L'IMAGINAIRE ÉROTIQUE (LES CORPS INFINIS, *PIERRE-MARIE BRISSON ET JEAN ROUAUD*)

Simona JIŞA*

Abstract : *The painter Marie Brisson and the writer Jean Rouaud have collaborated several times for the production of art albums with works signed by Brisson. It is also the case for* Des corps infinis *(2001) where illustrations depicting (physical) love belonging to Brisson are commented, nuanced and poeticized by the words of Rouaud. We are mainly interested in the* Corps infinis *because the illustrations made by Pierre Marie Brisson have a particular charm and the poetic text written by Jean Rouaud excludes all vulgarity or triviality. The erotic imaginary was always treated with "caution" by critics but it remains nonetheless a category with rights of its own, despite its fragile position between commercial and artistic. We are mainly interested in the art techniques that were used by both the Painter and the Writer, tracking the slips of the latter whom, though second in the creation calendar, allows his imagination to drift away from the model that he is meant to depict in words.*

Keywords*: painter, art album, literature.*

L'écrivain français Jean Rouaud est connu dans le panorama de la littérature française contemporaine surtout comme pratiquant une écriture autobiographique. Mais sa plume est parfois sollicitée pour accompagner les catalogues des expositions ou des albums d'art. C'était le cas de *Paléo circus* (1996) où son texte double une série de reproductions des peintures rupestres de France, de l'album *Promenade à la Villette* (1996) où son texte « Roman-cité » se veut une présentation personnelle de cet espace parisien ou du livre qui nous concerne, *Les corps infinis*.

Le peintre Pierre-Marie Brisson et l'écrivain français Jean Rouaud ont collaboré plusieurs fois à différentes occasions. L'écrivain a fait la préface des *Traces* de Pierre-Marie Brisson, volume paru aux Editions Somogy en 2001, où il commente les œuvres (une centaine environ) y présentes. La même année, aux Actes Sud, paraît *Les corps infinis* où des illustrations sur l'amour (physique) sont commentées, nuancées, poétisées par les paroles de Jean Rouaud. Le Catalogue d'exposition pour *Les jeux séculaires* (Editions Somogy, 2003), comprend aussi un texte de Jean Rouaud.

Nous nous intéressons aux *Corps infinis*, petit livret d'art qui porte sur la première couverture le nom des deux auteurs, et nous nous proposons de suivre de près les deux imaginaires artistiques ci-présents, de texture différente, l'un de type plastique, l'autre littéraire.

D'habitude, l'œuvre artistique est le produit d'un seul auteur. Un album d'art commenté suppose le mélange de deux représentations, reflétant une hétérogénéité qui ne peut être qu'enrichissante, et d'une part et de l'autre. Ivanne Rialland soutient que

> Cette hétérogénéité du support sémiotique se superpose avec une hétérogénéité auctoriale. L'écrivain et l'artiste tendent en effet à se constituer en coauteurs du livre d'art, même si la structure du commentaire résorbe souvent ce face à face par une hiérarchisation qui fait de l'artiste l'objet du discours de l'écrivain, placé de ce fait en position dominante. (2007 : 257-270)

Dans notre cas aussi, il nous semble que l'écrivain manifeste une sorte d'« irrespect » artistique envers l'œuvre qui est le prétexte de son texte, qui la précède du point de vue chronologique, car si ses paroles partent de la description des reproductions de Brisson,

* Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, simonajisa@yahoo.fr

BDD-A6066 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:24 UTC)

elles prennent parfois des libertés qui les éloignent, sous une forme ou autre, des peintures. Ainsi le discours *sur* une œuvre se transforme dans un discours *dans* l'œuvre, possédant une cohérence personnelle.

La sympathie qui relie les deux artistes est motivée par la technique picturale qui privilégie la matière et la couleur, suggérant la fresque ou l'art pariétal, si cher à Jean Rouaud. Passionné par la préhistoire comme Rouaud, le peintre Pierre-Marie Brisson se veut « maniériste » dans le sens qu'il essaie d'assumer le style des artistes anonymes de cette période historique. Une « myopie » esthétique caractérise les deux artistes, car l'effacement voulu sollicite l'imagination du lecteur-spectateur. La suggestion de la touche, les lignes simples, le manque de détails, l'économie des couleurs sont quelques-uns de ses principes artistiques, dans le sens d'une esthétique mallarméenne ou le trois-quarts reste à imaginer. L'alternance image-texte ouvre l'espace d'un dialogue entre les deux visions sur le monde, entre deux imaginaires possibles, comme deux miroirs qui « déforment » dans un sens personnel, mais positif, l'événement qu'ils reflètent.

Le thème central des *Corps infinis* est l'acte de l'amour. Cette « kamasoutra » pourrait étonner dans l'ensemble de l'œuvre de Jean Rouaud, qui a toujours manifesté dans ses textes, autobiographiques ou fictionnelles, une pudeur dont il explique les origines par la tradition bretonne, catholique et surtout familiale1. Mais ce sera une faute de placer ce volume sur les rayons de « littérature pornographique » : les illustrations de Pierre-Marie Brisson ont un charme différent, à part, et le texte de Jean Rouaud se caractérise par une poéticité qui le sauve de toute vulgarité ou banalité. En plus, cette technique de l'implicite nécessaire dans le décryptage de l'image, généré par l'effacement des touches, pourrait constituer une manière de contourner les tabous sexuels avec lesquels notre société joue en permanence.

Si Brisson offre douze illustrations, le texte roualdien se constitue d'une seule phrase, une sorte de respiration ample qui voudrait comprendre l'acte entier d'amour entre deux personnes. Ses mots éclairent, nuancent, dévoilent l'image de la page de droite. Ce qui suggère « l'anecdote » c'est le mouvement de ses « personnages » peints, leurs gestes, attitudes et positions sans équivoque si on donne le temps à l'imagination d'investir sa part. Le critique Michel Lantelme (2009 : 159) relève lui aussi ces particularités de la touche du peintre : « les petites silhouettes noires, surprises en plein rut comme dans les frises de Pompéi, sont visibles seulement à travers ce qui ressemble à une fine couche de calcite déposée par le passage du temps, et qui les rend étrangement proches et lointaines à la fois. » L'éloignement temporel est, en fait, spatial, et cela encore est un simple effet de perspective, car la distance perçue est intérieure, explicable par la réticence que les êtres humains ont d'habitude devant la description des actes sexuels. Il est vrai également que l'homme contemporain a tendance à réduire ces ellipses qui étaient un héritage des bienséances d'autrefois. Le tabou sexuel, qui signifie mise à distance et renforcement du rôle de l'imagination pour recréer la scène, est suggéré par l'utilisation d'une technique à l'air « préhistorique », simplifiant les corps et où l'impression de peinture naïve cache la pudeur. L'incipit précise justement cette particularité du peintre Brisson de créer « l'effet de préhistoire » :

[1] Voir, entre autres, *Comment gagner sa vie honnêtement. La vie poétique 1*, Paris, Editions Gallimard, 2011.

BDD-A6066 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:24 UTC)

> A peine discernable, comme au travers d'une brume lointaine, comme s'il nous fallait plisser les yeux pour tenter d'apercevoir à travers ces écrans de temps ce que le temps aurait absorbé comme il absorbe les corps, les réduit en poudre, les mêle à la poussière, aux pigments, mais suffisamment visibles encore, ces bribes d'autrui, pour nous convaincre que quelque chose, il y a longtemps, s'est passé, quelque chose d'inouï, dont cet empilement de peinture aurait conservé l'empreinte (Brisson, Rouaud, 2001 : 6-8).

Le couple « surpris » par le peintre semble appartenir à une époque proche des origines, et, étant dépourvus de détails, envisagés dans leur nudité « noire », font penser au couple adamique. Homme et femme originels, l'acte d'amour est présenté dans un cadre sans détails, ni extérieurs, ni intérieurs, comme pour suggérer que l'amour n'est pas entravé par un espace, de la même manière qu'il ne l'est pas par le temps. L'écrivain suggère de cette manière l'ancienneté du geste d'amour, une pérennité qui constitue une constante définitoire pour l'espèce humaine et fait du peintre un mémorialiste de la préhistoire. Jean Rouaud se sent à l'aise parmi les marques de ce passé recréé car, en tant qu'autobiographe, il a plongé mainte fois dans les époques révolues pour faire bouger ses personnages et donner l'impression de vie. Jean Rouaud se fait ici « autobiographe » de l'humanité entière, racontant ce fait de vie qui est propre à tout être humain.

L'écrivain offre plusieurs motivations pour la technique de l'effacement choisie par Brisson : l'effet du passé, la corrosion qu'exerce la nature sur les œuvres d'art, leur « découverte » par « grattage », la pudeur de la nudité, mais aussi quelque chose qui échappe au temps objectif et incombe au temps subjectif : « peut-être par excès de douleur au rappel des plaisirs enfouis, dont la contemplation ranimerait une insupportable nostalgie, cette impossibilité de remonter le temps, de traverser les murs, de parvenir enfin jusqu'au corps de l'autre » (*ibidem* :10). Éros et Thanatos sont reliés, nous rappelant encore une fois le drame de la vie de Rouaud, la mort de son père (cette « insupportable nostalgie », cette « impossibilité de remonter le temps ») cette absence du corps et de l'esprit du père, et toutes les conséquences que cela a eues dans la vie et dans le modelage de la personnalité de l'écrivain. Nous ne pouvons même pas parler d'hypallage comme figure de transfert, car, il s'agit d'un véritable remplacement, d'une déformation interprétative imposée par l'imaginaire de l'écrivain au détriment de la représentation du peintre. Cette mention de la souffrance n'appartient pas du tout au peintre, mais à l'écrivain, qui a fait entrer la souffrance, la douleur, les pleurs dans les substrats les plus profonds de ses livres. Le texte semble revendiquer, par endroits, un certain droit à l'indépendance par rapport aux illustrations : le romancier qui « invente », qui « retravaille la matière offerte par le réel » fait son apparition et élude presque le peintre

Après cette révélation poignante de sa souffrance intime et intarissable comme source de création, Jean Rouaud rééquilibre le rapport écrivain-peintre et se plaît à rêver lui aussi au couple androgynique, à la moitié parfaite de l'unité primordiale : « ce corps de l'autre qui nous irait comme un gant » (*ibidem*), insistant également sur les joies physiques, sur le bonheur de se réjouir de son propre corps, plaisirs hédonistes, qui célèbrent le moment présent. Ce serait la compensation et la récompense des souffrances subies, comme réitérant le célèbre vers appolinarien « La joie venait toujours après la peine ».

Si les mouvements, parfois expressionnistes, des deux partenaires peints donnent l'impression d'une lutte, l'écrivain nuance le sens, car l'amour idéal auquel les

BDD-A6066 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:24 UTC)

toiles le font rêver suppose l'égalité des deux partenaires, et alors il préfère le terme de « danseurs », image souvent présente dans la peinture, d'ailleurs. L'écrivain se dit émerveillé par les effets de cette « danse » qui nous plonge hors temps, image contradictoire de la mobilité suspendue : « ce serait des danseurs, ils ont le pied léger, la jambe en l'air, la taille bien prise, ils semblent appartenir à cet entre-deux où l'on n'est pas tenu de choisir entre la terre et le ciel » (*ibidem* : 14). Êtres de l'air, impondérables, rien que mouvement et plaisir, ils anticipent le style de danse de Fred Astaire dont il sera question dans la pièce de théâtre *La fuite en Chine* (2006). Leur « danse » est déjà une œuvre d'art, car elle semble désentravée des réalités terrestres, une union corporelle qui en est une spirituelle aussi. La différence entre parole et dessin réside justement dans le fait que l'imaginaire littéraire est mobile, car il se modifie en permanence par les descriptions faites et les événements racontés, tandis que l'imaginaire pictural reste figé dans la toile. Le cycle de toiles réalisées par Brisson essaie de dépasser ce figement, par la suggestion des épisodes différents, et le refus de leur succession claire évite de transformer son album dans une sorte de bande dessinée.

Suit un intermezzo humoristique, dans le style de Jean Rouaud, qui aime les déclics que lui provoque une image « sérieuse » à qui il associe une autre amusante. Ainsi l'impondérabilité des amoureux ressemble, dans l'imaginaire de l'homme du XXIe siècle, aux expériences gravitationnelles des astronautes – association qui n'a rien à faire avec le contenu des illustrations de Brisson :

> où l'on virevolte comme des astronautes dans leur domaine de lenteur, même si jamais dans les navettes spatiales où l'on s'évertue pourtant à faire pousser des haricots géants, jamais on ne se soucie de la seule chose qui nous ferait embarquer pour un voyage interstellaire, jamais on ne se soucie d'étudier ce rapprochement entre une femme et un homme (*ibidem* : 14-16).

À Jean Rouaud d'imaginer un épisode d'amour intergalactique, dépourvu de la lourdeur des corps, car l'attraction gravitationnelle est devenue uniquement attraction sexuelle : les amoureux seraient donc « débarrassés des embarras terrestres, les deux corps flottant librement dans l'espace dépressurisé, se retournant, s'agrippant, s'éloignant, se retrouvant, s'écartelant, pirouettant, se livrant à un ballet aérien, inventant d'inédites prouesses » (*ibidem* : 16). À la banale recherche sur la poussée des haricots se substitue le même rêve de bonheur commun, de cet amour-art de la danse partagé jusque dans l'intimité des corps. C'est en fin de compte, l'éternel rêve de refaire l'unité primordiale, de reconstituer le *symbolon* : « comme nous elles [les têtes chercheuses des savants] se repassent en boucle les mêmes images entêtantes de cette fusion, cette recomposition de la curieuse cellule originelle à quatre pattes, quatre yeux, deux sexes qui n'en font plus qu'un » (*ibidem* : 20).

Dans la vision commune des deux artistes, l'acte d'amour est « cette source où s'abreuve toute vie » (*ibidem*), et c'est à Jean Rouaud de regretter le refus de ces joies de la vie en faveur des recherches « stériles » : « alors pourquoi s'en vont-elles, ces têtes bien faites, coller un œil triste sur la lentille d'un puissant télescope braqué vers les confins, vers ce vide qui effraie, ce silence infini, cette solitude ténébreuse » (*ibidem* : 20-22). A la pensée pascalienne de « ce silence éternel des espaces infinis qui m'effraie », il oppose un hymne à l'amour, au plaisir simple et partagé.

Le livre se termine comme tout acte d'amour, comme le boléro ravélien poussant à but sa force expressive, l'incandescence des sons, respectivement, des images :

> elles [toujours les têtes chercheuses] entendraient, comme sous le cendre d'un volcan, en creux, les corps de braises enlacés, leurs soupirs d'aise qui se

BDD-A6066 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:24 UTC)

> consument, se disent de venir, et de revenir encore, s'offrant aux mains qui frôlent, empoignent, passent et repassent, aux doigts qui soulignent les sillons, s'infiltrent au cœur des mondes, aux ongles qui dessinent sur la peau les canaux rouges de la planète Mars, tandis que les bouches se cherchent, s'aspirent, […] mordillent, […], sexes qui se frôlent, se tournent autour, hésitent […] ciel d'éclairs humide, nuages et pluies, neiges et soleil, jour et nuit, infiniment de jours, infiniment de nuits. (*ibidem* : 22 *et seqq.*)

L'union finale partagée est un dépassement des contraires, une *coincidentia oppositorum*, une échappée au temps. De nouveau l'image du peintre constitue un tremplin pour l'imagination de l'écrivain mélangeant fantasmes, images poétiques, souvenirs personnels et gestes éternellement valables pour tout être humain.

Pourquoi « corps infinis » alors ? « Corps » parce qu'il s'agit d'un plaisir « charnel », d'un amour qui n'est plus platonique, mais qui se réjouit de sensations, sans pour autant perdre de sa force. « Infinis » peut-être justement pour célébrer l'âge sans âge de l'amour, acte dépourvu de temporalité, allant vers l'infini des répétitions et des reprises. Le titre trahit cette double pulsion des hommes vers la vie et vers la mort et leur rêve de sortir de la durée limitée assignée à l'être humain, de vaincre la mort (Thanatos) par la force de l'amour (Éros). « Corps », également, parce qu'on peut penser au corps du livre qui recueille les mots et les couleurs, rendus « infinis », c'est-à-dire immortels, par l'impression de ce texte comprenant deux codes différents. La structure visuelle exigée par la lecture d'un pareil album se base sur un dispositif œil-ligne où le visuel est l'élément qui déclenche le saut dans l'imaginaire. La plume et le pinceau reflètent ainsi un rapport de co-textualité, une coprésence de textures différentes qui ne fait que rappeler la richesse sémiotique que l'art est capable de montrer.

Bibliographie

Brisson, P.-M, Rouaud, J. *Les corps infinis*, Editions Actes Sud, Paris, 2001

Lantelme, M., *Lire Jean Rouaud*, Éditions Armand Colin, Paris, coll. « Écrivains au présent », 2009

Rialland, I., « Le livre comme espace d'absorption : processus d'homogénéisation dans le livre d'art » in Milon et Perelman (éd.), *Le livre et ses espaces*, Presses universitaires de Paris Ouest, Paris, 2007, http://books.openedition.org/pupo/499#text, consulté le 2 mai 2013

Rouaud, J., *Comment gagner sa vie honnêtement. La vie poétique 1*, Editions Gallimard, Paris, 2011

BDD-A6066 © 2013 Universitatea din Pitești
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:59:24 UTC)