Journal of Comic Art*, vol. 8 No.1, 2006, pages 301-345.

Jacques Dürrenmatt. « Une question d'ego : le *Journal* de F. Neaud. » *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, Ghent University & École Normale Supérieure, 2016

Laurent Demoulin « *Faire l'amour* à la croisée des chemins », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour* [2002], Paris, Éditions de Minuit, collection « Double », 2009

Maurice Horn, « In memory of Guido Crepax », in *International Journal of Comic Art*, vol. 6 No.2, automne 2004, pages 78-89

Irène Le Roy Ladurie « De la destruction des icônes à une poétique de l'empreinte dans *Blankets* de Craig Thompson », in Henri Garric (dir.), *La Destruction des images en bande dessinée*, Tours, Presses Universitaires de Tours/François Rabelais, collection Iconotexte, 2021

Bruno Lecigne, « Une esthétique de la jouissance », in *Schtroumpf / Cahiers de bande dessinée* n°52, spécial Guido Crepax, Grenoble, Glénat, 1^{er} trimestre 1982

Bibliographie

Alan Moore, « Bog Venus versus Nazi Cock Ring. Some Thoughts concerning pornography », *Arthur Magazine*, n°25, novembre 2006, pages 32-39

Chloé Morille, « Écrire aujourd'hui le « jadis » : trois stratégies pour échapper au roman préhistorique », dans *L'art avant l'art*, Audrey Rieber (dir.), Paris, ENS Editions, coll. « Tohu-Bohu », à paraître mai 2022

Entretiens

Frédéric Boilet, « Désapprendre à dessiner pour saisir la réalité d'un visage : entretien avec Frédéric Boilet », in Isabelle Guillaume *et alii* (dir.), *Les Langages du corps dans la bande dessinée*, Paris, L'Harmattan, 2015.

Marino Nicora, *Fumo d'inchostro*, spécial Guido Crepax, 31 décembre 1979, RSI (Radiotelevisione Svizzera) production

Chen Tong, « Écrire c'est fuir. Conversation à Canton entre Chen Tong », in Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit, collection « double », 2009.

En ligne

« 3 questions à Nine Antico » Blog de L'Agence Régionale du Livre Provence-Alpes-Côte d'Azur, 18 juillet 2017, URL de référence : <https://www.livre-provencealpescotedazur.fr/blog/3-questions-a-nine-antico-2180>

Camille Baurin, « Bande dessinée et pornographie : la vérité de Melinda Gebbie » [en ligne], *Le Super héros et ses doubles*, 8 avril 2013, URL de référence : [Bande dessinée et pornographie : la vérité de Melinda Gebbie | Le super-héros et ses doubles \(wordpress.com\)](https://www.wordpress.com/bande-dessinee-et-pornographie-la-verite-de-melinda-gebbie-le-super-heros-et-ses-doubles/)

Guido Crepax, « Entretien », *Schtroumpf/ Cahiers de la bande dessinée*, n°52, Grenoble, Glénat, 1^{er} trimestre 1982

Anne Douhaire « Aude Picault : J'ai toujours cherché la simplicité », France Inter [en ligne], 12 avril 2018, URL de référence : <https://www.franceinter.fr/livres/bande-dessinee-aude-picault-croqueuse-du-quotidien-exposee-a-paris>

Lynn Emmert, « The Alison Bechdel Interview », *The Comics Journal* n°282, avril 2007 ; TCJ Archives sur le site *The Comics Journal* [en ligne], disponible ici : <http://www.tcj.com/the-alison-bechdel-interview/>

Irène Le Roy Ladurie, « L'initiation d'un maître au genre érotique : les premières adaptations de Guido Crepax, *Histoire d'O* et *Emmanuelle* », SFLGC, bibliothèque comparatiste, publié 01/07/2019, URL : <https://sflgc.org/acte/le-roy-ladurie-irene-initiation-dun-maitre-au-genre-erotique-les-premieres-adaptations-de-guido-crepax-histoire-do-et-emmanuelle/>

Annie Mok, « “Comics Was the Reliable Thing” : An Interview with Michael DeForge », entretien réalisé pour *The Comics Journal* [en ligne], mars 2016. Disponible ici : <http://www.tcj.com/comics-was-the-reliable-thing-an-interview-with-michael-deforge/>

- Anne-Claire Norot, « Les vingt ans de l'Association. Rencontre avec Nine Antico », entretien avec Nine Antico, *Les Inrocks* [en ligne], 28 juillet 2010. Disponible ici : <https://www.lesinrocks.com/2010/07/28/livres/livres/les-20-ans-de-lassociation-rencontre-avec-nine-antico/>
- Aude Picault et Zep « Le cul entre deux cases » *Le Rayon BD*, émission de Victor Macé de Lépinay, 3 mai 2020, France Culture [en ligne] URL de référence : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-rayon-bd/le-cul-entre-deux-cases-0>
- James Romberger, « Control Freak : The Prickly, Hostile World of Michael DeForge », entretien réalisé pour le site Publishers Weekly [en ligne], le mai 2013. Disponible ici : <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/comics/article/57159-control-freak-the-prickly-hostile-world-of-michael-deforge.html>
- Cynthia Rose, « Bondage & Big Dreams : The World of Nine Antico », *The Comics Journal* [en ligne], 1^{er} octobre 2014. Disponible ici : <http://www.tcj.com/bondage-big-dreams-the-world-of-nine-antico/> consulté le 26 septembre 2020
- Jacques Samson, « celui qui tient le pinceau » [2005], Neuvième Art 2.0 [en ligne], 2014, URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article723#nh7>
- Laura Sneddon, « Stripped: Melinda Gebbie – *Lost Girls*, Pornography & Censorship » [en ligne], *Comics Beat*, 9 septembre 2013, URL de référence : [Stripped: Melinda Gebbie - Lost Girls, Pornography & Censorship - The Beat \(comicsbeat.com\)](http://www.comicsbeat.com/Stripped-Melinda-Gebbie-Lost-Girls-Pornography-Censorship-The-Beat-comicsbeat-com/)
- Pierre Sterckx : « Guido Crepax a un trait extraordinaire, qui oscille entre la caresse et la flagellation », entretien avec Christian Missia Dio pour le site ActuaBD [en ligne], 2 avril 2013, URL de référence : <https://www.actuabd.com/Pierre-Sterckx-Guido-Crepax-a-un>

Corpus primaire – Littérature

Ouvrages américains

- Susan Minot, *Rapture*, New York, Alfred A Knopf Book, 2002
- *Extase*, Paris, Gallimard, Folio, 2003, traduit de l'américain par Claude Demanueli
- Philip Roth, *The Breast* [1972]. *Novels 1962-1972*, New York, The Library of America, 2005
- *Le Sein* [*The Breast*, 1972] Paris, Gallimard, Folio, 1984, traduit de l'américain par Georges Magnane

Ouvrages anglophones

- Ian McEwan, *Sur la plage de Chesil* [*On Chesil beach*, 2007], Paris, Gallimard, Folio, 2008, traduction de France Camus-Pichon
- *On Chesil Beach*, London, Jonathan Cape, 2007

Bibliographie

Sarah Waters, *Caresser le velours* [*Tipping the velvet*, 1998], Paris, Denoël, collection 10/18, 2002, traduit de l'anglais par Erika Abrams

— *Tipping the velvet* [1998], London, Virago Press, 2005

Ouvrages germanophones

Charlotte Roche, *Feuchtgebiete*, Köln, Dumont, 2008

— *Zones Humides* [*Feuchtgebiete*, 2008], Paris, J'ai lu, 2010, traduction de l'allemand de Claire de Oliveira

Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, Zürich, Diogenes Verlag, 1995

— *Le Liseur*, Paris, Gallimard, « Du monde entier », 1996, traduction de l'allemand par Bernard Lortholary.

Christa Wolf, *Medea. Stimmen*, [1996], Frankfurt, Suhrkamp, 2008

— *Médée. Voix*, Paris, Stock, La Cosmopolite, 2001, traduit de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein

Ouvrages francophones

Stéphane Audeguy, *La Théorie des nuages* [2005], Paris, Gallimard, Folio, 2007

— *Fils Unique* [2006], Paris, Gallimard, Folio, 2008

Arthur Cahn, *Les Vacances du petit Renard*, Paris, Seuil, 2018

Annie Ernaux, Marc Marie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, Collection « Folio poche », 2005

Hélène Frédérick, *La Poupée de Kokoshka*, Paris, Verticales/Gallimard, 2010

Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*, Paris, Verticales/Gallimard, 2018

Catherine Millet, *La Vie sexuelle de Catherine M.* [2001] Paris, Le Seuil, collection « Points », 2002

— *Jour de souffrance*, Paris, Flammarion, collection « Points », 2008

Marie Nimier, *La Caresse*, Paris, Gallimard, collection Blanche, 1994

Anne Serre, *Eva Lone*, Paris, Champ Vallon, 1993

— *Les Débutants*, Paris, Mercure de France, 2011

Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, Paris, Éditions de Minuit, 2017

— *Faire l'amour* [2002], *M.M.M.M.*, Paris, Éditions de Minuit, 2017

— *Fuir* [2005], *M.M.M.M.*, Paris, Éditions de Minuit, 2017

— *La Vérité sur Marie* [2009], *M.M.M.M.*, Paris, Éditions de Minuit, 2017

— *Nue* [2013], *M.M.M.M.*, Paris, Éditions de Minuit, 2017

Corpus secondaire

Ouvrages francophones

- Stéphane Audeguy, *Petit éloge de la douceur*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2007
- *In memoriam*, Paris, Gallimard/ Le promeneur, collection « Le cabinet des lettrés », 2009
- Régine Detambel, *Les Livres prennent soin de nous, Pour une bibliothérapie créative*, Arles, Actes Sud, 2015
- Anne Serre, *Petite table sois mise !*, Paris, Verdier, 2012
- Romain Slocombe, *Des petites filles modèles...*, Paris, Belfond, collection « Remake », 2016

Ouvrages anglophones

- Ian McEwan, *Expiation* [*Atonement*, 2001], Paris, Gallimard, collection Folio, 2003, traduction de Guillemette Belleteste
- Sarah Waters, *Du bout des doigts* [*Fingersmith*, 2002], Paris, Denoël, collection 10/18, 2003, traduction d'Erika Abrams Œuvres-sources

Ouvrages germanophones

- Charlotte Roche, *Petites morts* [*Schoßgebete*, 2011], Paris, Flammarion, collection « Témoignages », Paris, 2013, traduit de l'allemand par Sophie Andrée Herr
- Christa Wolf, *Le Corps même* [*Leibhaftig*, 2002], Paris, Fayard, « Littérature étrangère », 2003, traduction de l'allemand par Alain Lance et Renate Lance-Otterbein
- Hanns Zischler, *Das Mädchen mit den Orangenpapieren*, Berlin, Galiani Verlag, 2014
- *La Fille aux papiers d'agrumes* [2014], Paris, Christian Bourgois Éditeurs, collection « Détroits », 2016, traduction de Jean Torrent

Ouvrage japonais

- Yasunari Kawabata, *Les Belles Endormies* [*Nemureru Bijo*, 1961], Paris, Albin Michel, 1970, traduit du japonais par René Sieffert

Critiques et sources sur le corpus

Corpus littéraire

Ouvrages

Bibliographie

Sonia Combe, Antoine Spire, *Maladie et privation d'amour : de Christa Wolf à Canguilhem pour un retour à la clinique*, Lormond, Le Bord de l'eau, 2017

Claire O'Callaghan, *Sarah Waters. Gender and Sexual Politics*, Londres, Bloomsbury, 2017

Debra Shostak, *Philip Roth – Countertexts, counterlives*, Columbia, University of South Carolina Press, 2004

Cécile Sakai, *Kawabata, le clair-obscur*, Paris, PUF, collection Écriture, 2001

Articles

Nicole, Bary, « Christa Wolf, l'écriture et la vie », *Études*, n° 2, 2015, pages 79-90

Laurent Demoulin « *Faire l'amour* à la croisée des chemins », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour* [2002], Paris, Éditions de Minuit, collection « Double », 2009

Juliane Köster, « La Shoah dans le roman de Bernhard Schlink, *Le Liseur* (1995). La perspective mémorielle allemande », « La Shoah dans le roman de Bernhard Schlink, *Le Liseur* (1995). La perspective mémorielle allemande », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 201, n° 2, 2014, pages 523-544, traduction de l'allemand par Sandrine Adass

Corentin Lahouste, « Du sensible à l'intime chez Jean-Philippe Toussaint. Étude de la tétralogie *Marie Madeleine Marguerite de Montalte* », in *Revue critique de Fxixion française contemporaine*, n° 13, 2016

Alan Palmer, « 1945- :Ontologies of consciousness » in David Herman (dir.), *The Emergence of Mind. Representations of consciousness in narrative discourse in english*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, Frontiers of Narrative. Series Editor, 2011, pages 273-297

Claude-Pierre Pérez, « Le nu, l'habit, l'image : à propos de Jean-Philippe Toussaint », in Karine Gros (ed.), *Costumes, reflets, illusions*, Paris, PUF, « Interférences », 2014, pages 13-23

Marie-Hélène Quéval, « Le *Wenderoman* et l'impasse postmoderne », *Études Germaniques*, 2015/ 2, n° 278, pages. 179-190

Carol Singley, « Edith Wharton and Susan Minot : A literary Lineage », in *Edith Wharton Review*, vol. 23, no. 2, 2007, pages 8–12

Hartmut Steinecke, « La Shoah dans la littérature de la “deuxième génération” », *Revue d'Histoire de la Shoah*, vol. 201, no. 2, 2014, pages 239-264, traduction de l'allemand par Olivier Mannoni

Martin Swales, « Sex, Shame and Guilt: Reflections on Bernhard Schlink's *Der Vorleser* (the Reader) and J. M. Coetzee's *Disgrace* », *Journal of European Studies* 33, n° 1, 7–22

Entretiens

Sylvain Bourmeau « Écrivain contemporain », entretien avec Jean-Philippe Toussaint, *Les Inrockuptibles*, 17 août-14 septembre 2005, publié dans *M.M.M.M. entretiens littéraire*, Paris, Éditions de Minuit, 2017

Thierry Guichard, « Le médiateur universel. Entretien avec Stéphane Audeguy », *Le Matricule des Anges*, n°101, mars 2009, pages 22-29

En ligne

Pierre Ahnne, « Entretien avec Anne Serre », Le Nouveau blog littéraire de Pierre Ahnne [en ligne], 11 mars 2017, URL de référence : <http://www.pierre-a.fr/entretien-avec-anne-serre-a128855448>

Jean-Marc Baud, « Maylis de Kerangal : l'art de la métonymie triomphante (*Un monde à portée de main*) », [en ligne], site Diacritik, publié le 6 septembre 2018, URL de référence : <https://diacritik.com/2018/09/06/maylis-de-kerangal-lart-de-la-metonymie-triomphante-un-monde-a-portee-de-main/#more-35323>

Arthur Cahn, « La littérature, c'est l'espoir d'une rencontre au-delà de la peau » (Le grand entretien), entretien réalisé par Johan Faerber, site Diacritik, 6 mars 2018, URL de référence : <https://diacritik.com/2018/03/06/arthur-cahn-la-litterature-cest-le-spoir-dune-rencontre-au-dela-de-la-peau-le-grand-entretien/>

Maylis de Kerangal, Christophe Ono-dit-Biot « Le roman d'apprentissage », émission « Le Temps des écrivains », [en ligne], site : Franceculture.fr, 1^{er} septembre 2018. URL de référence : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-temps-des-ecrivains/speciale-rentree-litteraire-les-romans-dapprentissage>

Maylis de Kerangal, « En attendant Lascaux », épisode 1, émission *Matières à penser*, France Culture [en ligne], 03 juin 2019. URL de référence : <https://www.franceculture.fr/emissions/matieres-a-penser/matieres-a-penser-emission-du-lundi-03-juin-2019>

Ian McEwan, Vanessa Guignery, « Rencontre avec Ian McEwan autour de son roman *Atonement* », *La Clé des Langues* [en ligne], Lyon, ENS de LYON/DGESCO, juin 2018, URL: <http://cle.ens-lyon.fr/anglais/litterature/litterature-britannique/rencontre-avec-ian-mcewan-autour-de-son-roman-atonement>

Tiphaine Samoyault, « Le *care* face à la loi : éthique de la sollicitude et remédiation communautaire », in Danielle Perrot-Corpet, Anne Tomiche (dir.) Actes de la Journée d'études « Solitude et communauté dans le roman (Carson McCullers, *Le cœur est un chasseur solitaire*, Marguerite Duras, *Le Vice-Consul* et Christa Wolf, *Médée*) » organisée à Sorbonne Université le 23 janvier 2020, Site de la SFLGC [en ligne], URL de référence : <https://sflgc.org/acte/samoyault-tiphaine-le-care-face-a-la-loi-ethique-de-la-sollicitude-et-remediation-communautaire/>

Anne Serre, « Présentation – *Les Débutants* » pour la librairie Mollat à Bordeaux, Site de la librairie Mollat [en ligne], 10 octobre 2011, URL de référence : <https://www.mollat.com/videos/anne-serre-les-debutants>

Sallie Tisdale, « Graphic Novel », *The New York Times* [en ligne], 16 avril 2009, URL de référence : <https://www.nytimes.com/2009/04/19/books/review/Tisdale-t.html>

Œuvres citées

Œuvres cinématographiques

- Woody Allen (réalisateur), *La Rose pourpre du Caire* [1985], MGM DVD, 2002, 81 minutes, 2003
- Luis Buñuel, Salvador Dalí (réalisateurs), *Un Chien andalou* [1929] [DVD], Éditions Montparnasse, 16 minutes, 2005
- Larry Clark (réalisateur), « Impaled » dans *Destituted*, Potemkine, 2010, 38 minutes, 2007
- Charlie Chaplin, *Les Lumières de la ville* (1931), DVD, Potemkine/Mk2, 2019, 60 minutes
- Dominic Cooke (réalisateur) *On Chesil Beach* [2017] Londres, Grande-Bretagne, BBC/Number 9 Films, 2018, DVD, 110 minutes
- David Cronenberg (réalisateur), *Crash* [DVD], BAC, 100 minutes, 1996
- Jonathan Demme (réalisateur), *Le Silence des agneaux* [DVD], MGM dvd, 115 minutes, 1991
- Virginie Despentes (réalisatrice), *Baise-moi !* [DVD], Studio Canal, 77 minutes, 2000
- Virgines Despenstes (réalisatrice), *Mutantes. Punk Porn Feminism*, DVD, Blaq out, 2010, 91 minutes
- Walt Disney Productions, *Broken Toys*, 1935, distribué par United Artists, 9 minutes
- Walt Disney Productions, *Dumbo*, 1941, distribué par RKO Pictures, 64 minutes
- Nicolas Roeg (réalisateur), *Ne vous retournez pas* [DVD], Potemkine, 110 minutes, 1973
- Steven Spielberg (réalisateur), *Jurassic Park*, [DVD], Universal, 127 minutes, 1993

Œuvres d'art

- Lygia Clark, « Bichos » (1960-1963) MoMa, aluminium , URL de référence : <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2403>
- Lygia Clark, « Caminhando » (1963), MoMa, papier, ciseaux et colle, URL de référence : <https://www.moma.org/audio/playlist/181/2419>
- Lygia Clark, « Diálogo de mãos » (1966), MAM Rio Collection
- Lygia Clark, « Baba antropofágica » (1973), « The World of Lygia Clark » Cultural Association, Rio de Janeiro
- Marcel Duchamp, *Prière de toucher* (1947), base de données du Centre Pompidou, collage de matière plastique sur une couverture de livre relié, URL de référence : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBKoXpz/rkqX9d>
- Marcel Duchamp, *Étant Donnés* (1946-1964), Philadelphia Museum of Art, technique mixte
- Giuseppe Penone, *Paupière [Palpebra]* (1989), dans la base de données du Centre Pompidou, URL de référence : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ckXK5Gr/r4bK6r4>
- Giuseppe Penone, *Respirer l'ombre [Respirare l'ombra]* (1999), disponible sur la base de données du Centre Pompidou, URL de référence :

https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-f09117c20d5d7b6b798693bffc415d5&param.idSource=FR_O-6bbf1d7baeffb3b176e49264cf819ac

Filipp Tommaso Marinetti, *Sudan-Parigi* (1921) Musée Guggenheim de New York, collage de tissus et de pièces en métal sur une table de bois

Pipilotti Rist, « Pickelporno » (1992), IAC Villeurbanne/Rhône-Alpes, vidéo, 12'

Joan Semmel, *Touch* [Contact], (1975), Whitney Museum of American Art, New York, huile sur toile

Œuvres radiophoniques

Martin Kess-Roche, Charlotte Roche, *Paardiologie 1-45*, podcast, Production Spotify Studios, juin 2019-avril 2020, épisodes de 50 minutes, URL de référence: https://open.spotify.com/show/5gPesw6C0rJwuzNiSeGrol?si=dHyukbeaSsymKgmbaUHz1g&dl_branch=1

Essais

Alain Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit, 1988

Filippo Tommaso Marinetti, *Le Tactilisme : manifeste futuriste* lu au Théâtre de l'œuvre (Paris), à l'exposition mondiale d'Art moderne (Genève) et publié par « Comoedia » en janvier 1921, [Il Tattilismo] Milan, Direction du Mouvement Futuriste, 1921

Bandes dessinées

Lynda Barry, *Mes cent démons !* Paris, ça et là, 2015

Alison Bechdel, *L'Essentiel des gouines à suivre (1987-1997). Tome 1*, Marseille, Éditions Même pas mal, 2016

— *L'Essentiel des gouines à suivre (1998-2008). Tome 2*, Marseille, Éditions Même pas mal, 2018

Charles Berberian, Philippe Dupuy, *Monsieur Jean, l'amour, la concierge*, Paris, Humanoïdes Associés, 1991

Binet, *L'Institution*, Paris, Audie/Fluide Glacial, 1981

Blutch, *La Volupté*, Paris, Futuropolis, 2006

Laurent Bonneau, Jim, *L'Étreinte*, Charnay-lès-Macôn, Bamboo, 2021

Guido Crepax, *La lanterne magique* [1979], Grenoble, Glénat, 1980

Guido Crepax, *Crepx erotica #2 Baba Yaga. Il fascino delle streghe*, Milan, Mondadori, 2014

Robert Crumb, *Snatch Comics* [1969], Paris, Éditions Cornélius, 2005, traduction de l'américain par Jean-Pierre Mercier

Bibliographie

- Michael DeForge, *Lose*, Genève, Atrabile, 2014, traduit de l'américain (canadien) par Christophe Gouveia Roberto, lettré par Aline Peter.
- Michael DeForge, *Sticks Angelica, Folk Hero*, Montreal, Drawn and Quarterly,, 2017
- Deloupy, Sandrine Saint-Marc, *Pour la peau*, Paris, Delcourt, 2018.
- Julie Doucet, *Ciboire de Criss !*, Paris, L'Association, 1996
- Julie Doucet, *Changements d'adresse*, Paris, L'Association, 1998
- Jean-Claude Forest, Paul Gillon, *Les Naufragés du temps 1. L'étoile endormie* [1964], Paris, Humanoïdes Associés, 1981
- André Franquin, *Le Nid des Marsupilamis*, Bruxelles, Dupuis, 1960
- André Franquin, *Les Idées Noires*, Paris, Audie, Les albums Fluide Glacial, 1981
- André Franquin, *Gaston. Intégrale*, Charleroi, Dupuis, 2015
- André Franquin, *Les Monstres*, Monaco, Marsu Productions, 2002
- André Franquin, *Les Doodles d'André Franquin*, Monaco, Marsu Productions, 2008
- Carlos Giménez, *Paracuellos*, Paris, Fluide Glacial, 1977-2017
- Jacques et François Le Gall, Paul Gillon, *13 rue de l'Espoir*, Paris, Les Humanoïdes Associés, 1981
- Milo Manara, *Giuseppe Bergman 8. Revoir les étoiles*, Tournai, Casterman, 1998
- Emmanuel Pierrat, Fabrice Neaud, *Le droit d'auteur*, Paris, Le Lombard, collection « La petite Bédéthèque des Savoirs », 2016
- Joann Sfar, *La Java bleue*, Paris, L'Association, 2000
- Annette Tison et Talus Taylor, *Barbapapa*, Paris, L'École des Loisirs, 1970

Romans et récits

- Anonyme, *Ma vie secrète I-III* [1888], Paris, Éditions de la Musardine, collection Lectures amoureuses, 1996-2001
- Louis Aragon, *Aurélien* [1944], Paris, Gallimard, Folio classiques, 1999
- Walter Benjamin, *Enfance Berlinoise*, Paris, Maurice Nadeau, 2013, traduction de l'allemand par Jean Lacoste
- Virginie Despentes, *Baise-moi* [1994], Paris, J'ai lu, 1999
- Annie Ernaux, *Passion simple*, Paris, Gallimard, Folio, 1992
- Guy de Maupassant, « Les Caresses » in *Contes et nouvelles I*, Paris, éditions Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1974
- Anaïs Nin, *Venus Erotica* [1950], Paris, Livre de Poche, 1981
- Abbé Prévost, *Histoire de Manon Lescaut* [1731], Paris, Charpentier, 1846

- Marcel Proust, *À la recherche du Temps perdu 1. Du côté de chez Swann* [1919], Paris, Gallimard, Folio classique, 1988
- Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu 5. La prisonnière* [1923], Paris, Gallimard, Folio Classique, 1988
- Philip Roth, *La Plainte de Portnoy* [1969]. *Romans et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017
- Nathalie Sarraute, *Enfance* [1983], Paris, Gallimard, Folio, 1995
- Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, Paris, Charpentier & Fasquelle, 1883

Usuels, manuels, dictionnaires et encyclopédies

- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, en ligne.
- Peter N. Stearns (ed.), *Encyclopedia of European Social History : from 1350 to 2000*, Tome 4, New York, Charles Scribner's Sons, 2001
- Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaire de France, 1968
- Stéphane Lojkin, *La Scène de roman, méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, Collection U, 2002
- Bruno Vercier, Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, 2^e édition, Paris, Bordas, 2008

Ouvrages études culturelles et anthropologie

Ouvrages généraux

- Christophe Bourseiller, Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Contre-Cultures !*, Paris, CNRS Éditions, 2013
- Norbert Elias, *La Civilisation des mœurs* [1973], Paris, Agora, 2005
- *La Dynamique de l'Occident* [1976], Paris, Agora, 2003
 - *La Société des individus* [1939-1987], Paris, Fayard, collection Agora, 1997, traduction de l'allemand par Jeanne Étoré
- Alain Montandon (dir.), *Littérature et anthropologie*, Paris, Société Française de Littérature Générale et Comparée, collection « Poétiques comparatistes », 2005
- Arnold van Gennep, *Les rites de passage* [1909], Paris, Éditions A. et J. Picard, 1981

Anthropologie culturelle du corps et des sens

- Claudia Benthien, *Skin. On the cultural border between self and the world* [1999], New York, Columbia University Press, 2002, traduction de l'allemand par Thomas Dunlap

Bibliographie

- Constance Classen, *The deepest Sense: A cultural story of Touch*, Urbana, Illinois University Press, 2012
- Steven Connor, *The Book of Skin*, Ithaca/Londres, Cornell University Press/Reaktion Books Ltd, 2004.
- Edward T. Hall, *La Dimension cachée* [1966], Paris, Seuil, 1978, traduction de l'américain par Amélie Petita
- David Howes (ed.) *Empire of the senses. The sensual Culture Reader*, Londres, Routledge, 2004.
- *Senses and sensation : Critical and primary sources 4. Art and Design*, Londres, Bloomsbury, 2018
- Dietmar Kamper, Christoph Wulf (dir.), *Die Wiederkehr des Körpers*, Francfort, Suhrkamp, 1982
- David Lebreton, *La Saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Éditions Métailié, 2006
- Géraldine Puccini, *Le Débat des cinq sens de l'Antiquité à nos jours*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2013

Catalogues d'exposition, ouvrages d'histoire de l'art et d'esthétique

- Collectif, *L'Art de l'érotisme*, Paris, Phaidon, 2017, traductions de l'anglais par Delphine Billaut, Nicolas Blot et Jean-François Gauvry.
- Collectif, *Lygia Clark* : Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 21 octobre-21 décembre 1997, MAC, galeries contemporaines des musées de Marseille, 16 janvier-12 avril 1998, Fundação de Serralves, Porto, 30 avril-28 juin 1998, Société des expositions du Palais des beaux-arts, Bruxelles, 24 juillet-27 septembre 1998, Paris, RMN, 1998
- Emmanuelle André, Claudia Palazzolo, Emmanuel Siety (dir.), *Des mains modernes*, Paris, L'Harmattan, Collection Arts & Sciences de l'Art, 2008
- Hans Belting, *Pour une anthropologie des images [Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft, 2001]*, Paris, Gallimard, Le temps des images, 2004, traduction de l'allemand par Jean Torrent
- Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique [Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1939]* Paris, Payot & Rivages, Petite Bibliothèque Payot, Essais, 2013 traduction de Frédéric Joly
- Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp. Entretiens avec Pierre Cabanne* [1966, Neuilly], Paris, Somogy éditions d'art, 1995
- André Chastel, *Le Geste dans l'art*, Paris, Liana Levi, 2001
- Sylvie Coëllier, *Lygia Clark (L'enveloppe). La fin de la modernité et le désir du contact*, Paris, L'Harmattan, collection Histoires et idées des Arts, 2003

- Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Editions de la différence, collection « la Vue le Texte », 1981.
- Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna*, Paris, Gallimard, collection « Art et artistes », 2002
- Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Les éditions de Minuit, collection Paradoxe, 2008.
- Henri Focillon, *Vie des formes. Suivi de Eloge de la main* [1943], Paris, PUF, Quadrige « Grands textes », 2004
- Gotthold Ephraïm Lessing, *Laocoon*, Paris, Klincksieck, 2010, traduction et édition de Frédéric Teinturier
- Helen Molesworth (ed) *Solitaire : Lee Lozano, Sylvia Plimack Mangold, Joan Semmel*, catalogue de l'exposition à Columbus, Wexner center of the arts, Ohio State University, 2 février 2008 – 13 avril 2008, New Haven, Yale University Press, 2008
- Jean-Luc Nancy, Eric Pagliano, Sylvie Ramond (dir.) *Le Plaisir au dessin*, Paris/Lyon, Hazan/Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2007
- Didier Ottinger, Gérard Simon, Daniel Bougnoux (dir.), *Haptisch : La caresse de l'œil*, Les Sables d'Olonne, Cahiers de L'Abbaye de Sainte Croix n°75, 1993
- Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003
- Aloïs Riegl, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse* [1984], Paris, Seuil, 2013, traduit de l'allemand par Daniel Wiczorek
- Aloïs Riegl, *Grammaire historique des arts plastiques. Volonté artistique et visions du monde* [1966], Paris, Klincksieck, 2003, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz
- Denys Riout, *Portes closes, œuvres invisibles*, Paris, Gallimard, collection « Art et artistes », 2019
- Änne Söll, *Arbeit am Körper. Videos und videoinstallationen von Pipilotti Rist*, Munich, Verlag Silke Schreiber, 2004
- Jan Svankmajer, *Touching and imagining. An introduction to Tactile Art*, Londres/New York, I. B. Tauris, 2014, traduction du tchèque par Stanley Dalby
- Anca Vasiliu, *Eikôn. L'image dans le discours des trois Cappadociens*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010
- Jean Wirth, *Qu'est-ce qu'une image ?*, Genève, Droz, 2013

Théorie, sociologie et histoire du cinéma

- Emmanuelle André, *Esthétique du motif. Cinéma, musique, peinture*, Paris, presses Universitaires de Vincennes, collection « Esthétiques hors cadre », 2007
- Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin, Collection Chemins de traverse, 1997
- Martine Beugnet, *Cinema and sensations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012

Bibliographie

- Martine Beugnet, *L'Attrait du flou*, Crisnée, Yellow Now, 2017
- Iris Brey, *Le Regard féminin, une révolution à l'écran* [2020], Paris, Points, collection « Documents », 2021
- Jonathan Crary, *Techniques of the Observer*, London/Cambridge, October Books/MIT Press, 1990
- Teresa de Lauretis, Stephen Heath (ed.), *The Cinematic Apparatus*, Londres, Palgrave MacMillan, 1980
- Thomas Elsaesser, Malte Hagener, *Film Theory. An introduction through the senses*, New York, Routledge, 2010
- Miriam Hansen, *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent movie*, London/Cambridge, Harvard University Press, 1991
- Laura U. Marks, *The Skin of the film : Intercultural, cinema, Embodiment and the senses*, Durham/Londres, Duke University Press, 2000
- Sandrine Marques, *Les Mains au cinéma*, Paris, Aedon, 2017
- Vivian Sobchack, *The Address of the Eye : A phenomenology of Film Expérience*, Princeton, Princeton University Press, 1992
- Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press
- Linda Williams, *Hard core. Power, pleasure, and the « Frenzy of the Visible »* [1989] Berkeley/Los Angeles, London, University of California Press, 1999
- Linda Williams (dir.), *Porn Studies*, Londres, Duke University Press, 2004.
- Linda Williams, *Screening sex. Une histoire de la sexualité sur les écrans américains* [2008], Paris, Capricci, 2014, traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Raphaël Nieuwjaer et Pauline Soulat

Ouvrage de psychanalyse et de psychologie

- Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Malakoff, Dunod, 1996
- Gaëtan Gatian de Clérambault, *La Passion érotique des étoffes chez la femme* [1908], Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1991
- Carol Gilligan, *Une voix différente. La morale a-t-elle un sexe ?* [In a different voice, 1982], Paris, Flammarion, collection « Champs », 2019, traduction de l'américain par Annick Kwiatak et révisée par Vanessa Nurock
- Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, les éditions de Minuit, collection « Critique », 1974
- *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les éditions de Minuit, collection « Critique », 1977
- Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image*, Paris, Dunod, 1995

Ouvrages d'histoire

- Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée. De la Renaissance aux Lumières*, 5 volumes, Paris, Le Seuil, 1985-1987.
- Alain Corbin, *L'Harmonie des plaisirs. Les manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie* [2008], Paris, Flammarion, collection « Champs histoire », 2010
- Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 3 vol., 2006.
- Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir* [1976], Paris, Gallimard, collection « Tel », 1994
- Thomas Laqueur, *L'Invention du sexe [Making sex. Body and Gender from the Greeks to Freud]*, Paris Gallimard, NRF « essais », 1992, traduit de l'anglais par Michel Gautier
- Thomas Laqueur, *Le Sexe en solitaire [Solitary sex]*, Paris, Gallimard, NRF « Essais », 2005, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat
- Pauline Mortas, *Une Rose épineuse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017
- Robert Muchembled, *L'Orgasme et l'occident. Une histoire du plaisir du XVI^e à nos jours*, Paris, Le Seuil, 2005
- Ronald Pearsall, *The Worm in the Bud. The World of Victorian Sexuality*, Londres, Weindelfeld and Nicolson, 1969
- Jean Claude Schmitt, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris Gallimard, bibliothèque des idées, 1990
- Anne-Marie Sohn, *Du premier baiser à l'alcôve. La sexualité des Français au quotidien (1850-1950)*, Paris, Aubier, 1996
- Georges Vigarello, *Le Sentiment de soi*, Paris, Seuil, Collection « Points », 2014
- Anne Vincent-Buffault, *Histoire sensible du toucher*, Paris, L'Harmattan, Clinique et changement social, 2017
- Jeffrey Weeks, *Sex, politics and Society. The regulation of sexuality since 1800* [1981], London, Routledge, 2012

Ouvrages de sociologie

- Anthony Giddens, *La Transformation de l'intimité. Sexualité, amour et érotisme dans les sociétés modernes* [1992], Rodez, Le Rouergue/Chambon, 2004
- Eva Illouz, *Pourquoi l'amour fait mal [Why Love Hurts. A Sociological Explanation, 2012]*, Paris, Seuil, 2012, traduction de l'anglais par Frédéric Joly
- Maryse Jaspard, *Sociologie des comportements sexuels*, Paris, La Découverte, Collection « Repères », 2017
- Erving Goffman, *Les Rites d'interaction*, Paris, Éditions de Minuit, 1967

Bibliographie

- *La Mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris Minuit, collection « Sens commun », 1973, traduction d'Alain Accardo
 - *La Mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Paris Minuit, collection « Sens commun », 1973, traduction d'Alain Kihm
 - *Gender Advertisings*, New York, Cambridge, Philadelphia, Harper Torchbooks, 1987
 - *L'Arrangement des sexes*, Paris, La Dispute, 2000
- Hartmut Rosa, *Résonance. Une sociologie de la relation au monde* [Resonanz, 2016], Paris, Editions de la Découverte, collection « Sciences Humaines », 2018, traduit de l'allemand par Sachar Zilbertfarb, avec la collaboration de Sarah Raquillet.
- *Remède à l'accélération. Impressions d'un voyage en Chine et autres textes sur la résonance*, Paris, Flammarion, « Champs », 2018
- Christopher Lasch, *La Culture du narcissisme* [1979], Paris, Flammarion, collection « Champs », 2018, traduction de l'américain par Michel L. Landa
- Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, Les Essais, 1983
- Georg Simmel, *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit. Sociologie des sens*, Paris, Payot & Rivages, Petite bibliothèque Payot, 1989, traduction de l'allemand par Frédéric Joly

Ouvrages de philosophie

- Georges Bataille, *L'Érotisme* [1957]. *Œuvres complètes X*, Paris, Gallimard, 1987
- Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, « Quadrige », 2008
- Jean Brun, *La Main*, Paris, Nathan/Delpire, 1998
- Judith Butler, *Trouble dans le genre* [Gender Trouble, 1990], Paris, La Découverte/Poche, 2006, traduction de l'américain par Cynthia Kraus
- Yves Citton, *Gestes d'humanités. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, collection « Le temps des idées », 2012
- Clara Da Silva-Charrak, *Merleau-Ponty. Le corps et les sens*, Paris, PUF, « Philosophies », 2005
- Guy Debord, *La Société du spectacle* [1967] Paris, Gallimard, collection Folio, 1992
- Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure ?*, Paris, Les éditions de Minuit, Collection « Critique », 1975
- Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, collection « Critique », 1980
- Jacques Derrida, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1978
- Jacques Derrida, *Le Toucher. Jean-Luc Nancy*, Paris, Galilée, 2002

- Denis Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, in *Œuvres complètes I*, Jules Assézat et Maurice Tourneux, Paris, Garnier, 1875
- Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010
- Barbara Formis (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Saint-Vincent-de-Mercuze, De l'incidence éditeur, 2015
- Michel Foucault, *Le Corps utopique* suivi de *Les hétérotopies*, Paris, Lignes, « Diffusion des belles lettres », 2009
- Carol Gilligan, *Une voix différente. La morale a-t-elle un sexe ?*, Paris, Flammarion, Champs, 2019
- Daniel Heller-Roazen, *Une archéologie du toucher* [2010], Paris, Seuil, collection Librairie du XXI^e siècle, 2011, traduit de l'anglais par Paul Chemla
- Luce Irigaray, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, 1984
- Anselm Jappe, *Les aventures de la marchandise. Pour une critique de la valeur* [2003], Paris, La Découverte, Poches/Sciences Humaines et Sociales, 2017
- Emmanuel Levinas, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité* [1971], Paris, Kluwer Academic/Le livre de Poche, Biblio/Essais, 1990
- Catherine Malabou, *Le Plaisir effacé. Clitoris et pensée*, Paris, Payot/Rivages, 2020
- Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964
- Jean-Luc Nancy, *Sur le toucher. Noli me tangere. Un essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, « Le rayon des curiosités », 2003
- Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2006
- Jean-Luc Nancy, *Sexistence*, Paris, Galilée, collection « La philosophie en effet », 2017
- Platon, *Le Banquet*, *Œuvres VI*, Paris, Bossange Frères, 1823
- Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975
- Jean-Paul Sartre, *L'Être et le Néant* [1943], Paris, Gallimard, Collection Tel, 1976
- Michel Serres, *Les Cinq Sens*, Paris, Grasset, 1985
- Susan Sontag, *L'œuvre parle* [1964], *Œuvres complètes V*, Paris, Christian Bourgois, 2010, traduction de l'américain par Guy Durand
- Frédéric Worms, *Le moment du soin. À quoi tenons-nous ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010

Ouvrages de critique et d'histoire littéraires

- Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989
- Nella Arambasin (dir.), *Parler le corps: réinvestir l'amour*, Besançon, PU de Franche-Comté, 2018
- René Audet et Andrée Mercier (dir.), *La Narrativité contemporaine au Québec. Tome 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2004
- Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, Poétique, 2007

Bibliographie

- Raphaël Baroni, *Les Rouages de l'intrigue*, Genève, Slatkine Érudition, 2017
- Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, Tel Quel, 1973
- Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971
- Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, collection 'Tel Quel, 1977
- Olivier Bessard-Banquy, *Sexe et littérature aujourd'hui*, Paris, La Musardine, collection « Attrape-corps », 2006
- Bruno Blanckeman, Barbara Havercroft (dir.) *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Fiction/Non-fiction XXI, 2013
- Bruno Blanckeman, Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, (dir.) *Le Roman français au tournant du XXIème siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Collection Fiction/Non Fiction XXI, 2004
- Bruno Blanckeman, Marc Dambre (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, collection « Fiction/Non fiction XXI », 2012
- Guillemette Bolens, *La Logique du corps articulaire: les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000
- *Le Style des gestes : corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Paris, BHMS, 2008
- Adinel Bruzan, Jean-Marie Chevalier, Raluca Mocan et Roxana Vicovanu (dir.), *La Perception entre cognition et esbétique*, Paris, Classiques Garnier, collection « Rencontres », série « Etudes de philosophie », 2015
- Dominique Combe et Christian Doumet (dir.) *Jean-Pierre Richard, critique et écrivain*, Paris, Hermann, 2015
- Charles Dantzig, *Traité des gestes*, Paris, Grasset, 2017
- Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête*, Paris, José Corti, 2019
- Robert Desnos, *De l'érotisme [1922-1933]*, Paris, Gallimard/L'imaginaire, 2013
- Paul Dirkx, *Les Cinq sens littéraires. La sensorialité comme opérateur scriptural*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, 2017
- Franck Évrard, *La Littérature érotique ou l'écriture du plaisir*, Toulouse, Milan, Les Essentiels, 2003
- Luc Fraisse, *Le Processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*, Paris, Éditions José Corti, 1988
- Luc Fraisse éd., *L'Histoire littéraire à l'aube du XXIe siècle. Controverses et consensus*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005
- Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- Geneviève Henrot, *Peaux d'âmes*, Paris, éditions Honoré Champion, 2009
- Anne Henry (dir.) *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Klincksieck, 1989

- Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992
- Daniel Madélénat, *L'Intimisme*, Paris, PUF, 1989
- Éric Marty, *Pourquoi le XX^e siècle a-t-il pris Sade au sérieux ?*, Paris, Seuil, Fiction & Cie, 2011
- Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1982
- Jean-Jacques Pauvert, *De l'infini au zéro. Anthologie historique des lectures érotiques 1985-2000*, Paris, Stock, 2001.
- Marie-Hélène Quéval, *Wenderoman. Déconstruction du roman et roman de la déconstruction en RDA (1985-1995)*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2014
- Christelle Reggiani, *L'éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, collection « Histoire des idées et critiques littéraires », 2008
- Françoise Revaz, *Les textes d'action*, Paris/Metz, Klincksieck/Centre d'études linguistiques des textes et des discours, 1997
- Françoise Revaz, *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Louvain-La-Neuve, De Boeck Supérieur, « Champs linguistiques » 2009
- Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation* [1954], Paris, Seuil, collection « Point », 1990
- Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955
- Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964
- Jean-Pierre Richard, *Proust et le sensible*, Paris, Seuil, 1974
- Jean-Pierre Richard, *L'État des choses*, Paris, Gallimard, Essais, 1990
- Jean-Pierre Richard, *Terrains de lecture*, Paris, Gallimard, NRF, 1996
- Jean-Pierre Richard, *Essais de critique buissonnière*, Paris, Gallimard, collection « Blanche », 1999
- Jean-Pierre Richard, *Pêle-Mêle*, Paris, Verdier, 2010
- Colette Sarrey-Strack, *Fictions contemporaines au féminin*, Paris, L'harmattan, 2002
- Jürgen Theobaldy, *Speersitz*, Cologne, Palmenpresse, 1973

Ouvrages de sémiotique

- Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, Collection « Points », 1957
- Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995
- Jacques Fontanille, *Corps et sens*, Paris, PUF, Formes sémiotiques, 2011

Ouvrages de critique, d'histoire et de théorie de bande dessinée

Bibliographie

- Collectif, *André Franquin et les fanzines*, Bruxelles, Dupuis, 2013
- Bob Adelman, Richard Merkin, Art Spiegelman (ed.), *Tijuana Bibles: Art and Wit in America's Forbidden Funnies, 1930s-1950s*, New York, Simon & Schuster ; 1997
- Viviane Alary, Danielle Corrado et, Benoît Mitaine (dir.), *Autobiographismes : Bande dessinée et représentation de soi*, Chêne-Bourg, Georg, Collection « Equinoxes », 2015
- David Amram, Stéphane Beaujean, *Calvo, un maître de la fable*, Paris, 9^{ème} art+ éditions, 2020
- Julien Baudry, *Cases. Pixels. Une histoire de la BD numérique en France*, Tours, Presses Universitaires de Tours/François Rabelais, collection « iconotexte », 2018
- Alain Boillat (dir.) *Case, strip, action ! Les feuillets en bandes dessinées dans les magazines pour la jeunesse (1946-1959)*, Gollion, Infolio, 2016
- Michel Bourgeois, *Érotisme et Pornographie dans la bande dessinée*, Grenoble, Éditions Jacques Glénat, 1978
- Thierry Crépin, Thierry Groensteen, *On tue à chaque page ! : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris, éditions du Temps/Musée de la bande dessinée, 1999
- Alain Duchêne, Philippe Cauvin, *Uderzo : L'intégrale 1941-1951*, Paris, Hors Collection, 2012
- Jean-Paul Gabilliet, *Des comics et des hommes. Histoire culturelle du comics book aux États-Unis*, Bordeaux, Éditions du Temps, 2005
- Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 1999
- *Système de la bande dessinée 2. Bande dessinée et narration*, Paris, PUF, « Formes sémiotiques », 2011
- Pierre Fresnault-Deruelle, *Récit et discours par la bande*, Paris, Hachette, Essais, 1977
- Charles Hatfield, *Alternative Comics : An Emerging Literature*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005
- Jeet Heer, *Françoise Mouly. In love with Art*, New York, Coach House Books, 2013.
- Karin Kukkonen, *Studying Comics and Graphic novels*, Oxford, John Wiley & Sons, 2013
- Philippe Marion, *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur : essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993
- David Kunzle, *History of the Comic Strip. The Nineteenth century*, Berkeley, University of California Press, 1990
- Kai Mikkonen, *Narratology of the comic art*, Londres, Routledge
- Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, éditions de l'an 2, collection « Essais », 2003
- Jacques Sadoul, *L'Enfer des bulles 20 ans après*, Paris, Albin Michel, 1990
- Greice Schneider, *What happens when nothing happens*, Leuven, Leuven University Press, 2016
- Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, Bruxelles, Impressions Nouvelles, 2009

- Pierre Sterckx, *Sexties : Guido Crepax, Paul Cuvelier, Guy Peellaert, Jean-Claude Forest*, Bruxelles, Bureau des Grands événements, 2009
- Serge Tisseron, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987
- Mort Walker, *Lexicon of Comicana*, Lincoln, NE iUniverse, 2000

Articles & entretiens

Entretiens

- Gilles Deleuze avec Claire Parnet, *Abécédaire*, produit et réalisé par Pierre-André Boutang, éditions Montparnasse, 2004 [1995]
- Anne Reich, « Pipilotti Rist : des Reiz des Unsauberen – Ein Interview », *Kunst-Bulletin*, n°12, décembre 1992
- Numa Sadoul, *Entretiens avec Hergé*, Tournai, Casterman, « Bibliothèque de Moulinsart », 1989

Théorie et critique de la bande dessinée

- David Amram, « Souffle de voix », *À partir de*, n° 2, mars 2020, Châtelleraut, Éditions Adverse, pages 54-70
- Danièle Alexandre-Bidon, « La bande dessinée avant la bande dessinée : narration figurée et procédés d'animation des images au Moyen Âge », dans *Les Origines de la bande dessinée*, Actes de la journée du 26 janvier, Angoulême, Musée de la Bande dessinée, *Cahiers de la Bande dessinée*, n° spécial, 1997, p.10-20.
- Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, vol. 1, n°1, janvier 1975, « Hiérarchie sociale des objets ». pp. 37-59
- Claude Bremond, « Pour un gestuaire des bandes dessinées » in *Langages, Pratiques et langages gestuels*, 3^e année, n°10, 1968, pp. 94-100
- Pierre Fresnault-Deruelle, « Du linéaire au tabulaire », *Communications* n° 24, 1976, « La bande dessinée et son discours », pages 7-23
- Anaïs Goudmand, « Érotique du suspense en bande dessinée », in Emmanuelle André, Laurent Zimmermann, *Pornographiques*, Revue Textuel, nouvelle série n°2, 25 novembre 2015, Hermann éditeur, pages 99-110
- Thierry Groensteen, « Autoreprésentation », *Dictionnaire thématique et esthétique de la bande dessinée* [en ligne], avril 2013. URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article567>
- Laurent Guido « De l'instant prégnant aux gestes démultipliés: scansions filmiques du mouvement dans la bande dessinée » dans Philippe Kaenel et Gilles Lugin (dir.), *Bédé, ciné, pub et art : d'un média à l'autre*, Lausanne, Gollion, In Folio, 2007

Bibliographie

- Philippe Marion, « Emprise graphique et jeu de l'oie » dans Eric Maigret, Matteo Stefanelli (dir.) *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin, 2012, pages 175-199
- Kai Mikkonen, « Presenting Minds in Graphic Narratives », *Partial Answers : Journal of Literature and The History of Ideas*, vol. ;6, n° 2, juin 2008, pages 301-321.
- « Graphic Narratives as a Challenge to Transmedial Narratology: The Question of Focalization », in *Amerikastudien / American Studies* Vol. 56, No. 4, American Comic Books and Graphic Novels, 2011, pages 637-652
- Jean Cristtus Portela, « Sémiotique de la bande dessinée : regards sur la théorie franco-belge », *Signata*, n° 7, 2016, 391-407

Théorie, critique et histoire littéraire

- Roland Barthes « Littérature objective », in *Essais Critiques*, Paris, Seuil, Collection « Points », 1981
- Roland Barthes « Le grain de la voix », in *L'Obvie et l'Obtus. Essais Critiques III*, Paris, Seuil, 1982, pages 238-243
- Yves Baudelle « Du Roman autobiographique : problèmes de la transposition fictionnelle », *Protée*, vol. 31, n° 1, 2003, pages 7-26
- Sophie Bertho, « Temps, récit et postmodernité » in *Littérature*, n°92, 1993, *Le montage littéraire*. pages 90-97
- Olivier Bessard-Banquy, « La relation amoureuse chez les « jeunes auteurs de Minuit » » in Bruno Blanckeman, Marc Dambre, Aline Mura-Brunel, (dir.) *Le Roman français au tournant du XXIème siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Collection Fiction/Non Fiction XXI, 2004
- Michèle, Bitton, « Lilith et Adam. Une légende sans dessus dessous », *Pardès*, vol. 43, n° 2, 2007, pages 37-51
- Emmanuel Bouju, « Force diagonale et compression du présent », *Écrire l'histoire*, n° 11, 2013, 51-60
- Emmanuel Bouju. « Postface. Histoire immédiate et paradigme “istorique”. Notes sur l'actualité du roman » in Yolaine Parisot, Charline Pluvinet (dir.), *Pour un récit transnational : La fiction au défi de l'histoire immédiate*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, pages 325-333
- Claude Burgelin, « Donner son corps à la littérature ? Brèves remarques sur l'écrivain et son image en l'an 2000 ? », in Jean-François Louette, Roger-Yves Roche, *Portraits de l'écrivain contemporain*, Paris, Champ Vallon, Essais, 2003, pages 47-57.
- Michel Collot, « Le thème selon la critique thématique » in *Communications*, 47 *Variations sur le thème. Pour une thématique*. sous la direction de Claude Bremond et Thomas G. Pavel, 1988, pages 79-91
- Nathalie de Courson, « Nathalie Sarraute, écrivain du toucher », *Poétique*, vol. 156, no. 4, 2008, pages 473-482

- Carlo Ginzburg, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », [en ligne] *Le Débat*, n°6, 1980, pages 3-44, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1980-6-page-3.htm>
- Linda Hutcheon, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, n° 29, 1977, pages 90-106, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Richard
- Dominique Maingueneau, « Linguistique et littérature : le tournant discursif » Gabriella Fabbicino (éd.), *Prospettive della francesistica nel nuovo assetto della didattica universitaria*, Società Unversitaria per gli Studi di Lingua et Letteratura Francese, Atti del Convegno Internazionale di Napoli-Pozzuoli, 2000, pages 25-38
- Pierre-Louis Patoine, « Lire de tout son corps. Une application du modèle neuroesthétique de la lecture empathique. » in Adinel Bruzan, Jean-Marie Chevalier, Raluca Mocan et Roxana Vicovanu (dir.), *La Perception entre cognition et esthétique*, Paris, Classiques Garnier, collection « Rencontres », série « Etudes de philosophie », 2015, pages 241-257
- Gilles Philippe, « L'an zéro du "moment énonciatif"? », *Études de lettres*, n° 312, 2020, 113-116
- Jean-Pierre Richard, « Quelques aspects nouveaux de la critique littéraire en France » in *Le Français dans le monde. Revue de l'enseignement du français hors de France*, n° 15, mars 1963
- Ernstpeter Ruhe, « D'une Poignée De Vent: La Vie De Marie Selon Toussaint. » in *French Forum*, vol. 36, no. 1, 2011, pages 95–114
- Jean Starobinski, « Les directions nouvelles de la recherche critique » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°16, 1964, pages 121-141
- Anne Vincent-Buffault, « Érotisme et pornographie au XVIII^e siècle : les dispositifs imaginaires du regard », *Connexions*, vol. 87, no. 1, 2007, pages 97-104

Linguistique, sémiologie

- Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Éditions de Minuit, 1963, pages 43-67
- Geoffrey Ventalon *et al.* « Études théoriques et empiriques sur la métaphore dans l'image : une revue de la littérature », *L'Année psychologique*, vol. 117, n° 4, 2017, pages 467-488

Théorie et Critique cinématographique

- Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », in *Trafic. Revue de cinéma* n°1, hiver 1991 pages 31-36
- Linda Williams, « Film Bodies : Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, n. 4, 1991, pages. 2–13.

Philosophie

Bibliographie

- Jacques Derrida, « La différence », *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pages 1-29.
- Matthieu Dubost « Féminin et phénoménalité selon Emmanuel Lévinas », *Les Études philosophiques*, vol. 78, n° 3, 2006, pages 317-334
- Gaillard, Aurélia. « Approches croisées des disciplines (art, science, littérature, philosophie) : la question du toucher des Lumières », *Dix-huitième siècle*, vol. 46, n° 1, 2014, pages 309-322
- Claire Marin, « L'œil et la main : “La métaphysique du toucher” dans la philosophie française, de Ravaisson à Derrida », *Les études philosophiques*, n°1, Brentano et son école, Janvier-Mars 2003, Presses Universitaires de France, pages 99-112

Histoire de l'art, esthétique

- Martine Natat-Antle « Du regard au toucher: pour une approche tactile de l'érotisme surréaliste », *Mélusine*, , n°XXXV, *Eros c'est la vie*, L'âge d'homme, 15 janvier 2015
- Serge Tisseron, « Le corps et les écrans. Toute image est portée par le désir d'une hallucination qui devienne réelle. », *Champ psychosomatique*, [en ligne] vol. 52, no. 4, 2008, pages 47-57,
- Elvan Zabuyan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », *Cahiers du Genre*, 2007/2, n° 43, p. 171-186

Anthropologie & sociologie

- Bernard Arcand, « Vers une analyse anthropologique de la pornographie: notes préliminaires au début d'une recherche », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 7, no 2, été 1983, pages 29-45
- David Chalmers, Andy Clark, « The Extended Mind », *Analysis*, Volume 58, Issue 1, January 1998, Pages 7–19.
- Jean-Hugues Déchaux, « La mort dans les sociétés modernes : la thèse de Norbert Elias à l'épreuve », *L'Année sociologique*, vol. 51, n° 1, 2001, pages 161-183
- Marcel Mauss, « Les techniques du corps » in *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950
- Damien Mottier, « La main sur l'écran. Pentecôtisme et expérience du “toucher” télévisuel », *Gradhiva* n°26, En croire ses sens, décembre 2017, pages 24-43

Histoire et sociologie de la sexualité

- Hugues Lagrange, « Le Sexe Apprivoisé Ou l'invention Du Flirt. », *Revue Française de Sociologie*, vol. 39, n° 1, Sciences Po University Press, Association Revue Française de Sociologie, 1998, pages 139-175
- Julie Mazaleigue-Labaste, « Les limites de la démocratie sexuelle », *Esprit*, n° 7-8, 2017, pages 66-77

Articles de biologie et de sexologie

Odile Buisson et Pierre Foldès « Reviews: The Clitoral Complex: a Dynamic Sonographic Study », *The Journal of Sexual Medicine*, vol. 6, n° 5, 27 avril 2009, p. 1223–1231

Communication

Jacob Hornik., « Tactile Stimulation and Consumer Response », *Journal of Consumer Research*, 19, 3, 1992, pages 49-458

Essais

Sarah Barmak, *Jouir. En quête de l'orgasme féminin* [2016], Paris, La découverte/Zones, 2019, traduit de l'anglais canadien par Aude Sécheret

Pascal Bruckner, Alain Finkielkraut, *Le Nouveau Désordre amoureux*, Paris, Seuil, collection « Point », 1977

Audre Lorde, *Sister Outsider. Essais et propos d'Audre Lorde*, Paris, Mamamelis, 2018

Bernard Vouilloux, *Le Geste suivi de Le Geste ressassant*, Bruxelles, La Lettre volée, 2002

Thèses de doctorat

Bande dessinée

Jean-Charles Andrieu de Lévis, *De la ligne claire à la « ligne pas claire »*, thèse de doctorat soutenue à Paris-Sorbonne, sous la direction de Jacques Dürrenmatt le novembre 2019

Blanche Delaborde, *Poétique des impressifs graphiques dans les mangas 1986-1996*, Thèse de doctorat en linguistique soutenue à l'INALCO, 2019

Jean-Christophe Menu, *La Bande Dessinée et son double*, Thèse de doctorat soutenue à Paris 1 sous la direction de Pierre Fresnault-Deruelle, Paris, L'Association, 2011

Catherine Mao, *La Bande Dessinée autobiographique francophone (1982-2013) : Transgression, hybridation, lyrisme*, thèse soutenue sous la direction de Jacques Dürrenmatt à l'Université Paris-Sorbonne, le 26 juin 2014

Lettres & Linguistique

Vanessa Besand, *Discours théoriques et fictions narratives : France – États-Unis (des années 1920 à nos jours)*, thèse de doctorat en Littérature Comparée sous la direction de Didier Souiller et Sébastien Hubier soutenue le 4 décembre 2009 à l'Université de Bourgogne

Morgane Kieffer, *Le Romanesque paradoxal. Formes et usages contemporains de l'esthétique romanesque chez Leslie Kaplan, Jean-Philippe Toussaint, Tanguy Viel et Christine Montalbetti (1982-2018)*,

Bibliographie

thèse de doctorat en Littérature Française soutenue le 12 octobre 2018 à l'Université de Paris Nanterre, sous la direction de Dominique Viart.

Chloé Morille, « *Si d'argile se souvient l'homme* » *Résonances de la préhistoire dans la littérature et les arts plastiques 1894-2019*, Thèse de doctorat en Littérature Générale et Comparée soutenue à l'Université de Bordeaux Montaigne sous la direction de Jean-Paul Engélibert et Françoise Jeune le 23 octobre 2020

Pierre-Louis Patoine, *Du sémiotique au somatique : pour une approche neuroesthétique de la lecture empathique*, Thèse en sémiologie soutenue à Montréal (Québec, Canada) à Université du Québec à Montréal en 2010.

Sarah Waters, *Wolfskins and togas : Lesbian and gay historical fictions, 1870 to the present*, thèse de doctorat soutenue en 1995 à l'université Queen Mary, à Londres

En ligne

Ouvrages

Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, Volume 4, *Sexual Selection In Man* [1927], Gutenberg Project, 2004, URL de référence : <https://www.gutenberg.org/files/13613/13613-h/13613-h.htm>

Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis* [1886], traduction de l'allemand par Sigismond Csapo et Émile Laurent, Gutenberg Project, URL de référence : <http://www.gutenberg.org/files/24766/24766-h/24766-h.htm>

Revues

Bernard Bach (dir.), *La Prose allemande contemporaine. Voix et voies de la génération postmoderne*, *Germanica* [en ligne], 2014, n°55, mis en ligne le 30 décembre 2016. URL de référence : <https://doi.org/10.4000/germanica.2646>

Articles universitaires

Nicolas Adell, « Introduction : La part de la main. Des rapports entre la main et l'esprit en anthropologie », *La part de la main* [en ligne] Numéro 31, décembre 2015, sur le site *ethnographiques.org*, URL de référence : <https://www.ethnographiques.org/2015/Adell>

Evariste Blanchet, « petit format », *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, Novembre 2017, URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1177> consulté le 7 octobre 2021.

Anne Boissière, « Apparence et jeu, valeur culturelle et valeur d'exposition chez Walter Benjamin », *Apparence(s)* [En ligne], 1/2007, mis en ligne le 24 mai 2007, URL de référence : URL : <http://journals.openedition.org/apparences/48>

- Chloé Brendlé, « “Points de suture”. Panser l’interdépendance humaine dans quatre récits français contemporains », *Temps zéro* [en ligne], n° 12, 2018. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1618>
- Benoît Crucifix, « Mémoire de la bande dessinée dans *Au travail* d’Olivier Josso Hamel », *Comicalités* [En ligne], *La bande dessinée un art sans mémoire ?* En ligne depuis le 29 novembre 2017, connexion le 27 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/comicalites/2415>
- Erwin Dejasse, « Contre-culture » dans *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* [en ligne] site : Neuvième Art 2.0, URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article722>
- Eike Exner, « The Creation of the Comic Strip as an Audiovisual Stage in the New York Journal 1896-1900 », Volume 10, Issue 1, Image Text [en ligne], 1^{er} trimestre 2018, URL : <https://imagetextjournal.com/the-creation-of-the-comic-strip-as-an-audiovisual-stage-in-the-new-york-journal-1896-1900/>
- Thierry Groensteen, « Critique » in *Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée* [en ligne], Neuvième Art 2.0 [site], mai 2015, URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article921>
- Dominique Héту, Maïté Snauwaert, « Poétiques et imaginaires du *care* », *Temps zéro* [en ligne], n° 12, 2018, URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1650>
- David Howes, « The Expanding Field of Sensory Studies », *Sensory Studies* [en ligne], Août 2013, URL de référence : <https://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/>
- Simon Lefebvre, « Obsolescence et nécessité du toucher dans le cinéma numérique hollywoodien », *Entrelacs* [En ligne], 10/2013, mis en ligne le 02 août 2013. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/434> ; DOI : 10.4000/entrelacs.434
- Stéphane Lojkin, « Introduction à la scène comme dispositif : Paolo et Francesca », mis en ligne le 04/05/2021, URL : <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/fiction-illustration-peinture/introduction-a-scene-dispositif-paolo-francesca>
- Côme Martin, « L’archive (re)dessinée : documents et souvenirs dans les bandes dessinées d’Alison Bechdel », *Sillages critiques* [en ligne], n° 23, 2017, URL de référence : <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/5189>
- Harry Morgan « Animaux » [en ligne], dans *Le Dictionnaire thématique et esthétique de la bande dessinée*, site : Neuvième Art 2.0, octobre 2012, URL de référence : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article468>
- Philippe Paolucci, « Évolution du dispositif énonciatif de la bande dessinée à l’heure du numérique », *Interfaces numériques*, 2019, vol. 8, n°2, URL : <http://dx.doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.3933>
- Sophie Walon, « Le toucher dans le cinéma français des sensations », *Entrelacs* [En ligne], n° 10, 2013, mis en ligne le 12 septembre 2013, URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/530>

Dossiers, sites, blogs

Neuvième Art 2.0 [en ligne] Neuvième Art, « Les bandes dessinées de Non-Fiction » (2002), URL de référence : [Les bandes dessinées de non-fiction - neuviemeart2.0 \(citebd.org\)](http://citebd.org/les-bandes-dessinees-de-non-fiction-neuviemeart2.0)

Töpfferiana, Antoine Sausverd, URL de référence : http://www.topfferiana.fr/2010/11/les-fils-de-fer-du-fliegende-blatter/#identifiant_1_2751

Elric Dufau, « La technique du doigt pointé », Marsam Graphics [en ligne], 23 juin 2017, URL de référence : <https://marsam.graphics/la-technique-du-doigt-pointe/>

David Howes, « The Expanding Field of Sensory Studies », août 2013, pour le site *Sensory Studies* [en ligne], URL de référence : <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/the-expanding-field-of-sensory-studies/>

Articles de presse

Fanny Evrard, « Coucou, tu veux voir ma v(i)erge ? » [en ligne], *Le Tag Parfait*, 18 juin 2019, URL de référence : <https://www.letagparfait.com/fr/2019/06/18/virginite-coucou-tu-veux-voir-ma-vierge/>

Hervé Mazurel, « À fleur de peau ? Soudain l'inquiétante étrangeté du toucher », AOC média [en ligne], mardi 25 août 2020, URL de référence : <https://aoc.media/opinion/2020/08/24/a-fleur-de-peau-soudain-linquieta-ete-du-toucher-2/>

Entretiens et émissions de radio

Marc Carlot, « Entretien avec André Franquin » [en ligne], Interview publiée dans Auracan N°2, novembre-décembre 1993, site Auracan, URL de référence : <http://www.auracan.com/archives/160-andre-franquin.html>

Eva Illouz, « Les relations amoureuses », Les matins, Guillaume Erner, série Pandémie, ce qui a déjà changé, 15 mai 2020, France culture [en ligne], URL de référence : <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins/pandemie-ce-qui-a-deja-change-55-les-relations-amoureuses>

Françoise Mouly, « De *Raw Books* à *Raw*, le magazine fondé avec Art Spiegelman », interviewée par Raphaëlle Rérolle dans *À voix nue*, France Culture, 14 novembre 2017, URL de référence : <https://www.franceculture.fr/emissions/a-voix-nue/francoise-mouly-25-de-raw-books-a-raw-le-magazine-fonde-avec-art-spiegelman>

Pierre Sterckx, Entretien avec Christian Missia Dio pour le site Actuabd.com [en ligne], 2 avril 2013, URL de référence : <https://www.actuabd.com/Pierre-Sterckx-Guido-Crepax-a-un>

Index des noms

A

- Agamben, Giorgio, 23, 376
 Alfred, 289–90
 Amram, David, 461–62
 Anonyme
 Ma vie secrète, 192
 Antico, Nine, 138, 139, 261
 Le Goût du paradis, 385, 394, 425, 428, 499–500
 Audeguy, Stéphane, 94, 145–46, 464, 493, 518–19
 Fils Unique, 94, 145
 In memoriam, 543
 La Théorie des nuages, 145, 493–96, 533, 543
 Petit Éloge de la douceur, 541

B

- Bachelard, Gaston, 316–17
 Baroni, Raphaël, 469
 Les Rouages de l'intrigue, 464
 Barthes, Roland
 Fragments d'un discours amoureux, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 27, 323, 389, 406, 457
 Bataille, Georges, 13, 380, 414
 Baudelaire, Charles, 331
 Baudoin, Edmond, 112, 123
 Corpus Song, 362, 365
 Le Portrait, 362, 363–68, 533
 Bechdel, Alison, 137, 269–71
 Benjamin, Walter, 37, 57–58, 62
 Bergson, Henri
 Matière et mémoire, 462
 Bertin, François, 515
 Blutch
 La Volupté, 385
 Le Petit Christian, 385
 Body genre, 300
 Boilet, Frédéric, 261, 305–6, 400, 415
 L'Épinard de Yukiko, 302–4, 400–403, 412–13, 496
 Les Cuisses de Yukiko, 294–96, 515
 Bremond, Claude, 387

- Brey, Iris, 26, 477, 540
 Brooks, Peter, 464
 Buñuel, Luis, 62
 Butler, Judith, 190

C

- Cahn, Arthur, 273–77, 299, 300, 318–19, 470, 472–74, 478–80, 497, 521, 524, 525, 526, 539, 544
 Calvo, Edmond, 136–37
 Chaplin, Charlie, 22
 Clark, Lygia, 45–49
 Clifford Williams, Edith, 37–38
 Crary, Jonathan, 58, 59–61
 Crepax, Guido, 131–34, 347–49, 542, 547–58
 Emmanuelle, 548–50, 554–55
 Histoire d'O, 541, 552–54
 Rembrandt e le streghe, 132–34
 Valentina, 382–83, 419–25, 452
 Cronenberg, David, 62

D

- Dali, Salvador, 62
 de Beauvoir, Simone
 Une mort très douce, 446–47
 Debord, Guy, 61
 DeForge, Michael, 139, 311–13, 558–65
 A Softness, 561, 560–61, 562–63
 A Western World, 311, 524, 559–60
 Big Kids, 273–77, 312, 321, 340–43, 560, 561–62, 563–65
 Birds of Maine, 312
 Delabroy-Allard, Pauline, 273–77, 295, 393, 429–30, 492, 531
 Deleuze, Gilles, 35, 64, 565
 Demme, Jonathan, 62
 Derrida, Jacques, 18, 310
 Descartes, René, 58
 Desportes, Virgine
 Baise-moi, 155–56
 Detambel, Régine, 306
 Diderot, Denis, 58

Index

Didi-Huberman, Georges, 507
 Ninfa moderna, 503, 505, 545
Dirkx, Paul, 450
Doucet, Julie, 260
Duchamp, Marcel, 40–43
Dufourmantelle, Anne, 19
Dupuy-Berberian
 Monsieur Jean, 384

E

Ego comme X, 260
Elias, Norbert, 377
Éluard, Paul, 333
Erdrich, Louise, 148–49, 393, 405
Ernaux, Annie
 Passion simple, 381
Ernaux, Annie & Marie, Marc
 L'Usage de la photo, 394, 447–48, 504–6

F

Fontanille, Jacques, 456, 480
Forest, Jean-Claude
 Barbarella, 12
Forest, Jean-Claude & Gillon, Paul
 Les Naufragés du temps, 12
Formis, Barbara, 376, 484, 488, 522, 550
Franquin, André, 115, 121
 Gaston, 115, 116, 121
 Les Idées Noires, 121
Frédérick, Hélène, 355–62, 394, 533
Fresnault-Deruelle, Pierre, 387

G

Gebbie, Melinda & Moore, Alan, 481–84, 507, 531–32, 534, 537, 538
 Lost Girls, 290–91, 470, 474–76
Gilgamesh, 245
Gillon, Paul
 13 rue de l'Espoir, 452
 Les Naufragés du temps, 452–54
Goffman, Erving, 23, 255, 277–78, 283, 287, 333
Golon, Anne
 Angélique marquise des anges, 9, 10, 12, 27
Goudmand, Anaïs, 548, 550

Green, Justin, 259
Groensteen, Thierry, 385, 547
Guattari, Félix, 35, 64

H

Havelock Ellis, Henry, 96
Hebdige, Dick, 213
Hergé, 137
Hubert
 Peau d'homme, 385
Hutcheon, Linda, 148

I

Illouz, Eva, 570
 Pourquoi l'amour fait mal ?, 10, 13, 16, 18, 27
Irigaray, Luce, 18, 164–65
 Fécondité de la caresse, 331

K

Kafka, Franz, 101
Kawabata, Yasunari, 521, 523, 540
 Les Belles Endormies, 417–19
Kerangal, Maylis de, 322–23, 489–90, 524
Kieffer, Morgane, 464
Kominsky, Aline, 263–64, 264–69
Krafft-Ebing, Richard von, 100–101

L

Lasch, Christopher, 251
Le Breton, David, 484
Lecigne, Bruno, 550, 554
Lessing, Gotthold Ephraïm, 59
 Laocoon, 459
Lévinas, Emmanuel, 329–30, 331–32
Lojkine, Stéphane, 457–60, 534

M

Manara, Milo, 123–26
Marinetti, Filippo Tommasino, 37–40
Maroh, Jul, 261, 283–85
 Le bleu est une couleur chaude, 385, 394, 470, 471–72
McEwan, Ian, 98–99, 147–48, 415
 Expiation, 99, 281–83, 466, 467, 469, 497, 519

Sur la plage de Chesil, 98, 399, 408, 410–11, 416
 Menu, Jean-Christophe, 260
 Merleau-Ponty, Maurice, 19, 251, 308–10, 321, 329–30, 370
 Meschonnic, Henri, 451, 456
 Michon, Pierre, 228
 Mikkonen, Kai, 386
 Millet, Catherine, 262, 264–69, 300, 425–27, 427, 469, 535–37
Journal de souffrance, 382, 426, 470–71, 506–7, 526
La Vie sexuelle de Catherine M., 278–80, 289–90, 291–93, 294–96, 298, 317–18, 425, 480–81
 Minot, Susan, 382, 394, 397–400
 Mondzain, Marie-Josée
Homo spectator, 236
 Morgan, Harry, 387–88
 Musil, Robert, 101–2
 Muybridge, Eadward, 73

N

Nancy, Jean-Luc, 18, 311, 380
 Neaud, Fabrice, 261, 262, 269, 301–2, 314–15, 362, 368–73, 415, 517
Journal (I), 407, 517
 Nimier, Marie, 328–29
La Caresse, 392–93, 519
 Noudelmann, François, 87

O

Oesterlé, Raphaël, 460–61

P

Patoine, Pierre-Louis, 296–97
 Pauvert, Jean-Jacques, 378
 Penone, Giuseppe, 45
 Picault, Aude, 138
Comtesse, 343–46, 470, 474
Déesse, 492
Idéal Standard, 385, 443–46
 Proust, Marcel, 77–79

R

Rahan, Fils de Craô, 243
 Reggiani, Christelle, 390

Revaz, Françoise, 465
 Richard, Jean-Pierre, 82, 509
 Riegl, Aloïs, 37
 Rist, Pipilotti, 54–56
 Roche, Charlotte, 258, 264–69, 280–81, 405
 Rosa, Hartmut
Résonance, 309
 Roth, Philip, 148–49, 262, 333–40, 470, 484
Le Sein, 391, 480–81

S

Sade, Donatien Alphonse François de, 151–53, 154–56
 Sagan, Françoise, 9, 10, 11, 12, 14, 27
 Sarraute, Nathalie, 80
 Sartre, Jean-Paul, 251, 252, 279, 309, 329, 349–50, 365
 Satrapi, Marjane, 405
 Schlink, Bernhard, 104–6, 393, 520
Le Liseur, 104–6
 Schlink, Michael, 350–53
 Schneider, Greice, 450, 451
 Schopenhauer, Arthur, 78
 Semmel, Joan, 50–53, 56
 Serre, Anne, 325–26, 412
Eva Lone, 287
Les Débutants, 285–86, 315–17, 324, 379, 413–14, 415, 470, 500, 508–9, 521, 529
 Serres, Michel, 307, 313
 Sfar, Joan
La java bleue, 384
 Sibylline, 289–90, 404, 427, 469
 Simmel, Georg, 37
 Simon, Claude, 90
 Slocombe, Romain, 94
 Sobchack, Vivian, 64–65, 71
 Sohn, Anne-Marie, 215
 Spénale, Marie, 261, 326–28, 516
Heidi au printemps, 291–93, 470, 476–77
 Sterckx, Pierre, 547, 550, 555

T

Théroigne de Méricourt, Anne-Josèphe, 153–54
 Thompson, Craig, 271–73, 363, 373–75, 415, 433, 504, 529, 530, 544–46
Blankets, 385, 406–8, 486–89

Index

Toussaint, Jean-Philippe, 319, 324–25, 326, 391, 415,
431–33, 488, 491–92
Faire l'amour, 411–12, 431
Fuir, 394–97, 431
La Vérité sur Marie, 353–55, 408–10, 433, 507, 521
M.M.M.M., 405–6, 464–65, 469, 485–86, 497

U

Uderzo, Albert, 137

V

Vincent-Buffault, Anne, 525
Vivès, Bastien, 389, 393, 400
Dans mes yeux, 403–4
La Boucherie, 403–4

W

Ware, Chris, 572
Waters, Sarah, 97–98, 147–48
Caresser le velours, 97, 466, 467–69, 499, 501–3
Du bout des doigts, 98
Wirth, Jean, 527
Wolf, Christa, 102–4, 146–47, 258
Adieu aux fantômes, 103
Médée. Voix, 103, 394, 441–43
Woolf, Virginia, 79

Z

Zaro, Zoraida, 428
Zischler, Hanns, 393, 405

Index des concepts et notions

- Action (atomisme), 461–62
- Anthropologie culturelle, 89–90
- Art féministe, 50–53, 54–56
- Art vidéo, 54–56
- Autobiographie, 247, 248–50, 259–62
- Body genres, 65–67, 296–97
- Care, 23, 443
 - Éthique du care*, 441
 - Littérature du care*, 399–400
- Cinéma d'attractions, 66–67
- Cinéma des sensations, 68–70
- Critique Thématique, 80–87
- Dadaïsme, 40–43
- Éjaculation féminine, 170–71
- Énonciation graphique, 118–22
- Érotisme
 - Bande dessinée*, 452–54
- Espace lisse, espace strié, 565
- Études culturelles, 213
- Études sensorielles, 90–92, 512
- Female Gaze, 477
- Féminisme différentialiste, 164–65
- Féminisme lesbien, 499
- Fétichisme, 502
- Flirt, 13, 16, 17, 27
- Focalisation
 - Bande dessinée*, 385–86
- Frénésie du visible, 53, 55, 72, 74
- Geste, 388–89, 463, 466, 484, 486, 488, 567
 - Mémoire du geste*, 423–24
- Gestuaire, 387–88, 455
- Graphiation, 109–15
- Haptique, 37, 44–45, 60, 128–31, 540
 - Visualité haptique, 68–69
- Histoire de la sexualité, 92–93, 96, 100–101
 - histoire du lesbianisme, 189–92
- Histoire des sexualités
 - histoire des perversions, 179
- Histoire du corps, 253–54
 - Histoire du toucher*, 287–89
 - Histoire et sociologie du toucher*, 254–57
- Homo clausus, 377–78
- Icône, 526–28, 569
- Image tactile, 57–58
- Immersion, 296–97
- Instant fécond, 457–60, 460–61
- Intersensorialité, 512
- Intimisme, 253–54, 308–9
- Le Moi-Peau, 333
- Lyrisme, 407
- Métafiction historiographique, 148
- Métaphore, 344–46, 513–14, 510–14
- Métonymie, 377, 497
- Mineur, 349
- Modernisme, 77–79
- Néo-Concret, 45–46
- Neue Subjektivität, 246–47
- Onomatopée, 514
- Paradigme indiciaire, 126–28
- Performativité du genre, 189–92
- Perspectivisme, 79
- Phénoménologie, 80–82, 309–10
- Phénoménologie du toucher, 251–53
- Porn Studies, 71
- Pornographie, 53, 66, 160–62, 173–76, 300–302
 - Bande dessinée*, 382
- Pornographie
 - Cinéma pornographique*, 71–76
- Récit, 11
- Résonance, 20
- Révolution sexuelle, 207, 219–20
- Roman istorique, 145, 210
- Rube films, 66
- Scène, 457–60, 460–61, 487
- Sémiologie du corps, 480
- Syncope, 311
- Tactilisme, 37–40
- Temps, 461–62
- Tension narrative, 463–65, 485
- Tournant haptique, 62–63
- Wendeliteratur, 146, 246–47

Table des matières

Introduction	9
1. Premier chapitre – Le toucher, une résistance à l’objectivité de la vue. Le renouveau sensoriel des arts, approches critiques et artistiques (XX^e-XXI^e siècles)	34
1.1 Le tactile dans les arts plastiques : courte histoire d’un paradigme esthétique au XX ^e siècle	35
1.1.1 La « perception tactile » selon Walter Benjamin : une mutation profonde et générale de la sensibilité moderne.....	35
2.1.1 Le Manifeste du Tactilisme (1921) de Filippo Tommaso Marinetti : pour un art du tact et du contact.....	37
3.1.1 Marcel Duchamp, les provocations tactiles d’un artiste « bidouilleur » d’empreintes	40
4.1.1 Contre les abstractions : baptême, tactile et retour au réel (Giuseppe Penone et Lygia Clark).....	44
5.1.1 Du féminin au féminisme : la revalorisation de la peau et du toucher contre l’image pornographique (Joan Semmel, Pipilotti Rist).....	49
1.2 La pellicule, surface sensible : tactilité cinématographique	57
1.1.1 Le « tournant baptismal » dans la théorie cinématographique contemporaine.....	62
2.1.1 Les « body genres » et la revalorisation de la sensation au cinéma	65
3.1.1 La pornographie cinématographique : de la quête de visibilité à la recherche du contact.....	71
1.3 Sensorialité et désir dans les textes littéraires et critiques du XX ^e siècle : un tournant tactile ?	77
1.1.1 La littérature européenne du XX ^e siècle sous l’empire des sens.....	77
2.1.1 Histoire d’une critique sensible des textes du XX ^e siècle au XXI ^e siècle	80
3.1.1 Méthode de l’anthropologie littéraire du toucher dans la période contemporaine (1980-2010).....	89
En France : retrouver les caresses du siècle des Lumières.....	92
Dans l’espace anglophone (Angleterre) : sentir le fouet « victorien » et l’air vivifiant de la révolution sexuelle	95
Dans l’espace germanophone : du contact solitaire à la conscience du corps collectif.....	100
1.4 Le toucher du 9 ^e art : l’avènement de la sensation dans la critique et les corpus de bande dessinée	106

1.1.1 <i>Vers un paradigme plastique : du prétendu monopole sémiologique à l'étude psychanalytique de l'image de bande dessinée</i>	108
2.1.1 <i>Philippe Marion : un art graphique sous l'empire de la trace et de la performance du geste</i>	110
Détour : une courte étude thématique, graphique et éthique du poil chez André Franquin	115
3.1.1 <i>Le graphiateur comme énonciateur en bande dessinée, une nouvelle catégorie sensible</i>	118
4.1.1 <i>La graphiation sensible et l'image érotique</i>	123
5.1.1 <i>Fantasma du contour, paradigme de l'indice et recherche d'empreintes</i>	126
6.1.1 <i>Historicité de l'appréhension tactile des images de bande dessinée : une « ligne pas claire » (Jean-Charles Andrieu de Lévis)</i>	128
Détour : brève analyse des érotismes de Crepax, de l'œil à la caresse	131
7.1.1 <i>Vers un effet-retour de la clarté de la ligne et de l'image ? (Espaces francophone et nord-américain, 1990-2000)</i>	134
 2. Deuxième Chapitre – Histoires de caresses : regards vers le passé dans les récits des XX^e et XXI^e siècles	142
1.1 Révolution(s) : des « caresse[s] pour le genre humain » (Audeguy)	149
1.1.1 <i>Retrouver la douceur perdue (Fils Unique, Stéphane Audeguy, Comtesse, Aude Picault)</i>	150
2.1.1 <i>Défaire les perversions du passé (Stéphane Audeguy, Melinda Gebbie, Alan Moore, Aude Picault, Sarah Waters)</i>	163
Les larmes des nymphes : La Théorie des nuages (Stéphane Audeguy) et Déesse (Aude Picault).	163
Les caresses de la pornographie lesbienne : Lost Girls (Melinda Gebbie, Alan Moore) et Caresser le velours (Sarah Waters)	173
3.1.1 <i>Relire la révolution sexuelle (Coney Island Baby et Antel California 1 & 2 de Nine Antico et Sur la plage de Chesil d'Ian McEwan)</i>	206
1.2 Caresser le passé : des enquêtes mémorielles incarnées	227
1.1.1 <i>Caresser la « membrane » de la grotte préhistorique (Un monde à portée de main, Maylis de Kerangal, Rupestres ! Étienne Davodeau et les autres)</i>	228
2.1.1 <i>Le toucher des mythes : entre intime et universel (Les amants de Shambhat, Charles Berberian, Déesse, Aude Picault et Médée. Voix, Christa Wolf)</i>	245
 3. Troisième chapitre : La caresse, de la sensation au geste, de la douceur du moi à l'élan vers l'autre	248

1.1 Identités : caresser la « citadelle de chair »	253
1.1.1 <i>Récits de l'intimité : les secrets du corps</i>	257
Confessions masturbatoires : les caresses de l'ego	262
Être caressé·e	278
❖ La caresse donnée, parure immatérielle du désir	278
❖ Les caresses de « l'hydre » : saturations et excès du corps	287
❖ L'effet-caresse : une douceur sans intention	290
❖ Identification par caresse	294
Lecture empathique et immersion tactile dans les récits	296
2.1.1 <i>Accords avec le monde : de la symbiose à la métamorphose</i>	308
La caresse, symptôme d'une harmonie	313
❖ La rêverie matérielle des caresses : air et eau (Arthur Cahn, Les vacances du petit Renard, Catherine Millet, La vie sexuelle de Catherine M., Fabrice Neaud, Journal (1), Anne Serre, Les Débutants)	314
❖ Le motif de la baignade (Michael DeForge, Big Kids, Maylis de Kerangal, Un monde à portée de main, Jean-Philippe Toussaint, M.M.M.M.)	319
❖ Nudités : se fondre dans la peau du monde (Anne Serre, Les Débutants, Jean-Philippe Toussaint, M.M.M.M.)	323
Mutations, altérations et délitements de la chair/peau : de l'inquiétude au soin	329
❖ Métamorphoses et altérations de la caresse : fantasmes, fantastique et création (Michael DeForge, Aude Picault, Comtesse, Big Kids, Philip Roth, Le Sein)	331
❖ Caresse et fétichisme : faire d'autrui un objet (Edmond Baudoin, Le Portrait, Guido Crepax, Bianca, Hélène Frédérick, La poupée de Kokoschka, Craig Thompson, Blankets, Bernhard Schlink, Le Liseur)	347
1.2 L'élancement du geste : tact et contacts	376
1.1.1 <i>De l'impossible fusion au renouvellement du partage</i>	379
Solitude énonciative et attention au sensible : caresses fragiles et amours précaires (Frédéric Boilet, L'Épinard de Yukiko, Susan Minot, Extase, Jean-Philippe Toussaint, M.M.M.M., Bastien Vivès, Dans mes yeux)	390
Les amours liminaires : premières et dernières fois (Sibylline, Premières fois, Craig Thompson, Blankets)	404
❖ Frôlements, flirts et pleurs (Frédéric Boilet, L'Épinard de Yukiko, Ian McEwan, Sur la plage de Chesil, Fabrice Neaud, Journal, Craig Thompson, Blankets, Jean-Philippe Toussaint, M.M.M.M., Anne Serre, Les Débutants)	406
❖ Mémoire de caresses (Guido Crepax, Valentina, Yasunari Kawabata, Les Belles Endormies)	416
❖ Des collections de caresses (Alfred et Sibylline, Premières fois, Nine Antico, Le Goût du paradis, Catherine Millet, La Vie sexuelle de Catherine M & Jour de souffrance, Zoraida Zaro, Premières fois)	425
L'amour de loin (Toussaint, Delabroy, Thompson)	429

2.1.1 <i>Tendre la main, renouer et guérir</i>	434
Les caresses magiques et fantastiques : relier les réalités entre elles (Christa Wolf, Melinda Gebbie, Alan Moore)	434
L'apaisement des caresses dans les paroxysmes de l'existence (Christa Wolf, Aude Picault, Simone de Beauvoir et Annie Ernaux)	441
4. Quatrième chapitre – La main et son image : enjeux narratologiques, poétiques et esthétiques de la caresse	450
1.1 Liminarité, tensions, empreintes et fétichismes : réécrire la « scène » érotique	456
1.1.1 <i>Les caresses : tensions du désir et tension de l'intrigue</i>	463
Tensions et latences : sensation, immersion et fantasme (Catherine Millet, Zoraida Zaro, Fabrice Neaud, Arthur Cahn, Anne Serre)	469
Tension narrative et séquentialité : empressement du désir, technicité du geste, savoir et imagination (Audeguy, Thompson, Toussaint Picault et Waters, Spénale)	484
2.1.1 <i>Absences : empreintes, détails et motifs</i>	497
Fétichismes et métonymies (Toussaint, Baudoin, Serre, Antico)	497
Art du drapé, fantômes de formes (Toussaint, Crepax, Ernaux, Thompson)	501
3.1.1 <i>« La main et le regard » : questionnements de la scène et de l'image</i>	510
Caresse et métaphore	510
La concurrence des sens	521
Image-icône (Craig Thompson, Anne Serre)	527
Image-écran et image-enveloppe (Cahn, DeForge, Neaud, Millet)	534
1.2 Caresser le geste : deux études de cas en bande dessinée (Guido Crepax et Michael DeForge)	547
1.1.1 <i>Les caresses de Crepax ou le rythme du désir</i>	548
Rythmes et tempos des doigts	550
Intensités et textures : de la caresse à la cicatrice	556
2.1.1 <i>« A preference for softness » (Michael DeForge)</i>	559
Cartoons et enfantillages : au-delà du répertoire théâtral	560
La caresse du monde : l'éclatement de la sensation et la révolution du regard	564
Conclusion	566

<i>Bibliographie & Œuvres citées</i>	573
<i>Index des noms</i>	603
<i>Index des concepts et notions</i>	607

Table des illustrations

Figure 1 André Franquin, Les idées Noires, titre	121
Figure 2 André Franquin, Les idées Noires, signature.....	122
Figure 3 Guido Crepax, Rembrandt e le streghe, page 126.....	134
Figure 4 Gotlib, God's club, Rhââ Lovely, Tome 2	453
Figure 5 Abraham Bosse, Le Touché, 1638.....	508
Figure 6 Lester J. Ambrose, Dean Cornwell, Quin Hall Frank King, Charles Lederer, Everett Lowry, Crazy Quilt, 1914	546