

Dora OCSOVI

« L'homme et la machine » – l'appareil photo comme outil de confession dans *Légendes de Catherine M.* de Jacques Henric¹

« Quand le photographe voit, ce n'est pas le moment qu'il veut capter, mais le désir désespéré que ce moment ne s'envole jamais. » (Krisztina Tóth)

Introduction

« Ce n'est pas le sexe, c'est l'instant » (Henric 2001 : 55) – cette idée de Jacques Henric guide le lecteur à travers les pages parsemées de photographies noir et blanc de son roman d'inspiration autobiographique, *Légendes de Catherine M.* Captiver l'instant – c'est le désir de tout photographe. Pourtant, ces photographies mettent le spectateur non averti quelquefois dans l'embarras. Car ces portraits sont, sans exception, ceux des nus. Ils ne cachent pas le corps de la femme qui leur a servi de modèle : elle se trouve en communication constante et directe avec la personne se situant en face d'elle, de l'autre côté de la caméra. Ce photographe, qui est l'écrivain lui-même, représente sur chaque prise, d'une manière monomaniaque, sa propre femme, la critique d'art Catherine Millet.

La relation entre l'œuvre littéraire et son auteur est un sujet courant des recherches de la psychologie littéraire. Ce thème est encore plus récurrent dans l'analyse des cas des auteurs confessionnalistes, c'est-à-dire ceux qui pratiquent une écriture autobiographique ayant pour unique point de vue le Moi, et ne laissant qu'une fonction secondaire au monde extérieur. Conformément à cette logique, le choix du sujet et du médium par l'auteur qui se confie peut ajouter un nouvel aspect à l'analyse des cas. Chez Henric, plusieurs questions se posent suite à la lecture de *Légendes* : pour quelle raison avait-il dénudé sa compagne en illustrant son récit ? Quelle est la fonction de ces photos ; qu'est-ce qu'elles ajoutent au texte littéraire et qu'est-ce qu'elles révèlent sur leur relation et sur l'écrivain lui-même ? Et, enfin, la création littéraire et artistique de Henric comporte-t-elle une valeur confessionnelle ?

L'objectif de cet article est d'aborder le sujet de la confession à travers la sexualité, comme outil de (co)création. Pourtant, la relation entre l'homme et la machine, qui, dans ce cas-là, est un outil technique, nous invite également à réfléchir sur le rôle que l'objet photographique joue dans la relation du photographe avec son modèle. Est-il question de quelque chose que la machine voit – et qui n'est pas visible par l'homme ?

Pour répondre à ces questions, on recourra à l'analyse des ouvrages de ce couple-auteur : de la femme nue des photographies, le critique d'art et écrivain

¹ Cet article fait partie des recherches psychobiographiques sur la sexualité comme outil autobiographique, notamment dans l'œuvre de Catherine Millet. Le sujet s'inscrit dans nos recherches en cours sur la confession comme outil littéraire, menées avec le psychiatre József Gerevich, ayant déjà fait l'objet d'études, par exemple lors du XXIII^e Congrès de L'Association Hongroise des Psychiatres (Budapest, les 22-25 janvier 2020), *Sortir des traumas* – « L'autobiographie sexuelle » de Catherine Millet.

Catherine Millet, et du photographe, le romancier-essayiste Jacques Henric. Millet, critique d’art française, est devenue fameuse à travers le monde suite à la publication de son roman jugé scandaleux, une autoconfession ayant sa propre sexualité comme l’unique objet. Cette « entreprise qui n’eut jamais d’exemple, et dont l’exécution n’aura point d’imitateur » (Rousseau 2006 : 11), comme l’avait formulé Rousseau dans les premières lignes de ses *Confessions*, avait relevé maintes questions dans les milieux critiques et chez le public, mais rares étaient ceux qui avaient pris le soin de délaissier la première interprétation, sexuelle, pour entrer au-delà des descriptions jugées scandaleuses. Car, surtout suite à la publication des romans postérieurs à *La Vie sexuelle*, notamment *Une enfance de rêve* (2008) et *Le Jour de souffrance* (2014), l’auteur continue de se confesser et de révéler de nouvelles périodes de sa propre vie traumatisée. Pour bien comprendre la motivation de l’écriture de *La Vie sexuelle*, il est indispensable d’incorporer à l’analyse les épisodes de cette trilogie. Ils invitent à chercher une motivation de sublimation, de thérapie aux traumatismes subis par Millet au cours des différentes périodes de sa vie, principalement fondés sur les blessures de la petite enfance.

Henric, à son tour, « occupe une place singulière dans le monde littéraire contemporain. Il s’est toujours situé librement dans le champ de la pensée². » En témoignent ses œuvres qui touchent à plusieurs registres, comprenant surtout la relation texte-image ou la peinture et la création littéraire : romans et essais, interventions régulières dans ArtPress (où il est le directeur de la section littéraire et aussi membre fondateur à côté de sa femme, Millet) lui permettant d’exposer son goût pour la polémique. Ses études critiques, ses textes écrits pour le théâtre, ses derniers récits autobiographiques entrecroisant ceux de Millet font de lui un des rares auteurs dont l’écriture joue sur plusieurs registres. Le domaine de l’érotisme est un sujet de réflexion courant dans son œuvre, dont nous privilégierons pour cette étude *Légendes de Catherine M.*

Millet et Henric se complètent au niveau professionnel aussi bien que social et personnel à partir de 1971, c’est-à-dire, depuis plus de cinquante ans. Notre approche, centrée sur leur couple et sur leurs œuvres sera principalement psychobiographique. Conformément à cette méthode, on convoquera parallèlement et comparativement à la loupe l’œuvre et la biographie des auteurs.

La naissance des deux livres

Les deux livres en question, *La Vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet et *Légendes de Catherine M.* de Jacques Henric sont des œuvres clés de l’un et de l’autre. La première est une autobiographie à travers l’unique focus de la sexualité de son auteur. Le second, un récit de référence autobiographique, composé de souvenirs, cousu autour des photos prises de la compagne de l’auteur. Les deux livres ont été publiés quasi simultanément, chez deux éditeurs différents, au printemps de

² Selon Pascal Boulanger, sur le site web du Printemps des poètes : <https://www.printempsdespoetes.com/Jacques-Henric-Faire-la-vie-entretien-avec-Pascal-Boulanger>. Consulté le 15 août 2021.

2001³. Le public et même les critiques ont pu croire qu’il s’agissait d’un coup de marketing, mais en réalité, l’intention principale des deux auteurs résidait ailleurs. Pourtant, les deux œuvres se complètent et il est tentant d’analyser leurs points communs. Certaines analyses (entre autres Devésa 2004 : 167) insistent sur la nécessité de lire les deux livres en parallèle pour mieux comprendre le premier, celui de Millet, afin d’orienter sa lecture et lui donner un sens élargi. Pour accéder à la motivation derrière la naissance des deux livres, il est nécessaire de remonter aux sources de leurs biographies et d’y fouiller les signes des traumatismes respectifs qui peuvent probablement s’y cacher.

Du point de vue de la psychologie de l’art, le psychiatre József Gerevich (2017a ; 2017b) attire l’attention sur le fait que la création littéraire est un outil fructueux dans le domaine de l’élaboration des traumas et peut représenter un motif personnel dans le processus de la création littéraire ou artistique. Catherine Millet, selon ses trois romans autobiographiques, a subi de multiples traumatismes dans sa famille dès sa petite enfance : privation émotionnelle, agression verbale et physique, abus sexuel, décès du frère, suicide de la mère, des bagarres, des coups incessants composent la liste des événements traumatiques avoués dans les récits, dont un seul aurait été suffisamment puissant pour en être marqué à vie. Comme elle écrit dans *Une enfance de rêve*, elle s’est réfugiée dans un monde de fantaisie, dans l’univers des livres, complété de ses histoires imaginaires et imaginées. Ces histoires de fées étaient métamorphosées après un certain temps en histoires sexuelles, par lesquelles elle avait accompagné et alimenté ses jouissances solitaires. Dans l’une de ses interviews, elle s’identifie à « l’enfant malheureux mais qui réussit à s’en sortir – je suis devenue une petite héroïne » qui « exploitai[t] » son enfance « comme une fiction, sans doute, pour en souffrir moins » (Belilos et Boujut 2012 : 44). Ensuite, dès sa fuite de la maison familiale à l’âge de 18 ans, son refuge était la sexualité qui lui avait assuré un monde où elle avait excellé. Elle y fait systématiquement référence dans *La Vie sexuelle de Catherine M.* qui avait assuré pour elle aussi un refuge affectif. Comme elle le décrit sans ambages, la sexualité, qui se trouve au centre de sa vie quotidienne, est souvent expérimentée avec plusieurs personnes à la fois, souvent avec des inconnus. D’après le témoignage de plusieurs extraits, elle n’avait aucun doute sur le fait que les participants de ces orgies régulières l’avaient aimée et appréciée pour ce qu’elle avait à offrir. Selon ses propres mots, cette communauté était pour elle comme une vraie famille (Millet 2001 : 24-26). Et chaque nouvelle relation sexuelle, une nouvelle opportunité de se faire accepter.

Ce mode de vie particulier était mené parallèlement à sa vie de couple ; sa relation avec Henric était – et l’est toujours – un lien stable pour elle, pourtant, une crise de jalousie inattendue l’avait poussée à fréquenter un analyste et à suivre une thérapie. Selon le témoignage des récits autobiographiques et de ses interviews, ce travail analytique l’avait entraînée dans un processus de guérison, dont écrire sa biographie avait constitué un élément cardinal. Ses écrits sur elle-même sont le fruit d’une élaboration réussie à travers l’écriture – surtout dans ses deux derniers récits,

³ Par une telle simultanéité que les parutions en avril 2001 n’étaient décalées que de quelques jours, et ont eu lieu la même semaine où Millet avait fêté son anniversaire le 1^{er} avril. S’agirait-il d’une coïncidence ?

La Jalousie et *Une enfance de rêve*, où elle témoigne du désir de sublimer ses crises émotionnelles.

Quant à l’homme, Henric, ses traumas référencés à l’écrit ne sont pas aussi nombreux. Dans *Légendes*, il évoque une scène marquante de son âge de jeune adulte, qui se joue à l’école. Il s’agit d’une punition physique, subie de la part d’une institutrice. Le péché du jeune homme était d’avoir fait circuler une photo d’une femme dénudée. De l’aveu de l’écrivain, son besoin irrépensible de photographe Catherine Millet exorcise une humiliation d’enfance, quand il avait été corrigé par « l’instituteur en blouse grise » pour « recel » d’une image de « femme [...] à poil », d’une « image [...] cochonne [...] », en lieu et place du camarade qui avait l’habitude d’en apporter en classe et de les y faire circuler (Henric, 2001 : 177-179).

Les traumas des deux individus, vécus ensemble ou séparément, peuvent fréquemment s’entrelacer et être réunis. On peut supposer que la vie du couple peut aussi être un outil bénéfique pour faciliter l’élaboration du traumatisme, travail qui est encore partiellement en cours. L’élaboration des traumas d’enfance chez les deux auteurs mène à des voies parallèles et complémentaires, vers celle de la création littéraire. L’imagination fleurissante des deux enfants les avait guidés vers une carrière d’auteur à l’âge adulte. Alors qu’il fait l’expérience que la curiosité enfantine engendre la punition et l’humiliation publique, elle, de son côté, comprend que la sécurité n’existe point dans la vie réelle, mais se trouve ailleurs, soit dans ses propres fantaisies mêlées à la jouissance, soit, plus tard, dans une communauté qui valide et valorise à la fois la seule chose dont elle est fière – sa propre sexualité. Elle découvre instantanément qu’elle reçoit de l’amour et de la tendresse en échange de son propre corps et de ses propres services, des récompenses qui lui étaient pratiquement inconnues dans sa famille. Lui, il recrée l’univers dans lequel il s’était bloqué, les moments qui risquent la découverte et qui ajoutent de l’adrénaline à la situation à cause du suspens de la punition en vue.

On peut supposer que ces deux livres portent en eux une valeur thérapeutique et que leurs auteurs savent que cette thérapie, cette sublimation se joue encore de nos jours. En quoi le livre de Henric est-il révélateur sur son auteur ? Henric se confie sur soi-même : sur son enfance, sur sa relation texte-image, mais aussi, et surtout, sur sa relation avec Catherine. Une certaine complicité imprègne les pages, qu’il dévoile tout naturellement devant le lecteur, en l’invitant dans leur monde intérieur. Cette invitation se passe sur un double front, en écrit et en images noir et blanc.

Comme on peut lire chez Susan Sontag, prendre des photos est essentiellement un acte de non-intervention. L’essayiste explique qu’entre le photographe et son sujet, il existe une distance bénéfique : ainsi, la caméra, étant un outil de détachement, ne possède et ne viole jamais directement (Sontag 2005 : 8-9). Serait-il question d’une telle distanciation délibérée chez Henric ?

L’appareil photo comme outil de confession de Henric, l’écrivain-photographe

La naissance des photographies illustrant le récit de Henric est doublement référencée chez les deux auteurs. Ils décrivent cette pratique habituelle de photographe qui consistait à recréer le suspens d’être découverts – et évidemment, la possibilité

d'être punis. Comme cela se passait dans leur enfance : « Enfin, la sélection opérée par mon regard est redoublée par la très sûre protection du regard de l'autre, par le voile dont il me recouvre qui, bien sûr, est tout à la fois opaque et transparent. [...] Nous sommes prudents. Je porte toujours une robe facile à reboutonner » (Millet 2001 : 176). Henric la rejoint par ces mots :

J'attends un signe de Catherine. [...] Catherine : calme – vague expression d'ennui sur le visage – se caresse nonchalamment la cuisse. Moi : état léger d'anxiété – habituelle petite fringale au bout des doigts qui s'atténuera dès que je presserai le déclencheur pour les prises en rafales (Henric 2001 : 9-10).

La lecture de ces passages nous éclaire sur le fait que ces prises font naître « une œuvre co-signée » (Devésa 2009 : 135), car elles sont le fruit de la coopération avant tout intime et aussi artistique des deux auteurs. Henric interprète ainsi son rapport à la photographie, qui, très probablement, s'enracine dans ses préférences d'adolescent :

Seules les photos de corps de femmes m'intéressent, seules les photos de corps de femmes dénudées. Les photos que j'ai prises, que je continue de prendre, ce ne sont que des photos de femmes exhibant leur nudité. [...] Je ne suis pas photographe. Je suis un monomane amoureux et désirant. Le hasard de rencontres a fait que d'un choix de ces milliers de clichés, j'ai fait un livre-essai puis un album. Catherine M. dans tous ses états : ma vision d'elle alimentée par mes fantasmes, déjà agissant dans les romans que j'ai écrits, puis par la connaissance de ses prouesses sexuelles et la lecture des aventures relatées dans son récit *La Vie sexuelle de Catherine M.* (cité par Devésa 2009 : 131).

Les photographies se trouvent légèrement cousues entre les pages du texte⁴. En dehors de leur contenu érotique et excitant, Henric se confie ainsi sur sa méthode : « je vais direct à l'image, la seule, celle d'un corps de femme, nu. [...] Aller direct à l'image, direct au nu féminin, c'est aller à un corps non oblitéré, non métaphorisé, non allégorisé » (Henric 2001 : 95). Son désir de montrer l'image brute, sans allégories conduit à une mise en parallèle de la manière de confession de la femme sur les photos : elle, Millet, avait choisi d'écrire son autobiographie à travers la présentation de sa vie sexuelle hors du quotidien. Le style est épuré, brut, factuel, cependant très imagé, composé comme un essai sur une œuvre d'art. Y a-t-il une parenté entre les deux manières de se confesser ? C'est Millet elle-même qui y donne la réponse, dans l'introduction complétive de la seconde édition de son œuvre, *Pourquoi et comment* : « Quand je m'étais interrogée sur la manière d'écrire ce livre, Jacques m'avait conseillé de procéder exactement comme pour mes essais d'art. C'est ce que j'ai fait » (Millet 2001 : VIII). Elle avait profité de ce style brut, qui rappelle le caractère des photos de son mari. Est-ce leur style à eux, leur manière commune de se confier ? En lisant les pensées de Henric sur son désir de faire voir,

⁴ Il en existe pourtant une autre version, publiée deux ans après, où les images, agrandies à la hauteur d'une page entière, avaient gagné une plus grande importance.

on recourt à la notion freudienne de *libido spectandi*, ou concupiscence des yeux (Saint Augustin 1970 : 106). Henric réfléchit lui-même, très poétiquement, sur cette idée :

Ne serait-elle alors, la photo, qu’une sorte de coupe-souffle, de tranche-anima, de mini-guillotine dont l’écrit aurait à réparer les dommages ? Recoller une tête à son tronc, une cuisse à son bassin, un sexe à son ventre, un cul à son dos, un passé à son présent, un corps à son âme, une femme à son destin (Henric 2001 : 172).

Dans le contexte de *Légendes*, cette même expression se rapporte aux mots de Henric – qui se réfère à son ami psychiatre –, c’est-à-dire, à une pulsion vers l’action de voir. Dans son cas, il s’agit aussi de faire voir, de montrer. L’ami lui explique d’ailleurs que ces photographies « n’ont certes pas une grande valeur en soi, ce sont des signes relativement pauvres, mais elles ont une valeur phatique » (Henric 2001 : 105). Selon la terminologie linguistique, leur rôle est d’assurer que le message passe. Le message de Henric, bien qu’il soit enveloppé dans le tissu de la sexualité, n’est pourtant pas évident à déchiffrer.

Les photos de Henric sont-elles obscènes ?

Où se trouve la frontière de l’obscénité en images ? Comme l’historien d’art Pascal Bonafoux en fait également rappel, la nudité sur les œuvres d’art, indépendamment de leur matière ou de leur technique, fait débat depuis la fin du XIX^e siècle : de telles pièces étaient fréquemment jugées « érotiques » ou « obscènes », voire « pornographiques » (Bonafoux 2013 : 8). C’était aussi le cas de certaines sculptures de Rodin dont *La Danaïde*. Il semble que depuis ces temps-là, l’avis primaire du public, laïc ou professionnel, n’avait pas globalement changé.

Les premières impressions sur *Légendes de Catherine M.* se produisent déjà au niveau de la couverture : on y voit le personnage principal du récit, déculotté. Si on feuillette le livre, à l’intérieur, le nombre de photographies noir et blanc représentant une seule personne, Millet, saute tout de suite aux yeux. Sur ces photos – environ une cinquantaine –, elle est toujours dévêtue, et se trouve parfois aussi dans des poses décrites par des contempteurs de l’œuvre comme humiliantes, voire pornographiques. Elles forment un lien inséparable avec le texte – elles ne l’illustrent pas, au contraire : comme Henric le précise, il remplit les marges des photos avec son récit. Ou, comme il l’appelle, il les enveloppe par « le cordon protecteur de l’écrit » (Henric 2001 : 149). Ses souvenirs, ses pensées, ses réflexions partent de ces photos. De sa propre femme. Nue. Et parfois même très nue.

Georges Bataille (1957) nous éclaire sur le fait que le rapport humain envers la sexualité est variable selon le consentement général de la société, mais aussi selon celui de l’individu impliqué. Attila Bartis, écrivain et photographe hongrois ayant, tout comme Henric, des expériences dans les deux genres, se réfère également à cette idée, en l’élargissant au domaine de la pornographie : « Nos jugements sur la pornographie se décident toujours au niveau personnel. Ceux-ci sont tellement liés à l’individu et sa relation propre avec la sexualité, qu’un argument esthétique ne

pourra, à court terme, rien changer dans cette attitude » (Bartis 2017 : 41). C'est ce qui explique pourquoi les photos de Henric ont été considérées par le grand public comme obscènes. D'où la question très légitime de savoir si Henric a fait violence à l'intimité de leur couple.

Cependant, l'écrivain-photographe, malgré son amateurisme avoué, veut priver les photographies de leur effet érotique et les sublimer : « Éros cesse-t-il d'agir quand on passe de la femme nue à son image ? Même si mes photos n'ont rien d'artistique, puis-je espérer du regardeur qu'il mette entre elles et lui une certaine distance "esthétique" ? » (Henric 2001 : 58). Henric se met donc dans une position artistique : ses clichés mettent en scène l'obscène et ce faisant créent de l'affection, de la sensation, bref une réponse émotionnelle et corporelle auprès du public. La machine fait distance pour mieux inventer l'intimité propose à la lecture. Henric fait appel au tableau de Courbet, *L'Origine du monde*, pour créer un parallèle entre sa conception photographique et celle présentée par le tableau de Courbet. La nudité telle qu'elle est à comprendre chez Henric doit beaucoup à Bataille : il est crucial d'éviter la confusion entre « nu et acte de dénudation. [...] La nudité n'est pas toujours obscène et elle peut apparaître sans rappeler l'inconvenance de l'acte sexuel » (Henric 2001 : 167). Devésa a raison lorsqu'il affirme que « l'écrivain n'avait publié de photographies pornographiques ni de Millet, ni de personne d'autre », et en reprenant les catégories de Denis Roche, il ajoute que ces photographies « oscillent entre la "photo de nu" et celle "de sexe" » (Devésa 2009 : 131-132).

Pour Henric, créer l'image de la femme aimée est aussi une possibilité d'inventer et de s'inventer. Dans le domaine de la photographie, on peut souvent remarquer une volonté de faire renaître le modèle devant la caméra, à la manière de Pygmalion. Le modèle se dévoile à l'aide du regard du photographe. Mais sur ces moments capturés dans le livre, le modèle n'a jamais l'air heureux. On a l'impression de découvrir une certaine tristesse dans son regard, voire le désir d'être ailleurs. Cette prétendue tristesse pourrait-elle avoir d'autres sources ? Pour Millet, dans *La vie sexuelle*, la nudité avait une fonction hors du commun : « Mon habit véritable, c'était ma nudité, qui me protégeait » – écrit-elle (Millet 2001 : 21). Lors de ces séances, avec son mari, il semble qu'elle n'avait pas besoin d'être protégée : Catherine avait consenti et à la prise de photographie et à sa publication. Ce dernier comportait une méthode précieuse ; Henric avait fait ses choix de plusieurs milliers de photos. Quant à la naissance de ces photos, elle en donne aussi une explication complémentaire : son récit témoigne du fait qu'il s'agissait également d'un jeu sexuel excitant entre eux, que Henric inventait et voulait d'elle. Elle s'est laissée enfin photographe nue à des endroits publics et la menace pressante d'être découverts avait pimenté leur vie érotique de couple. Devésa mentionne ce jeu sexuel parmi les facteurs « manifest[ant] et vérifi[ant] l'existence du couple » (Devésa 2019 : 131). On ajouterait qu'il renforce et approfondit en même temps l'intimité du couple : selon notre conception, c'est l'existence de cette intimité qui rend possible la publication de ces photos.

Ce n'est pas d'ailleurs sans précédent dans la littérature que les rituels sexuels des auteurs voient la lumière. Henric lui-même évoque l'exemple de Georges Bataille et de James Joyce, qui voulaient que leurs femmes couchent avec

plusieurs hommes et qu’elles leur en racontent les détails. Il cite les confidences de Nora Barnacle, la femme de Joyce, qui résument ces épisodes de façon laconique : « Jim veut que je sorte avec d’autres hommes pour qu’il ait quelque chose à écrire » (Henric 2001 : 46). Paradoxalement, dans le cas de Henric et de Millet, le déclencheur n’était pas de cette nature.

Bavarde avec Jacques au début, je dus me débrouiller, plus ou moins bien et de toute façon à retardement, avec l’interdit qui frappa aventures et récits d’aventures à partir du moment où notre aventure fut pensée, vécue comme une relation d’amour, ceci tout en ayant l’occasion de lire à une ou deux reprises dans ses romans la description d’une scène érotique qui ne pouvait être que le reflet d’une anecdote rapportée à moi (Millet 2001 : 75).

La thérapie de la création ou le narcissique et le voyeur

Selon Freud « [l]’impression optique reste la voie par laquelle l’excitation libidinale est le plus fréquemment éveillée » (1986 : 66). D’où la double fonction de l’œil qui ne sert pas seulement à voir mais aussi à procurer du plaisir sexuel par le regard, la *Schaulust* (Freud 1985 : 171). C’est en effet ce plaisir qui habite Henric, comme il le dit dans son *Album*, aussi pour se défendre contre l’idée du voyeurisme.

Voyeur, quel photographe ne l’est pas, par nature et par fonction ? [...] Le vrai voyeur, au sens clinique du mot, doit voir mais ne pas être vu. Je suis vu par mon modèle. Elle me voit la voir. Elle me voit la voir en train d’être vue par un autre regard puisqu’il arrive qu’un autre homme entre dans le champ, et on se croirait dans une scène photographiée par Helmut Newton. Sachant être vue par des regards désirant la voir, le modèle n’est en rien une exhibitionniste, au sens clinique du terme. Que de fois, à la radio, à la télé, il nous a fallu expliquer cela ! (Henric 2004 : 64)

Dans le cas de sa femme, ce n’est évidemment pas l’action d’être photographiée qui soulève la question de son exhibitionnisme ou de son narcissisme. Ayant étudié le rôle de la sexualité de l’auteur dans son œuvre, nous avons remarqué que le traumatisme subi à l’âge de la petite enfance pouvait laisser des traces indélébiles sur sa personnalité, qui peuvent supposer le développement d’un trait de personnalité narcissique. « J’ai un Surmoi gros comme une maison » – déclare-t-elle dans l’une de ses interviews (Rerolle 2019), confession qui nuance cette supposition.

On a l’impression que cette fois, à l’abri des regards, les orgies décrites par Millet renaissent en noir et blanc sur les photographies de Henric, et les spectateurs – se trouvant nécessairement et indéniablement dans la position du voyeur – sont aussi les lecteurs. « À travers Catherine, Jacques photographie par conséquent l’abysse, non pas LA femme, mais une représentation, à travers la femme élue et choisie, de "ces points de néant où l’on plonge lorsqu’on aime, lorsqu’on jouit" » (Devésa 2009 : 129). Pour Henric, cette femme apparaît dans plusieurs rôles. Sur le plan physique, du point de vue de la focalisation du photographe, le corps de Millet, nommé « corps glorieux » par Devésa, se métamorphose en oscillant entre l’image

de la Vierge et celle d’une prostituée⁵. C’est à savoir que, dans leur couple, un rôle supplémentaire s’ajoute à cet éventail de caractères féminins : celui du disciple ou de l’adolescente⁶.

Le regard du photographe crée et recrée la personne sur la photo. Il présente une image filtrée à travers ses propres yeux, à travers sa propre personnalité. Il valorise le rôle de la femme dans leur relation et cette création lui donne un pouvoir viril, un pouvoir de Pygmalion qu’il désire apparemment conserver. On trouve un écho de cette idée chez Sontag, qui associe directement les photos à des trophées (Sontag 2005 : 2), et cette même idée apparaît aussi, plus tard, chez la philosophe Baldine Saint Girons (2013). L’idée qui enchante l’homme possessif depuis des siècles, qui inspire les artistes naïfs de l’Âge préhistorique, apparaît ici comme un trait caractéristique d’un homme narcissique, ou comme il s’apostrophe : d’« un monomaniaque amoureux et désirant » (Henric, 2006 : 39).

Du point de vue analytique, on se demande si Henric et Millet se complètent aussi bien au niveau de leurs traits de personnalité : l’exhibitionniste narcissique et le voyeur font un couple qui a tendance à se former fréquemment. Cette liaison, de nature codépendante, s’est mêlée à un rapport alternant, constamment changeant, de subordination et de liberté dans leur couple.

Exploitation ou confession d’amour – de l’obscénité à l’obéissance

S’agit-il de la part de Henric d’un abus ou d’une exploitation sexuelle contre sa femme, Catherine Millet ? Cette idée échappe au lecteur qui feuillette pour la première fois le livre parsemé de photos dénudées de Millet. Une autre perspective serait de regarder les images à travers la force qui tient le couple ensemble, et qui réside dans l’action de se dévêtir, ensemble, soit à travers la propre sexualité de Millet, ou des sentiments intérieurs de Henric.

Au fil de cette idée, on se demande si la mise en valeur de leur vie sexuelle (de chaque côté) peut être un signe de profondeur de l’intimité du couple. Est-il nécessairement scandaleux d’exposer l’intimité du couple au public ? Ou cette exposition peut-elle être qualifiée de bénéfique, peut-elle renforcer leur union ? Les interjections de Henric agissent comme si c’étaient des preuves de l’intimité qui règne au sein du couple : « Qui signe ces photos, qui n’ont peut-être pas à être signées ? Moi ? Nous deux, puisque j’ai cru bon de les entourer du cordon protecteur de l’écrit » (Henric 2001 : 149).

L’intimité mêlée à l’idée de la créativité et à celle de la sexualité est un phénomène qui alimente les recherches psychobiographiques. József Gerevich (2020)

⁵ Ce phénomène de l’alternance des rôles de la femme aux yeux de l’homme n’est pas sans antécédents dans la littérature. Moravia décrit d’une manière parallèle le psychodynamisme de la transformation, celle de la femme aimée, égalant l’image d’une Vierge en une prostituée. Cette métamorphose est intrinsèquement liée à la sexualité. En évoquant ce double rôle excitant, on rappelle son *Homme qui regarde*, où le protagoniste du roman confronte son mari à la métamorphose qu’elle doit subir dans leur relation érotique.

⁶ Voir le court-métrage de Gérard Courant, *Catherine Millet et Jacques Henric* (1986), dans la série *Couples* qui explore le langage corporel du couple et établit une typologie de leur relation.

constate, en énumérant des exemples littéraires parallèles, que l’empreinte psychologique de la création (des œuvres d’art ou d’œuvres littéraires) peut être fréquemment remarquée sur les relations personnelles et familiales des auteurs. Il énonce plusieurs parallèles littéraires, notamment le couple célèbre de Nora Barnacle et de James Joyce – où l’écrivain « utilise » sa femme, comme source d’inspiration pour son travail. L’écrivain exploite la vie et même les expressions de sa femme. C’est un fait psychobiographique largement référencé que Molly, l’héroïne d’*Ulysse*, incarne explicitement la figure de Nora. Joyce, possessif et jaloux, « transformant continuellement Nora de fleur en truie, de vierge en putain » (Van Bohemen-Staff 2008 : 475) a fait preuve d’une coexistence de plusieurs types d’images de sa femme dans sa vie. « Cette dialectique oppose un amour poétique, musical, idéalisant à une luxure brutale et à une pulsion physique » (Van Bohemen-Staff 2008 : 475). Philippe Sollers commente cette manière de création ainsi : « Joyce sait ce qu’il veut : s’identifier au maximum à la substance féminine » (Sollers 2012). Le personnage de Molly Bloom est né d’une exploitation qu’on peut suivre à travers la correspondance de Joyce avec sa femme, un document qui s’était aussi enrichi d’un volet érotique, par la publication des lettres – « obscènes » selon la critique, « intimes », selon notre conception – du couple. L’avis public sur le sujet semble être très *collet monté*. Mais la question de la création des photos de Millet comme un catalyseur de la création littéraire se pose.

L’intimité du couple – un outil de création littéraire ?

« Grossiers et divins », selon Henric, « d’une obscénité parfaite » selon Millet, les lettres de Joyce envers sa femme, Nora, exerçaient un effet considérable sur la vie de leur couple⁷. « Sublimes et dégoûtantes », comme le rappellent les critiques d’art joyciennes (Van Bohemen-Staff 2008), les lettres et les photos expriment des traits parallèles : déclencheurs émotionnels et sexuels, aussi bien que professionnels, elles incarnent l’idéalisation et l’objectification de la femme aimée. Voici un extrait d’une lettre de Joyce où il montre la coexistence du poétique et de l’obscène envers sa femme :

Tout à côté et à l’intérieur de cet amour spirituel que j’ai pour toi, existe aussi un désir sauvage, bestial, de chaque pouce de ton corps, de chacune de ses parties secrètes et honteuses, de chacune de ses odeurs et de ses actions⁸.

De toute évidence, une différence majeure est certainement éclatante : ces lettres n’étaient pas destinées aux yeux du public – tandis que l’ouvrage de Henric est une

⁷ Le couple était à un tel point fasciné par l’érotisme et « l’obscénité parfaite » des lettres de Joyce à sa femme, qu’en 2014, Millet, en compagnie d’un psychanalyste pratiquant et de plusieurs participants de la vie culturelle française, notamment Henric lui-même et le romancier Philippe Forest, avait lancé un concours aux lecteurs afin d’écrire une lettre de Nora vers Joyce, permettant par là même créer l’une des lettres manquantes. Maintes contributions, écrites ou photographiées étaient reçues et sélectionnées.

⁸ Cité par Philippe Sollers sur le site de *Pileface*, [En ligne] <https://www.pileface.com/sollers/spip.php?article470#nb4>. Consulté le 15 juin 2021.

publication qui vise les lecteurs. On peut, tout de même, remarquer une certaine parenté avec les scènes de photos de Millet-Henric : excitantes, elles créent une sorte d’intimité très profonde, unique au sein du couple. Seraient-elles également une preuve du fait que les liens qui se sont formés entre eux sont tellement forts qu’ils peuvent être exposés même au public ?

Les prises de Henric, en dehors de leur rôle de catalyseur de la création littéraire, expriment une vraie confession de soi, de même qu’une preuve d’amour envers sa femme :

Je prends des photos de Catherine depuis que je la connais, depuis le début des années soixante-dix. Depuis trente ans, je photographie ce corps, ce même corps, qui n’a étonnamment pas changé. Une femme libre, sans culpabilité, est un joli cadeau pour un romancier. Demandez à Joyce. Trente ans qu’elle est l’actrice centrale de ma vie, de mes livres. Tous les corps et toutes les existences de femmes qui habitent mes romans et mes essais ont été façonnés à partir d’elle (Henric 2001 : 12).

Une autre photographie dénonciatrice se révèle quand on visite le site internet de Henric – à la section « Biographie », on trouve une présentation de soi modeste, de quelques lignes⁹. Elle est en revanche accompagnée d’une photographie. Un cliché en couleur représente Henric avec Millet, nus sous la couverture dans le lit familial, tenant en main leurs livres respectifs, en montrant les couvertures à la caméra.

Épilogue

La complicité réunissant le couple Henric-Millet est un fait qui émane des lignes et des photos accompagnant le récit et que chaque étude consacrée à ces œuvres ne cesse de souligner, dont celle de Jean-Michel Devésa (2009 : 128) qui nous semble particulièrement pertinente à cet égard. Ce dernier mise sur la solidité du couple, trait que notre méthode psychobiographique a également mis en valeur. À la question de Henric de savoir s’ils ont « vulgarisé l’intimité d[e leur] couple », nous répondons, en restant dans l’ambiguïté, par dire oui et non. D’une part, le fait d’exposer leur intimité n’enlève point au caractère intime et délicat de leur érotisme ; par contre, d’autre part, si l’on se focalise sur la vulgarisation que cette exposition implique, la réponse est plutôt oui.

L’appareil photo est en effet un outil parfait pour inviter le spectateur à participer à et de cette intimité : le lecteur par son regard complice s’immisce immédiatement dans le rôle du voyeur, rôle automatiquement pris par Henric lui-même lorsqu’il partage le plaisir de regarder sa femme. La machine aide à matérialiser cette femme, qui était jusqu’alors la source d’inspiration de ses écrits, mais cachée derrière les lignes. La matérialité de l’image créée par la machine permet au lecteur de développer un imaginaire au-delà de la position voyeuriste et d’occuper une place éminemment esthétique par rapport aux multiples vécus, dont le sien. Même si les photos étaient créées avant tout pour servir le plaisir des deux participants et

⁹ Source : <https://www.jacqueshenric.com/biographie/>. Consulté le 15 juin 2021.

destinées à un usage privé, le lecteur s’interrogeant sur la motivation de leur publication finit par comprendre que la nudité et l’intimité ainsi exposées en viennent à créer une intimité plus intime que seul l’art est à même de conserver.

LES LUMIÈRES FRANCO-HONGROISES, UNIVERSITÉ DE SZEGED
chercheuse associée
doraocsovai@caesar.elte.hu

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris : Gallimard, Seuil.

BARTIS, Attila (2019). *Az eltűnt idő nyoma* [La trace du temps perdu], Budapest : Magvető.

BATAILLE, Georges (1957). *L’Érotisme*, Paris : Minuit.

BELILOS, Marlène et Thomas BOUJUT (2016). « Être libre », *La Cause du Désir*, n° 92, 43-45, [En ligne] <https://doi.org/10.3917/lcdd.092.0043>. Consulté le 12 septembre 2021.

BONAFOUX, Pascal (2013). *Rodin et Éros*, Paris : Éditions de La Martinière.

DEVÉSA, Jean-Michel (2004). « Le corps glorieux de Catherine M. », Elisa Girardini et Geneviève Henrot (dir.), *Le corps à fleur de mots*, Padova : Unipress, 153-178.

DEVÉSA, Jean-Michel (2009). « Catherine Millet – Jacques Henric : La Passe photographique », *Dalhousie French Studies*, vol. 89, « Voir le texte, lire l’image », 127-136, [En ligne] <https://www.jstor.org/stable/40838480>. Consulté le 12 septembre 2021.

FREUD, Sigmund (1986). *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris : Gallimard.

FREUD, Sigmund (1985). « Le trouble psychogène de la vision dans la conception psychanalytique », *Névrose, psychose et perversion*, Paris : PUF, 167-173.

HENRIC, Jacques, (2012). « Grossiers et divins : Les lettres à Nora de James Joyce », *Mondes Francophones*, [En ligne] <https://mondesfrancophones.com/espaces/les-alarmes-deros/grossiers-et-divins> Consulté le 30 janvier 2021.

HENRIC, Jacques, Jorge AMAT (2006). « Honneur à l’homme au trépied », *Obsessions nocturnes*, Paris : Les Éditions Édite.

HENRIC, Jacques (2001). *Légendes de Catherine M.*, Paris : Denoël.

HENRIC, Jacques (2004). *Catherine "M", L'Album*, Avignon : L'instantané.

GEREVICH, József (2017a). « A traumatikus élmények facilitáló szerepe a művészetben » [Le rôle facilitateur des vécus traumatiques dans l'art], *Orvosi Hetilap*, 158/17, 668-677.

GEREVICH, József (2017b). « Személyes és személytelen művészet » [Art personnel et impersonnel], Zoltán Kőváry (dir.), *Alkotás és élettörténet – Pszichobiográfia a kreativitáskutatásban* [Création et biographie – la psychobiographie dans les recherches sur la créativité], Budapest : L'Harmattan.

GEREVICH, József (2020). « Hatások és ellenhatások – A művészet éjszakai oldala » [Effets et contre-effets – le côté nocturne de l'art], *Irodalmi Jelen*, n° 230, décembre, 182-201.

KŐVÁRY, Zoltán (2017). « Bevezetés » [Introduction], Zoltán Kőváry (dir.), *Alkotás és élettörténet – Pszichobiográfia a kreativitáskutatásban*, [Création et biographie – la psychobiographie dans les recherches sur la créativité], Budapest : L'Harmattan.

MILLET, Catherine (2001). *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris : Seuil.

MILLET, Catherine (2008). *Jour de souffrance*, Paris : Flammarion.

REROLLE, Raphaëlle (2019). « Catherine Millet : « J'ai un surmoi gros comme une maison », *Le Monde*, le 7 avril, [En ligne] https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/04/07/catherine-millet-j-ai-un-surmoi-gros-comme-une-maison_5446865_3246.html. Consulté le 7 avril 2019.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2006). *Les Confessions* [1712-1728], Paris : Les Classiques Hachette.

SAINT AUGUSTIN (1970). *Confessions*, éd. par Ph. Sellier, trad. par Arnauld d'Andilly, Paris : Gallimard.

SAINT GIRONS, Baldine (2013). *Les champs de bataille d'Andoche Praudel – De la photographie comme art des trophées*, Paris : Manucius.

SOLLERS, Philippe (2012). « Joyce amoureux et obscène », *Le Nouvel Observateur*, le 30 mai, [En ligne] <https://bibliobs.nouvelobs.com/la-guerre-du-gout-par-philippe-sollers/20120531.OBS7223/joyce-amoureux-et-obscene.html>. Consulté le 30 janvier 2021.

SONTAG, Susan (2005). *On Photography*, New York : RosettaBooks.

TÓTH, Krisztina (2020). *Le vernissage de Krisztina Tóth à l'exposition XL + 16 de Andrea Tamássy, artiste photographe*, Galérie Garázs, KözTér 18 Közösségi Alkotótér, Budaörs, [En ligne] <https://kultura.hu/ha-a-fotos-lat-nem-a-pillanatot-akarjarogziteni-hanem-a-ketsegbeesett-vagyat-hogy-el-ne-muljon/>. Consulté le 2 septembre 2021.

VAN BOHEEMEN-SAAF, Christine (2008). « The Nora Letters as a Source of Joyce's Performativity » *James Joyce Quarterly*, vol. 45, n° 3-4, 469-479, [En ligne] <http://www.jstor.org/stable/30244389>. Consulté le 30 janvier 2021.