

Université de Montréal

**Médiation(s) de la mort :  
imaginaire du soi malade et mourant dans l'œuvre d'Hervé Guibert**

Par  
Alexandra Roy-Côté

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en Littératures de langue française

Mai 2020

© Alexandra Roy-Côté, 2020

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :  
Médiation(s) de la mort :  
imaginaire du soi malade et mourant dans l'œuvre d'Hervé Guibert

Présenté par :  
Alexandra Roy-Côté

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Andrea Oberhuber, président-rapporteur  
Catherine Mavrikakis, directrice de recherche  
Marcello Vitali-Rosati, codirecteur de recherche  
Jean-Pierre Boulé, membre du jury

## Résumé

L'œuvre d'Hervé Guibert, écrivain, photographe et journaliste français, est surtout reconnue par la critique et le public pour le récit intime et complexe de l'expérience de la séropositivité lors de l'écllosion de la pandémie du sida dans les années 1980-1990. Érigée comme figure de proue de la littérature du sida en France suite à la publication d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), son œuvre, dont la production s'étend sur près de deux décennies, est cohérente et homogène dans les thèmes qu'elle aborde : une réflexion sur l'image et la mort s'élabore dès la première publication, *La mort propagande* (1977), alors que Guibert n'avait que vingt et un ans et se poursuivra jusqu'à la toute fin, transformée par la maladie.

Tout au long de son œuvre, Hervé Guibert se construit un imaginaire du soi malade et mourant qui se déploie sur le plan littéraire et visuel. Dans une perspective intermédiaire, il sera question, dans ce mémoire, d'analyser les formes de construction de cet acte de *faire-image de soi* dans *L'image fantôme* (1981), *Cytomégalovirus* (1992), *Le Protocole compassionnel* (1993) et *Le mausolée des amants* (2001). L'œuvre d'Hervé Guibert peut ainsi être considérée comme une véritable exploration des possibilités de médiation(s) de la mort. L'élaboration d'un imaginaire du soi malade et mourant s'observe sur le plan du récit, de l'image et d'une filiation transhistorique avec la tradition judéo-chrétienne. Son œuvre tente, malgré tout, de faire *sens* de la condamnation.

Mots-clés : Hervé Guibert, littérature française, sida, mort, maladie, intermédialité, image de soi

## Abstract

The works of Hervé Guibert, French author, photographer and journalist, are well-known for the intimate and complex writing of his experience with seropositivity in the midst of the AIDS pandemic in the 1980s and 1990s. Following the publication of *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), he rapidly gained fame and became one of France's best-known figures of AIDS literature. His line of work is coherent and homogenous in its themes: Guibert elaborates a complex thought on image and death that spans through his first publication, *La Mort propagande* (1977), at twenty one years old, all the way through the end of his life, evidently transformed by his illness.

All throughout his work, Hervé Guibert creates an imaginary of the ill and dying self that overlaps the literary and visual parts of his works. Under the perspective of intermediality, this thesis will analyze how this fictionalized version of the self unfolds in *L'image fantôme* (1981), *Cytomégalovirus* (1992), *Le Protocole compassionnel* (1993) and *Le mausolée des Amants* (2001). Hervé Guibert's work can be seen as a true exploration of the possible mediation(s) of death. Through literary fiction, images and a transhistoric filiation with the Judeo-Christian tradition, his works attempt to create *sense* from the condemnation.

Keywords : Hervé Guibert, French literature, AIDS, death, illness, intermediality, image

## **Remerciements**

Mes remerciements vont d'abord à ma directrice, Catherine Mavrikakis, pour sa présence, son implication et son soutien constant. Merci d'avoir cru en moi et en ce projet, et ce, depuis le tout début. Je remercie également mon codirecteur, Marcello Vitali-Rosati, pour ses relectures attentives et l'attention portée à ce projet.

Je remercie le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada pour le soutien financier qui m'a permis de me consacrer entièrement à la rédaction de ce mémoire.

Merci à mes ami.es et ma famille pour leur présence et leur soutien. Un merci tout spécial à mes parents qui m'ont toujours encouragée dans mes projets. Merci à mes sœurs, Laurence et Frédérique, mes alliées depuis toujours.

Enfin, merci à Philippe. La vie est plus douce à tes côtés.

## Liste des sigles

LMA *Le Mausolée des amants*

PC *Le Protocole compassionnel*

IF *L'Image fantôme*

AL *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*

LMP *La Mort propagande*

## Table des matières

RÉSUMÉ .....	3
ABSTRACT.....	4
REMERCIEMENTS.....	5
LISTE DES SIGLES.....	6
TABLE DES MATIÈRES .....	7
INTRODUCTION .....	9
MOURIR SOUS LE REGARD DE LA MÉDECINE.....	18
1.1. LE MÉDICAL À L’OEUVRE .....	19
1.1.1. Imaginaire(s) de la maladie : le sida entre anachronisme et stigmatisation.....	20
1.1.2. Subversion du pouvoir médical : le <i>care</i> et le regard médical foucauldien.....	22
1.1.3. Une esthétique médicale à l’œuvre : réappropriation du récit de la maladie.....	25
1.1.4. Le contre-pouvoir du regard de l’écrivain .....	27
1.2. RACONTER LA MORT : LE RÉCIT LITTÉRAIRE DU CORPS MALADE ET MOURANT .....	29
1.2.1. Entre vie et écriture : le récit comme médiation de soi.....	32
1.2.2. Écrire pour (se) survivre .....	35
1.2.3. Un « corps textuel » hors de l’espace-temps .....	37
<i>EKPHRASIS</i> : IMAGE ET ÉCRITURE D’UN SOI MORT ET MOURANT .....	41
2.1. PHOTOGRAPHER, FILMER ET ÉCRIRE LE SOI : TRACES D’UNE PRATIQUE INTERMÉDIATIQUE .	44
2.1.1. Une « écriture ekphrastique » : écrire l’image, montrer le récit .....	45
2.1.2. Apports théoriques : le regard intermédial et la polytraductibilité des images.....	47
2.1.3. La force en puissance des images : entre invisibilité et illisibilité.....	49
2.2. LA MISE EN SCÈNE D’UN SOI MORT ET MOURANT.....	54
2.2.1. Le corps comme image .....	54
2.2.2. L’image comme résilience : accepter la mort .....	57
2.2.3. La mort comme obsession : transformation du rapport au soi mortel .....	60
S’IMAGINER EN MARTYR : L’HÉRITAGE JUDÉO-CHRÉTIEN ENTRE <i>IMITATIO</i> <i>CHRISTI</i> ET <i>MEMENTO MORI</i> .....	65

3.1 LE SIDA ET L'IMAGINAIRE DE LA CONTAMINATION.....	65
3.1.1. Le corps séropositif entre putrescibilité et « reste » .....	67
3.1.2. <i>Dies Irae</i> : le sida comme apocalypse civilisationnelle et transhistorique .....	69
3.2. ICONOGRAPHIE JUDÉO-CHRÉTIENNE DE LA SOUFFRANCE .....	73
3.2.1. Imitatio Christi : le soi christomorphe dans l'expérience de la séropositivité.....	73
3.2.2. Un sida eucharistique : la contagion comme communion et partage.....	79
3.2.3. Le textile chrétien : le suaire et le voile chez Hervé Guibert.....	82
3.2.4. Séparation du corps et du visage : le corps tronqué.....	84
3.3. IMAGINAIRE JUDÉO-CHRÉTIEN ET SIDA: LA FIGURE DE SAINT SÉBASTIEN CHEZ GUIBERT.....	86
3.3.1 Saint Sébastien : protecteur transhistorique contre les épidémies .....	87
3.3.2. Une icône gaie : entre châtement religieux et persécution .....	88
3.3.3. Fléchages divins et mortifères : le patient comme martyr .....	89
3.3.4. Un féminin soignant : reprise de la figure de sainte Irène .....	93
3.3.5. Héritage judéo-chrétien : saint Sébastien entre compassion et souffrance .....	94
3.4. UNE ESTHÉTIQUE DE L'ANGOISSE : <i>MEMENTO MORI</i> ET <i>VANITAS</i> .....	97
3.4.1. « Souviens-toi que tu vas mourir » : l'inéluctabilité de la mort.....	98
3.4.2. Performativité du <i>Memento mori</i> : une esthétique de la confrontation.....	101
3.4.3. Imaginaire du soi <i>post-mortem</i> : la condition de mortalité .....	103
3.4.4. La vanité à l'œuvre : entre tradition et réinterprétation .....	105
CONCLUSION.....	111
BIBLIOGRAPHIE.....	116



## Introduction

Tant de gens pensent à moi que je n'ai presque plus besoin d'exister maintenant.

Hervé Guibert<sup>1</sup>

En 1988 le diagnostic tombe : sida. Condamné à mort, envoyé au bûcher et devenu cobaye médical prêt à donner son corps pour tester les multiples traitements expérimentaux développés en urgence, Hervé Guibert devient malgré lui un écrivain « maudit ». La condamnation enclenche la lutte d'Hervé Guibert contre sa disparition : ce face-à-face contraint avec la mort l'encourage à accélérer sa production littéraire et il publiera près d'une dizaine d'œuvres en seulement trois ans. De son propre aveu, il écrit à « toute allure » par « peur de ne pas pouvoir [finir]<sup>2</sup> ». Il fait le choix de se marier avec Christine, la femme de son amant, Thierry Jouno, afin de lui confier l'importante tâche de gérer son héritage littéraire et financier et d'assurer la pérennité de son œuvre : c'est d'ailleurs grâce à Christine Guibert si nous avons accès au journal intime tenu par Hervé Guibert de 1976 à 1991, puisque c'est elle qui s'est chargée de terminer la retranscription des dernières pages à l'ordinateur, à la mort de celui-ci<sup>3</sup>. Il se lance ainsi dans ce que l'on pourrait désigner comme une

---

<sup>1</sup> LMA, p. 550.

<sup>2</sup> LMA, p. 462.

<sup>3</sup> Elle signe cette notice qui figure au tout début du livre : « Ce texte a été entièrement dactylographié par Hervé Guibert lui-même jusqu'à la page 503, à partir des carnets sur lesquels il écrivait son journal. J'ai tapé les cinquante-huit dernières pages provenant du dernier carnet avant de tout remettre aux Éditions Gallimard » (LMA, p. 6).

course littéraire presque effrénée jusqu'à son épuisement final : la veille de son trente-sixième anniversaire, le 13 décembre 1991, il tente de se donner la mort par empoisonnement à la digitaline. Il mourra finalement deux semaines plus tard, le 27 décembre.

L'œuvre d'Hervé Guibert est significative pour aborder la question de la mort dans la maladie : au-delà du simple récit de la maladie et de la déchéance corporelle, l'œuvre guibertienne traduit l'angoisse de la mort survenue trop vite, trop tôt. Ce projet vise à étudier les manifestations polymorphes de l'imaginaire du soi malade et mourant tel qu'il se déploie dans l'œuvre d'Hervé Guibert. En ce sens, son œuvre permet le côtoiement des questions métaphysiques à une expérience toute personnelle et intime du monde. Véritable *ekphrasis* de la vie avec le sida, son œuvre raconte l'impuissance humaine face à sa fin inévitable : de la dégénérescence du corps à la réalisation que bientôt il ne sera plus de ce monde, l'auteur fait le récit de sa vie de malade sous le prisme de la vacuité de l'activité humaine et de la menace constante de la fin. Dans une danse macabre des corps où l'auteur valse entre la vie sous l'emprise de la maladie et la mort prochaine, l'œuvre guibertienne est traversée de toute part d'une réflexion sur l'image. Ce mémoire entend explorer l'élaboration d'une image de soi face à la mort sur le plan littéraire, visuel et transhistorique afin d'analyser le récit polymorphe de l'expérience de la fin. Au-delà du simple récit de la maladie et de la déchéance corporelle, l'œuvre littéraire et photographique guibertienne traduit l'angoisse de la mort.

Ce projet porte sur l'écriture du réel à l'aube de la mort, dans le contexte de la maladie. Qu'est-ce que la condamnation par la maladie incurable insuffle à l'écriture? Quelle appréhension de la mort observe-t-on au sein des récits de la dernière chance? Ce qui m'a absorbée et continue de me fasciner chez Guibert est l'authenticité assumée dans l'écriture qui vise à faire œuvre de soi. Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, il écrit :

Soudain, à cause de l'annonce de ma mort, m'avait saisi l'envie d'écrire tous les livres possibles, tous ceux que je n'avais pas encore écrits, au risque de mal les écrire, un livre drôle et méchant, puis un livre philosophique, et de dévorer ces livres presque simultanément dans la marge rétrécie du temps, et de dévorer le temps avec eux, voracement, et d'écrire non seulement les livres de ma maturité anticipée mais aussi, comme des flèches, les livres très lentement mûris de ma vieillesse<sup>4</sup>.

J'en suis venue à réfléchir à la question de la construction de cet imaginaire du soi chez Guibert : si la critique s'est surtout attardée sur l'aspect autofictionnel, même réel, factuel, de l'œuvre, quel espace « créateur » pouvons-nous observer chez Guibert? Dans le cas d'une pandémie comme le sida, le récit du trauma personnel s'entrelace avec celui du trauma collectif, il s'inscrit au sein d'une pluralité de récits qui racontent la tragédie vécue par une génération. L'urgence d'écrire avant de trépasser et le besoin de raconter une maladie au-delà de sa stigmatisation posent un lourd poids sur les épaules de l'écrivain : « Ce livre qui raconte ma fatigue me la fait oublier, et en même temps chaque phrase arrachée à mon cerveau, menacé par l'intrusion du virus dès que la petite ceinture lymphatique aura cédé, ne me donne que davantage envie de fermer les paupières<sup>5</sup> ».

Les récits que nous faisons de ces événements tragiques sont donc symptomatiques de notre appréhension et de nos modes de traitement du réel. En me concentrant sur l'analyse de la liberté de création d'un « soi » au sein des récits guibertiens, j'entends mettre en lumière l'importance de cet espace donné au soi construit, articulé et imaginé par le littéraire et le visuel dans le récit tragique de la maladie et de la mort. Cet imaginaire du soi malade et mourant se déploie de façon intermédiaire : il en va d'une médiation du soi, et, plus particulièrement chez Guibert, d'une considération du corps comme outil de médiation du soi.

---

<sup>4</sup> AL, p.73-74

<sup>5</sup> AL, p.70

Suite à son décès, Guibert jouit d'une certaine reconnaissance de la critique journalistique alors que l'intérêt en milieu universitaire se fait attendre : de son vivant, son œuvre n'aura suscité l'intérêt que d'une poignée de chercheurs et de chercheuses isolés.es. C'est en 1994, trois ans après sa mort, qu'a lieu ce qu'Arnaud Genon a désigné comme la naissance des études guibertiennes<sup>6</sup> : un premier colloque universitaire est organisé à Londres par Jean-Pierre Boulé, professeur à l'Université Nottingham Trent. Par la suite, en 2001, Boulé publie l'ouvrage intitulé *Hervé Guibert, l'entreprise de l'écriture du moi* qui entend faire le premier panorama de l'œuvre de l'auteur. Sans tomber dans le piège de catégoriser l'œuvre de Guibert sous la désignation générique plutôt passe-partout d'autofiction, Boulé souligne, tout au long de cet ouvrage, la tension entre le réel et le fictionnel qui anime l'entièreté de l'œuvre. Il y aborde également le « regard photographique » de Guibert : écrivain, photographe, cinéaste et journaliste, le regard guibertien est polymorphe et transcende le support qu'il utilise, qu'il soit littéraire, visuel, cinématographique ou journalistique.

Si l'œuvre de Guibert était déjà singulière avant son diagnostic, le sida aura précipité sa consécration sur la scène littéraire et contribuera à l'ériger comme figure de proue de la littérature des années sida en France. Les spécialistes de l'éthique du *care* et des études sur la médecine et la littérature ont vu dans son œuvre un corpus significatif, ce qui explique la place prépondérante qu'occupent ces approches dans les études guibertiennes. Les traces d'un « sida scriptural » sont analysées aux côtés de la dénonciation d'un dispositif médical qui déshumanise ses sujets, souvent avec une pointe d'humour et d'ironie. Alors qu'il est hospitalisé pour une infection au cytomégalo-virus, Hervé Guibert écrit dans son journal : « On pourrait dresser un dictionnaire humoristique des termes du sida : le candidat est un champignon qui pose sa candidature pour prendre le pouvoir

---

<sup>6</sup> Arnaud Genon, « Hervé Guibert en 2004 : état des lieux des études guibertiennes », *Acta fabula*, vol. 5, n° 1, Printemps 2004, < <http://test.fabula.org/lodel/acta/document232.php> >

dans votre gorge, votre œsophage, votre estomac et le manger<sup>7</sup> ». En 2004, Joanne Rendell publie un article intitulé « A Testimony to Muzil : Hervé Guibert, Foucault and the Medical Gaze » dans le *Journal of Medical Humanities* qui analyse l'œuvre littéraire de Guibert en parallèle avec la notion foucauldienne<sup>8</sup> de regard médical<sup>9</sup>: entre résistance et rejet total, l'auteur s'érige contre les discours sociaux qui condamnent et punissent le sidéen<sup>10</sup>. Cette déshumanisation du corps provoque la transformation du regard porté sur soi, bouleversant ainsi l'expérience de la maladie et de la mort. Si, certes, la maladie et le milieu médical ont une place prépondérante dans l'œuvre d'Hervé Guibert, la question de la transformation du regard porté sur soi dans l'expérience de la mort prochaine a été peu défrichée. De cette mutation amenée par le regard médical naît une image de soi qui se traduit par un désir de saisir l'immanence du moment présent et une volonté de s'inscrire dans la pérennité : c'est ce soi mourant qui se déploie entre existence et non-existence, la maladie incurable plaçant son sujet à l'aube de la mort. L'œuvre aborde ainsi la mort dans une perspective à la fois autoréflexive et universelle : peuplée de multiples itérations visuelles d'un soi imaginé, fantasmé et parfois décrit, l'œuvre d'Hervé Guibert met en scène une véritable réflexion ontologique et visuelle sur le soi malade et mourant.

Cette transformation de l'esthétique et de la poétique guibertiennes par la maladie a fait l'objet de plusieurs travaux. Citons notamment Clara Orban qui aborde la notion de la temporalité accélérée par la maladie chez Guibert dans un article intitulé « Writing, Time and AIDS in the Works of Hervé Guibert » publié dans la revue *Literature and Medicine*: si Guibert avait déjà un regard touché par la beauté du corps humain, ce regard esthétique se déplace maintenant vers la décadence

---

<sup>7</sup> CMV, p. 21.

<sup>8</sup> L'amitié entre Guibert et Foucault était des plus significatives : la maladie de Michel Foucault – nommé *Muzil* dans l'œuvre – est racontée en détails dans plusieurs des œuvres d'Hervé Guibert.

<sup>9</sup> Michel Foucault, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

<sup>10</sup> Voir à ce sujet : Stéphane Spoiden, « Arts de guérir : psychologie médicale, médecine parallèle et écriture chez Hervé Guibert », *Chimères*, vol. 22 n° 21, 1995, p. 21-34.

de son propre corps<sup>11</sup>. Ces études ont donc démontré la tentative de l'auteur de se reconstruire dans son identité de malade, une reconstruction qui passe à la fois par la dénonciation du regard médical qui fait fi de l'identité du patient et par le regard que Guibert pose lui-même sur son corps malade. De cette temporalité accélérée, quelle image de soi s'ébauche dans ses œuvres? Y a-t-il une urgence de se (re)présenter, afin d'aller au-delà de sa propre mort? Ces questions, peu vues chez Guibert sous la loupe ontologique, traversent pourtant l'intégralité de son œuvre.

Si son œuvre est résolument inscrite dans son temps, elle aborde aussi une question métaphysique, celle de la mort et de la survivance. La seule œuvre cinématographique que Guibert nous aura léguée, *La Pudeur ou l'impudeur*, met en scène une collection d'instantanés qui racontent sa vie quotidienne avec le sida. Mais au-delà de ce qui paraît être un simple témoignage de la maladie, c'est tout un héritage que Guibert tente de léguer<sup>12</sup>. À l'aube de la mort, Guibert signe cette œuvre qui pourra, croit-il, effacer les distances entre l'expérience et l'écriture : « Si la mort ne survient pas, naturellement, à son extrémité, il faudra que mon corps, que toute mon énergie s'ébranle dans un projet de cinéma, sinon mon désir de cinéma n'aura été qu'un désir de mort [...]»<sup>13</sup>. Catherine Guéneau rend compte de cette volonté de l'auteur:

L'expérience, ici, prend une forme extrême, face au spectre de la mort, tout comme le corps ne parvient plus à effacer les stigmates de la maladie qui le ronge. L'écriture de l'image, elle aussi, déborde de cette présence obsédante. Comme pour mieux retenir un corps qui lui échappe jour après jour, la caméra enregistre mécaniquement cette lente désincarnation<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> Clara Orban, « Writing, Time and AIDS in the Works of Hervé Guibert », *Literature and Medicine*, vol. 18 n° 1, p. 132-150.

<sup>12</sup> D'autant plus que *La Pudeur ou l'Impudeur* raconte les derniers stades de maladie, Guibert étant très malade lors de la réalisation du film, ce qui souligne la fonction presque testamentaire du film.

<sup>13</sup> PC, p.183 cité par Catherine Guéneau, « Autofiction(s) du réel : La Pudeur ou l'Impudeur d'Hervé Guibert », *@na-lyses*, vol. 7 no2, 2012.

<sup>14</sup> Catherine Guéneau, *op. cit.*

Guibert est conscient de la mort qui le traque et cette volonté de faire un récit de soi s'inscrit dans un contexte beaucoup plus large : celui de la survivance, de ce qui restera de lui une fois que son corps l'aura finalement laissé tomber. Il tente de s'inscrire dans la pérennité, de laisser une trace de lui-même, d'en arriver à un dévoilement de soi complet<sup>15</sup> pour que tout ceci n'ait pas été en vain. Hervé Guibert se met en lumière de façon intime et personnelle en redonnant la primauté à l'*expérience* humaine.

La première partie de ce mémoire portera sur l'inscription du fait médical dans l'élaboration de cet imaginaire de soi par le biais du récit littéraire comme médiation de soi. Il s'agira d'abord d'analyser, à partir de ce que Susan Sontag a exposé dans *Illness as a Metaphor* et *AIDS as a Metaphor* (2001), les formes de métaphorisations du sida qui ont contribué à la forte stigmatisation des malades. Ensuite, à partir de la théorie foucauldienne du « regard médical » et d'approches issues de l'éthique du *care*, on s'attachera à analyser les pouvoirs médicaux à l'œuvre sur le plan poétique et politique. Ainsi, sur le plan social et médical, les forces en présence imposent une transformation du rapport à soi pour le malade qui s'inscrit dans une expérience d'aliénation et de déshumanisation. Pour le patient séropositif, l'écriture devient salvatrice : elle concède la subsistance de l'idée de la survivance et permet l'émergence chez Guibert de ce que Ralph Sarkonak et Anne Brun ont vu comme « corps textuel » à l'œuvre. Le récit de soi, dans le cadre médical, offre ainsi ce que Joanne Rendell appelle un « contre-regard » d'écrivain face au contrôle qu'exerce le dispositif médical sur le récit de la maladie.

À ce pan littéraire de l'imaginaire de soi s'ajoute un versant visuel. Écrivain, photographe, journaliste et cinéaste, l'œuvre de Guibert est intermédiatique et intermédiaire : au cours de sa vie,

---

<sup>15</sup> *Loc. cit.*

il aura expérimenté avec plusieurs médias et aura brouillé les frontières techniques et artistiques entre ceux-ci. À partir de la notion d'*ekphrasis* telle que décrite par Isabelle Décarie, cette seconde partie s'attardera sur la question de l'image de soi au sein d'une pratique de l'intermédialité. Les apports du théoricien Georges Didi-Huberman seront mobilisés afin de démontrer que la pratique du *faire-image de soi* chez Hervé Guibert se déploie hors du cadre strictement visuel : par la notion de « polytraductibilité » et de « négatif » des images, la force de celles-ci s'explique dans leur capacité à se déployer dans l'illisible et l'invisible et ainsi, à rendre compte d'une réalité plurielle. On observe donc, au sein de cet imaginaire du soi malade et mourant, la présence d'une forme de résilience par l'image : tel qu'exposé par Jean-Pierre Montier<sup>16</sup>, cette résilience prend la forme d'une dynamique rebond-résistance face à la réalité crue de la maladie.

Finalement, la troisième partie analysera l'omniprésence de l'héritage judéo-chrétien en soulignant les considérations politiques, iconographiques et philosophiques de cette inscription dans le cadre de l'élaboration d'un imaginaire du soi mortel. Par la pratique de l'*Imitatio Christi* et l'inscription de la figure de saint Sébastien, Hervé Guibert s'inscrit en filiation avec ces figures masculines du martyr chrétien : tel qu'expliqué par Susan Sontag, Michael Worton et Nathalie Dietschy, l'association de l'expérience de la séropositivité à celle de la souffrance du martyr chrétien permet aux artistes de subvertir le discours ambiant sur la maladie et faire face à la condamnation. Cette troisième et dernière partie se termine ensuite par l'analyse de la présence de ce que Benjamin Delmotte appelle une « esthétique de l'angoisse » à l'œuvre : les thèmes de la vanité et du *Memento mori*, fondamentaux et itératifs chez Guibert, orientent ainsi ma réflexion

---

<sup>16</sup> Jean-Pierre Montier, « Le dispositif photolittéraire comme mode de résilience », *Polysèmes*, juin 2018, < <http://journals.openedition.org/polysemes/3448> >



quant à l'inscription d'une mort scripturale et iconographique dans son œuvre. À partir de la distinction opérée par Marie-Claude Lambotte entre les vanités contemporaines et celles dites « classiques », il est possible de voir l'œuvre comme une reconfiguration de ce genre historique. En ce sens, l'œuvre d'Hervé Guibert, par l'esquisse constante d'un imaginaire de soi se déployant dans l'expérience de la maladie mortelle, rend compte de l'unicité que prend l'expérience de celle-ci à la fin du XX<sup>e</sup> siècle.

Pour contrer sa disparition prochaine, Hervé Guibert se construit à même son œuvre.

## Première partie

### Mourir sous le regard de la médecine

*One by one  
Like a sentence of the damned  
And one by one  
Of my brothers die<sup>17</sup>*

Diamanda Galás

Dans l'essai *AIDS and Its Metaphors*<sup>18</sup>, publié en 1988 à la suite d'*Illness as a Metaphor* qui avait vu le jour dix ans plus tôt, Susan Sontag analyse les différentes approches métaphoriques de la maladie et plus particulièrement du sida. Effectuant un vaste panorama historique de la métaphorisation de la maladie, Sontag tente de faire sens des multiples modèles de compréhension des épidémies. Faire face à la maladie par la métaphore peut se voir comme une tentative de faire *sens* de la catastrophe. Cette figure rhétorique s'inscrit au sein d'un réseau conceptuel qui facilite la compréhension et qui illustre nos convictions et peurs socioculturellement définies. Dès les débuts de la médecine occidentale, le réflexe de la métaphorisation du corps malade se décline sous plusieurs formes : de la métaphore musicale de l'harmonie homéostatique originelle du corps à l'idée encore honorée aujourd'hui du corps comme un temple, le corps malade se décrit grâce au

---

<sup>17</sup> Diamanda Galás, « There Are No More Tickets To The Funeral » [enregistrement sonore], *Plague Mass*, 1991.

<sup>18</sup> Susan Sontag, *Illness as Metaphor ; and, AIDS and Its Metaphors*, New York, Picador, 2001.

champ lexical et conceptuel des arts et de la spiritualité<sup>19</sup>. La révolution industrielle, les développements de la médecine et l'essor du capitalisme au XIX<sup>e</sup> siècle déploient l'idée d'un *corps-machine* ou même d'un *corps-usine*. On peut voir l'héritage de la métaphore du corps-machine dans la tendance actuelle comparant le corps humain à un ordinateur, mode s'exprimant particulièrement par un langage associant le corps aux ordinateurs et aux technologies de l'information : dans une logique capitaliste, on parle de *productivité* au quotidien, d'*efficacité* et d'*optimisation*. Sur le plan corporel, on pirate son corps par le *biofeedback* : de la plus banale montre « intelligente » aux électroencéphalogrammes, on vise, par un *biohacking* transhumaniste, à altérer le corps pour le transformer ou en améliorer l'efficacité et la santé<sup>20</sup>.

### **1.1 Le médical à l'œuvre**

En situation de pandémie – telle la pandémie du VIH/SIDA de la fin du XX<sup>e</sup> siècle ou la plus récente pandémie de la COVID-19<sup>21</sup> – on observe une forte tendance à la métaphorisation de la maladie par un imaginaire militaire qui regroupe une panoplie d'images du corps comme une forteresse, envahi par un intrus, la maladie : « *Disease is seen as an invasion of alien organisms, to which the body responds by its own military operations such as the mobilizing of immunological*

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.95

<sup>20</sup> Voir à ce sujet : Christopher Coenen, « Biohacking: New Do-It-Yourself Practices as Technoscientific Work between Freedom and Necessity », *Proceedings*, vol. 1, n° 3, juin 2017, p.256

<sup>21</sup> On observe un retour de cette métaphore de l'intrus – et notamment de l'intrus venu *d'ailleurs* – par les manifestations de racisme et de préjudice envers les membres de la communauté chinoise (et plus largement asiatique) dans l'écllosion de la pandémie de COVID-19. Cette rhétorique de l'intrusion se trouve difficilement mieux incarnée que dans les propos du président américain Donald Trump ayant nommé la COVID-19 « Chinese Virus », rhétorique rappelant l'avalissement déshumanisant des malades du sida par la dénomination de la maladie comme « peste gaie » ou « cancer gai » par les médias, associant ainsi la maladie à un groupe d'individus précis. Voir à ce sujet : James Kinsella, *Covering the Plague: AIDS and the American Media*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.

*'defenses' and medicine is 'aggressive' [...]*<sup>22</sup> ». De facto, cette apparente militarisation de la maladie engendre la stigmatisation des victimes de maladies telles le sida qui affaiblissent le corps, s'inscrivant ainsi à l'encontre de l'idée des malades comme des combattants, comme on l'observe dans la description des malades du cancer. De ces multiples formes d'adresse<sup>23</sup> de la maladie se dégage ainsi une volonté de comprendre une affliction à l'échelle individuelle ou civilisationnelle.

### 1.1.1. Imaginaire(s) de la maladie : le sida entre anachronisme et stigmatisation

La métaphorisation de la maladie n'est pas à comprendre simplement comme une maladroite tentative de vulgarisation mais plutôt comme un véritable système relevant d'un imaginaire collectif politique, social, religieux et culturel. À l'image des multiples catastrophes ayant frappé les civilisations humaines, l'imaginaire du sida s'inscrit au sein d'un réseau métaphorique de la guerre et de la catastrophe naturelle, faisant référence tantôt au statut d'envahisseur que l'on aura donné au virus – « Sida, être dévoré par sa bête interne<sup>24</sup> » – tantôt à ses airs de peste du XX<sup>e</sup> siècle, comme châtement divin infligé à une population qualifiée d'impie. L'imaginaire du sida renvoie ainsi à toute une tradition de métaphorisation de la maladie comme étant à la fois repoussante et envahissante :

*The most feared diseases, those that are not simply fatal but transform the body into something alienating, [...] are the ones that seem particularly susceptible to promotion to "plague". [...] It was syphilis that, in the earliest descriptions by doctors at the end of the fifteenth century, generated a version of the metaphors that flourish around AIDS: of a*

---

<sup>22</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, p.97

<sup>23</sup> « Adresse » est ici utilisé au sens utilisé par Jean-Luc Nancy dans *État singulier pluriel* : « L'adresse veut dire, simultanément que la pensée s'adresse elle-même à 'moi', à 'nous', depuis le monde, l'histoire, les gens, les choses, depuis 'nous'. [...] (Soit dit en passant, cette logique de « l'avec » impose souvent une syntaxe bien pesante pour dire cet 'être-les-uns-avec-les-autres'. On risque d'en souffrir à la lecture de ces pages. Mais ce n'est peut-être pas un hasard que la langue se prête mal à exhiber 'l'avec' en tant que tel. Car il est lui-même l'adresse, et non ce qu'il faut adresser) », Jean-Luc Nancy, « Avertissement », *État singulier pluriel*, Paris, Galilée, 2013, p.13

<sup>24</sup> LMA, p.441

*disease that was not only repulsive and retributive but collectively invasive*<sup>25</sup>.

Ainsi, l'imaginaire du sida porte en lui un important paradoxe : comme maladie « répugnante » qui stigmatise ceux qui en sont porteurs, elle est aussi un ennemi public qui envahit la collectivité. À titre de peste du XX<sup>e</sup> siècle, le sida porte en lui à la fois le poids du châtement divin et le poids de la maladie par lesquels les porteurs sont marginalisés. La métaphorisation du sida comme « peste » est en ce sens quelques peu anachronique. La maladie est encore comprise en termes d'impiété du groupe atteint, elle serait une plaie divine envoyée par une entité supérieure pour « châtier » les agissements d'un groupe d'individus précis : « *AIDS is understood in a premodern way, as a disease incurred by people both as individuals and as members of a "risk group" – that neutral-sounding, bureaucratic category which also revives the archaic idea of a tainted community that illness has judged*<sup>26</sup> ». Sontag souligne que les maladies les plus menaçantes ne sont pas celles avec un taux de morbidité élevé mais bien celles qui engendrent une déshumanisation du malade<sup>27</sup>. L'imaginaire du sida, tout comme celui entourant les maladies les plus fortement stigmatisées, qu'elles soient contagieuses ou non, se nourrit d'une peur de l'autre dont la maladie a littéralement pris le contrôle du corps : on pense d'abord aux malades atteints d'une affliction contagieuse qui, involontairement, contaminent les corps qui entrent en contact avec eux – lèpre, peste, rage, syphilis<sup>28</sup>. À cette liste s'ajoutent les troubles d'ordre psychologique tels la schizophrénie, la psychose et plusieurs autres maladies qui donnent l'illusion d'une perte de contact du corps avec la réalité.

---

<sup>25</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, p.133-134

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.134

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.126-127

<sup>28</sup> La syphilis apparaît chez Guibert, comme un mauvais souvenir, à quelques reprises, pour évoquer cette peur démesurée de la contagion qu'il avait lui aussi : « Je chope tout ce que je lis : je lis un article sur la syphilis et aussitôt je me persuade de l'avoir, j'en reconnais les symptômes alors que je n'ai couché avec personne. Je m'accroche au dernier regard (dans le désir), du dernier rencontré. », LMA, p.13

La déshumanisation des malades se déploie dans un système manichéen, divisant la société en deux groupes, soit les malades et le « grand public » :

*Every feared epidemic disease, but especially those associated with sexual license, generates a preoccupying distinction between the disease's putative carriers [...] and those defined [...] as "the general population": white heterosexuals who do not inject themselves with drugs or have sexual relations with those who do. Like syphilis, a disease of, or contracted from, dangerous others, AIDS is perceived as afflicting, in greater proportions than syphilis ever did, the already stigmatized<sup>29</sup>.*

À l'image de la peste comme plaie divine adressée à une communauté impie, l'imaginaire du sida comprend l'idée d'un jugement, d'une condamnation mais aussi d'une profonde peur des personnes séropositives et du potentiel de contagion.

### 1.1.2. Subversion du pouvoir médical : le *care* et le regard médical foucauldien

Publié en 2001 aux éditions Gallimard grâce au travail de Christine Guibert, le journal tenu par Hervé Guibert lui sert à la fois de journal intime, de carnets d'idées de récits et d'espace où il peut poser ses réflexions sur la vie, la mort, l'amour, l'art, la maladie et le milieu médical. En offrant une incursion authentique dans la quotidienneté, dans une écriture de soi pour soi, le journal intime permet de faire côtoyer des questions métaphysiques à une expérience toute personnelle et intime du monde. Sans date ni aucune indication temporelle, le lecteur s'en remet aux indices biographiques de la vie de l'auteur insérés au corps du texte : la maladie s'y immisce tranquillement, à l'image du virus du sida qui s'introduit dans le corps à l'insu de sa victime. La longue période d'incubation du virus signifie que les premiers symptômes – et donc les premières mentions textuelles de la maladie – annoncent que le virus a déjà pris le contrôle complet du corps du patient (et du récit). Dès la seconde moitié du journal, l'écriture se transforme tranquillement et la maladie

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.115-116

et la mort contaminent le récit. Rapidement, le parallèle entre la vie et l'écriture se trace : « Ma vie s'épuise en même temps que le récit<sup>30</sup> ». L'écriture devient salvatrice, elle adoucit le quotidien du mourant en lui offrant, l'espace de quelques instants, une échappatoire à sa condition de mortel et elle permet à Guibert se s'absorber dans une activité hors de l'espace-temps déterminé par la maladie : « Il est heureux que j'aie la possibilité d'une évacuation quotidienne, par le journal d'une écriture, même mineure, même déviée ou recouverte, sans elle je serais désespéré, peut-être déjà mort<sup>31</sup> ».

Dans *La naissance de la clinique*<sup>32</sup>, Michel Foucault élabore la notion de « regard médical » soit le processus de déshumanisation du malade par la séparation de son corps – un véhicule pathologique – de son identité propre<sup>33</sup>. Cette idée, qu'il reprend dans *Surveiller et punir*<sup>34</sup>, est décrite par Joanne Rendell comme un outil d'assujettissement des malades : « *The medical gaze becomes, [...] a crucial instrument of this disciplinary power [...]. Like other surveillance techniques in respective disciplines, the medical gaze observes, normalizes, examines and ultimately makes "docile" the bodies in its sights/sites*<sup>35</sup> ». Au sein du milieu hospitalier, le corps malade devient en quelque sorte déshumanisé et aliéné, soumis aux dispositifs de contrôle et de surveillance du dispositif médical<sup>36</sup>. Chez Guibert, cette littérature intime du malade se fait ainsi le témoignage d'une double identité : celle d'un corps déshumanisé qui subit les méandres de la maladie et du dispositif

---

<sup>30</sup> LMA, p.388

<sup>31</sup> LMA, p.160

<sup>32</sup> Michel Foucault, *La Naissance de la Clinique*, Paris, Presses universitaires de France, 1963.

<sup>33</sup> Notion qu'il a d'ailleurs repris de Georges Canguilhem. Voir à ce sujet : Judith Revel, « Michel Foucault : discontinuité de la pensée ou pensée du discontinu? », *Le Portique*, n°13-14, 2004, < <http://journals.openedition.org/leportique/635> >.

<sup>34</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2008.

<sup>35</sup> Joanne Rendell, « A Testimony to Muzil: Hervé Guibert, Foucault, and the Medical Gaze », *Journal of Medical Humanities*, vol. 25, n°1, 2004, p.37

<sup>36</sup> Michel Foucault, « Les corps dociles », *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2008, p.159-190.

médical, et celle d'un être humain qui tente d'écrire la maladie et l'urgence face à la mort prochaine. Cette déshumanisation provoque la transformation du regard porté sur soi, ce qui bouleverse l'expérience de la maladie et de la mort : « [Guibert] se voit réifié et soumis au regard médical objectif, à travers les examens et les appareillages scopiques qui le déshumanisent en ne tenant pas compte de sa vulnérabilité et de son dénuement, amplifiées par les attitudes homophobiques du personnel soignant<sup>37</sup> ». Pour le patient Guibert dont le corps est entièrement remis à la merci du milieu médical et du virus qui le tue, l'écriture remplit une fonction vitale :

La création constitue à la fois une tentative d'emprise sur un corps qu'il ne contrôle plus et une tentative de distanciation avec ce corps qui lui est devenu étranger. Les livres du sida renvoient en effet à une dissociation radicale entre corps et psyché, à un vécu d'aliénation totale par rapport au corps<sup>38</sup>.

Le corps du malade devient ainsi en quelque sorte un étranger, un vaisseau soumis au regard médical et aux méandres de la maladie ; il n'appartient plus au malade : « *The role of the patient in conventional medical discourse is [...] to comply with "doctor's orders". The politics of medical discourse thus favors the professional; doctors exercise their medical authority through their privileged place in a specialized discourse*<sup>39</sup> ». Ce déséquilibre implique une posture de soumission du malade : la réussite du traitement dépend de son obéissance face au dispositif médical, il en va littéralement d'une question de vie ou de mort. Le docteur Paul Karanithi, neurochirurgien décédé à trente-six ans des suites d'un cancer du cerveau, met en mots ce rapport débalancé dans le récit autobiographique de sa maladie : « Comment pouvais-je me montrer si autoritaire en blouse de chirurgien et aussi effacé dès que j'enfilais une chemise de malade?<sup>40</sup> »

---

<sup>37</sup> Joseph Lévy et Lucie Quévillon, « Pratiques professionnelles médicales et VIH/sida : des témoignages à la fiction romanesque », *Frontières*, vol. 26, n<sup>os</sup> 1-2, 2014, < <https://doi.org/10.7202/1034387ar> >.

<sup>38</sup> Anne Brun, « La mort à l'oeuvre dans les écrits d'Hervé Guibert », *Psychothérapies*, vol. 33, n<sup>o</sup> 2, 2013, p.98

<sup>39</sup> G. Thomas Couser, *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life-Writing*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997, p.17-18

<sup>40</sup> Paul Karanithi, *Quand le souffle rejoint le ciel* (trad. Cécile Fruteau), Paris, JC Lattès, 2017, p.26



### 1.1.3. Une esthétique médicale à l'œuvre : réappropriation du récit de la maladie

De la mesure du taux de T4 dans le sang à la description froide et détachée du milieu hospitalier, on observe la présence d'une esthétique médicale à l'œuvre. Les unités de mesures médicales et le jargon hospitalier font partie du récit de la maladie :

Les dernières analyses, datées du 18 novembre, me donnent 368 T4, un homme en bonne santé en possède entre 500 et 2000. [...] Dans les débuts de l'histoire du sida, on appelait les T4 « the keepers », les gardiens, et l'autre fraction des leucocytes, les T8, « the killers », les tueurs<sup>41</sup>.

Les auteurs se réapproprient ainsi une partie de leur histoire en intégrant les mesures prises sur leurs corps dans le récit. Dans son journal d'hospitalisation, *Cytomégalovirus*, Guibert raconte aussi la maladie de façon résignée, à l'image du détachement du personnel hospitalier qu'il décrit longuement : « 'Si la veine éclate, a dit l'infirmière, on repiquera plus haut. On part toujours du bas vers le haut.' Donc la veine risque d'éclater<sup>42</sup> ». Ce qui semble être une simple reprise du discours du médical est en fait une forme d'acceptation résignée de la maladie : l'explication médicale semble être la seule qui fasse véritablement *sens* et qui ancre la maladie dans le réel. On mesure la maladie par sa progression sur le corps : un à un les organes vitaux lâchent prise et deviennent dysfonctionnels. La réappropriation du discours médical permet aussi de contrebalancer un certain indicible dans le traumatisme initial du diagnostic de maladie incurable.

Le récit de la maladie semble être moins douloureux s'il est fait dans l'optique de l'approche médicale où il devient alors plus somatique que psychique<sup>43</sup> : « C'est une écriture du

---

<sup>41</sup> AL, p.13

<sup>42</sup> CMV, p.38

<sup>43</sup> Il me semble pertinent ici de nuancer les propos d'Anne Brun à propos de l'œuvre d'Hervé Guibert : si le corps est omniprésent dans l'œuvre, il me semble erroné d'affirmer que l'œuvre présente un « gel des affects ». Certes, certains

traumatisme, de la sidération totale, qui s'accompagne ici d'une tentative de neutralisation des émotions par l'imagerie médicale, d'un gel des affects, d'une pétrification, autant de stratégies de survie dans les situations extrêmes<sup>44</sup> ». Les malades du sida, à l'époque, se réapproprient le jargon médical et pharmacologique : « J'ai sur ma table depuis quelques minutes un Temesta jaune mas-sue (2,5mg) et une gélule de Prozac, antidépresseur<sup>45</sup> ». Les acronymes du milieu sont omniprésents dans l'écriture guibertienne : on parle de « PL, ponction lombaire<sup>46</sup> », de « perf » pour perfusion, « HAD », hospitalisation à domicile, de l'AZT, etc. Face à la théorie de la condamnation divine et à celle de l'injuste catastrophe civilisationnelle, « le langage médical [...] devient un matériau pour l'écriture et [Guibert le] détourne quelquefois de sa vocation scientifique [...]]. Le corps du texte, à l'image de son corps, s'avère aussi envahi par les médicaments<sup>47</sup> ». La présence de cette esthétique médicale, mêlant différentes mesures et abréviations, rappelle la prise de notes faite par le personnel médical : le patient note les mesures prises par le personnel médical et récupère ainsi, peut-être de manière illusoire, un certain contrôle narratif sur le récit de l'évolution de la maladie. Ceci est particulièrement significatif dans *Cytomégalovirus* où les entrées de journal se présentent sous la forme de courts paragraphes descriptifs qui rappellent les notes médicales même lorsqu'il est question de nourriture : « Marteau-piqueur dans le service de réanimation. Fromage blanc écrémé à 0,5% pour un malade qui a perdu vingt kilos<sup>48</sup> ». L'écriture devient un outil d'agentivité<sup>49</sup> pour le malade : elle lui donne une véritable capacité d'action dans un contexte de

---

passages de *Cytomégalovirus* et certaines entrées du *Mausolée des amants* font davantage appel à un récit du corps médicalisé mais la conclusion réduisant l'œuvre à son aspect médical me semble rapide et fautive.

<sup>44</sup> Anne Brun, « La mort à l'œuvre dans les écrits d'Hervé Guibert », *Psychothérapies*, vol. 33, n° 2, 2013, p.98

<sup>45</sup> CMV, p.33

<sup>46</sup> CMV p.15

<sup>47</sup> Anne Brun, « Écrire le sida à partir de l'œuvre d'Hervé Guibert », *De la maladie à la création*, Toulouse, ERES, 2013, p.35.

<sup>48</sup> CMV, p.66

<sup>49</sup> Joseph Lévy note aussi l'importance de ces récits de l'expérience de la séropositivité dans le démantèlement de l'imaginaire du sida comme catastrophe civilisationnelle : « Les romans, les témoignages et les récits expérientiels des

soumission au dispositif médical<sup>50</sup>. Le concept d'agentivité approché par le biais des études de genre me semble particulièrement pertinent pour définir cette nouvelle capacité d'action des malades qui reprennent le contrôle du récit de la maladie : Judith Butler définit l'agentivité comme la capacité de renversement des rapports de pouvoirs, « la capacité à faire quelque chose avec ce qu'on fait de moi<sup>51</sup> ». Ainsi, contre ces notes prises par le médecin auxquelles le patient n'a pas accès, le malade, par l'écriture, offre une sorte de « contre-récit ». On observe alors un renversement du rapport entre patient et médecin : le patient, *lui aussi*, prend des notes.

#### 1.1.4. Le contre-pouvoir du regard de l'écrivain

Quel rapport est-il alors possible d'établir entre le récit de soi et le discours médical ? Si les malades se réapproprient une partie du lexique médical, le contrôle de la narrativité de la maladie revient en grande partie aux professionnels de la santé. Joanne Rendell soutient que l'œuvre de Guibert peut se lire sous le signe d'une certaine résistance face à ce regard médical foucauldien établi plus haut :

*Guibert's works demonstrate the patient is not wholly or necessarily made "docile" by the gazes of medicine, and that there can be opportunities to contest the subjections of medical surveillance. Most obviously, such resistances are enacted through the use of film. Despite initial reluctance from their doctors, the narrators of both The Compassion Protocol and The Man in the Red Hat choose to video their clinical experiences [...]. By introducing another gaze, in other words, the narrators expose and also disrupt the way that the medical gaze, despite its ongoing technological advancement, has to continually reiterate and reproduce itself<sup>52</sup>.*

---

[personnes séropositives] contribueraient à contrecarrer les visées catastrophistes et à resituer la maladie dans une perspective immanente en l'ancrant dans le quotidien, mettant ainsi en évidence les stratégies de résilience des [personnes séropositives] », Joseph Lévy, *op. cit.*, p.52

<sup>50</sup> À cette réappropriation du jargon médical et de la prise de notes s'ajoute la prise de médicaments obtenus de façon clandestine. Dans *Le protocole compassionnel*, Guibert raconte qu'il a mis la main sur des doses de DDI, un médicament expérimental à l'époque, auprès d'un « danseur mort ». Cet extrait fait état du désespoir des malades qui sont prêts à tout pour survivre, même prendre un médicament qui n'avait pas encore fait ses preuves. PC, p.11-29

<sup>51</sup> Judith Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p.15

<sup>52</sup> Joanne Rendell, *op. cit.*, p.40

Le regard vidéographique remplit ici deux fonctions pour le patient Guibert : il insère un troisième regard, omniscient, dans la dynamique entre le patient et le soignant, et permet au patient de regarder la captation vidéo par la suite pour en faire le récit. Ce chapitre du *Protocole compassionnel* évoqué par Rendell souligne de façon assez significative ces deux fonctions de la caméra alors que Guibert filme une séance avec son masseur : « Il ne faut pas oublier la caméra, d'ailleurs, ce n'est guère possible, mais il faut jouer à l'oublier. Au travail du masseur et à notre labeur commun se superpose ou se sous-perpose [sic] le travail du film en train de se tourner [...]»<sup>53</sup> ». La caméra s'insère ainsi, parfois violemment, dans une scène teintée d'intimité entre le patient et le masseur. C'est à cet effet que Guibert mentionne au chapitre suivant qu'il ne souhaite pas filmer son rendez-vous avec la Dr. Claudette Dumouchel, n'ayant « pas envie de mettre ce machin entre [eux] »<sup>54</sup> : « C'est encore trop tôt, il faut laisser la relation se bâtir toute seule sur les regards et les paroles, à deux, de vive voix, ensemble »<sup>55</sup> ». La relation de Guibert avec la Dr. Dumouchel diffère de celles qu'il entretient avec les autres professionnels de la santé. Il la décrit à maintes reprises en utilisant des expressions se rapportant à une harmonie entre le patient et la soignante. Il voit en elle une itération moins oppressive du regard médical notamment dans ses soins qu'elle administre avec finesse et délicatesse<sup>56</sup>. C'est en ce sens que cette relation empreinte de respect et de douceur permet la floraison d'un récit de soi centré sur l'expérience humaine de la maladie. Contrairement à ce troisième regard vidéographique entre le patient et le soignant qui lui redonne un certain pouvoir, Guibert sent que la caméra s'insérerait trop maladroitement entre Claudette Dumouchel et lui.

---

<sup>53</sup> PC, p.120

<sup>54</sup> PC, p.121

<sup>55</sup> PC, p.121

<sup>56</sup> PC, p.256

Ainsi, face à ce regard médical qui est certes moins oppressif chez la soignante mais toujours présent, Guibert propose en contrepoint son « regard d'écrivain<sup>57</sup> » :

*Guibert's "writerly" and video gazes, offer something more than just a countering patient gaze. A whole army of resources, persons and efforts are deployed in the exercising of the modern medical gaze, making the power balance in the modern clinical encounter unequally weighted. In publicizing his gaze through video and published prose, Guibert begins to contest this inequality and pose a more collective counter gaze<sup>58</sup>.*

Ce contre-regard d'écrivain s'inscrit dans une démarche qui se veut collective. Le besoin d'un récit de soi relève ici d'une véritable nécessité d'une contre-parole pour les malades du sida : fortement stigmatisés, atteints d'un virus mortel à l'époque, les personnes séropositives sont entièrement à la merci du dispositif médical. La notion foucauldienne de regard médical intègre cette idée d'un débalancement de pouvoir entre les patients et les soignants ; le récit de soi permet une nouvelle agentivité du malade dans la narrativité de la maladie.

## **1.2. Raconter la mort : le récit littéraire du corps malade et mourant**

L'expérience de la maladie est aliénante au sens où elle dissocie la personne de son corps et force donc une réification de celui-ci : le corps devient un véhicule pathologique soumis au dispositif médical et un vecteur de contagion pour le « grand public ». L'expérience du sida se centre donc autour d'un vécu corporel, ce qui n'est pas sans rappeler la conception merleau-pontienne du corps comme « étrange objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel en conséquence nous pouvons "fréquenter" ce monde, le "comprendre" et lui trouver une signification<sup>59</sup> ». Il est ainsi possible de postuler qu'il y a quelque chose de cet *Unheimliche*<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Joanne Rendell, *op. cit.*, p.43

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.44

<sup>59</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2009, p.274

<sup>60</sup> Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté et autres essais » (trad. Marie Bonaparte et E. Marty), dans S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Éditions Gallimard, 1933, p.163 à 210

freudien dans la confrontation de ce corps qui se transforme de manière accélérée et qui, *de facto*, bouleverse notre « fréquentation » et notre « compréhension » du monde. À l'instar de Freud qui décrivait cette « inquiétante étrangeté » comme une proximité dérangeante entre le familier et le non-familier, le corps malade relève non pas de ce que l'on ne connaît *pas* mais bien de ce que l'on ne connaît *plus* :

Il n'est pas explicitement question [du corps malade] dans le texte freudien. Mais le vécu du corps y est central. Et c'est généralement une aventure que de se sentir délogé de son corps quand il dysfonctionne ou quand il déraisonne au point de devoir en déléguer la prise en charge à la médecine. Ainsi, de familier qu'il est ou qu'il est supposé être depuis l'aube de notre existence, depuis qu'ayant quitté l'habacle maternel chacun de nous a appris à habiter le sien, le corps peut soudainement devenir étranger, et surtout étrangement inquiétant<sup>61</sup>.

L'expérience de l'aliénation du corps prend la forme d'une incessante comparaison à la vieillesse chez Guibert : « Dans cette maladie on vieillit pratiquement de dix ans en un an, on met trois ans à trente ans pour arriver à soixante ans –; c'est me voir tel que je suis devenu et que je ne voulais pas le réaliser; [...] c'est la preuve des dégradations terribles [...]»<sup>62</sup>. Ce rapport problématique au vieillissement<sup>63</sup> se manifestait d'ores et déjà au tout début de son journal, à l'âge de 21 ans<sup>64</sup> alors que Guibert passe à l'âge adulte<sup>65</sup>. Il se considère, à trente et un ans, « *ex æquo* » avec sa tante

---

<sup>61</sup> Danièle Brun, « L'inquiétante étrangeté du corps », *Les Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, vol. 1, n°1, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p.114-115

<sup>62</sup> LMA, p.510

<sup>63</sup> Ce rapport problématique au vieillissement se matérialise significativement dans le récit que Guibert fait d'un de ses rêves où le visage ridé se juxtapose au cadavre : « Rêve que je rencontre l'actrice I.H. : je n'ai d'abord pas d'étonnement quand je la vois, mais au fur et à mesure que je la regarde, son visage m'apparaît horriblement fripé, toute sa peau cramée comme sous la trop longue exposition des projecteurs, elle a des poches sous les yeux. Elle me dit en se défendant : 'Pourquoi tu me regardes comme ça?' et je lui dis 'Non, rien, je viens d'avoir une vision de toi, mais ne t'inquiète pas, ce n'est pas encore toi.' Alors je veux toucher son bras pour la rassurer, mais elle le retire vivement : 'Ne me touche pas. Ou si tu me touches, alors tu viendras me voir au cimetière.' » LMA, p.125

<sup>64</sup> Le journal n'est pas daté mais nous pouvons postuler que les premières entrées ont été écrites à l'âge de 21 ans puisque le journal débute en 1976. Les datations du journal qui suivront dans ce travail seront approximatives.

<sup>65</sup> La question de l'enfance est centrale et polymorphe chez Guibert : deuil de sa propre enfance, désir d'enfants et fétichisme d'une apparence enfantine, la figure de l'enfance traverse toute l'œuvre. Dans le cadre de ce mémoire je n'analyserai que la difficile acceptation du passage à l'âge adulte chez Guibert. Voir à ce sujet : Louis-Daniel Godin-Ouimet, « La figure de l'enfance dans l'œuvre d'Hervé Guibert » Mémoire. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Maîtrise en études littéraires, 2013.

nonagénaire qui « sent la mort rôder entre [eux] <sup>66</sup> ». L'auteur ayant toute sa vie gardé un certain *ethos* angélique, presque enfantin, celui d'un chérubin aux grands yeux bleus et aux bouclettes blondes, la sortie de l'enfance et de l'adolescence est symbole de perte et d'un rapprochement presque soudain avec la mort :

Ma chevelure m'est devenue irréaliste : elle recouvre encore mon front, mais elle est faite d'une association improbable, comme de molécules, d'une suspension, comme un soufflet, et elle est totalement fautive, à la façon d'une perruque, on pourrait y mettre sa main, tout s'effondrerait, tomberait en poussière, les cheveux secs, presque transparents, resteraient dans la main. Je trompe mon monde : je suis encore pour eux « le garçon aux belles boucles blondes », et je sais moi que je suis déjà l'homme chauve. On ne peut pas fixer ma chevelure : c'est comme si on la décomposait<sup>67</sup>.

La transformation du corps, le passage à l'âge adulte et le vieillissement racontent ainsi un difficile rapport au passage du temps et à l'évolution du corps. Guibert raconte d'ailleurs, dans *Le protocole compassionnel*, comment il a été choqué par la publication, à l'occasion de la mort de Robert Mapplethorpe, d'une photo du photographe résolument amaigri et au corps détruit par la maladie :

J'avais été très choqué, l'été précédent, à la mort de Robert Mapplethorpe, que *Libération* publie en première page une photo de lui où cet homme d'une quarantaine d'années était devenu un vieillard émacié, ratatiné sur sa canne à pommeau de tête de mort, ridé et vieilli prématurément, les cheveux peignés en arrière, emmené en fauteuil roulant, disait-on sur la légende qui commentait cette ultime apparition en public, et accompagné d'une infirmière avec une tente à oxygène. Cette photo m'avait fait froid dans le dos, j'étais scandalisé que *Libération* la publie en première page, plutôt qu'une de ces nombreuses photos où Robert Mapplethorpe s'était photographié lui-même, jeune et beau, en Christ, en femme ou en terroriste<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> LMA, p.428

<sup>67</sup> LMA, p.58

<sup>68</sup> PC, p.134-135

Le parallèle entre le sida et ce deuil de l'enfance se dresse ainsi clairement : à l'époque incurable et incontrôlable, le sida convoque une expérience de l'endeuilement<sup>69</sup> pour le malade<sup>70</sup>. Il considère le passage à l'âge adulte comme la mort de l'enfance en soulignant cette transformation par le deuil de son corps enfantin<sup>71</sup> : « Je pense toujours à la mort, mais j'ai peur de la destruction de mon corps<sup>72</sup> ». Cette obsession est aussi présente lorsque sa mort est annoncée par la maladie et il écrit ceci à quelques mois de sa mort : « En ce moment je suis en avant du temps, je compte le nombre de jours qui me séparent de chaque départ, je n'en finis plus d'être pressé de partir<sup>73</sup> ». Si la mort apparaît comme un trait obsessif au sein de toute l'œuvre d'Hervé Guibert, le rapport à celle-ci se transforme avec l'arrivée du virus dans sa vie.

### 1.2.1. Entre vie et écriture : le récit comme médiation de soi

Le parallèle entre la vie et l'écriture est omniprésent chez Guibert. De Guibert, Jean-Pierre Boulé dira « [qu'il] est lui-même la matière de son livre<sup>74</sup> », la forme autofictionnelle chez Guibert prend ainsi la forme d'une matérialisation de l'auteur au sein du récit. Guibert fait de lui-même son œuvre, il construit son récit à partir de l'expérience du corps. Le corps d'Hervé Guibert est central à l'œuvre, le récit se fait à *partir* de celui-ci. En ce sens, l'auteur s'inscrit, par son corps, à même l'œuvre : « Limité à sa plus brute matérialité, le corps de H.G. porte un discours aussi substantiel

---

<sup>69</sup> Voir à ce sujet : Chantal Saint-Jarre, *Du SIDA: l'anticipation imaginaire de la mort et sa mise en discours*, Paris, Denoël, 1994.

<sup>70</sup> Au deuil de l'enfance s'ajoute aussi le deuil d'une vieillesse qui se serait installée lentement et en son temps si ce n'avait été de la maladie : « Maintenant, quand il y a un vieux personnage dans une histoire, il me rend terriblement nostalgique de ce que je ne serai pas » LMA, p.559

<sup>71</sup> Ce deuil du corps enfantin et de la période de l'enfance se manifeste également dans le regard que ses parents posent sur lui : « Je vois arriver mes parents derrière le rideau du restaurant, et je vois le cadavre de ma mère s'asseoir face à moi, et je ne peux que regarder mon père pour m'habituer sans frayeur visible à cet état de dégradation. » LMA p.427

<sup>72</sup> LMA, p.189

<sup>73</sup> LMA, p.460

<sup>74</sup> Jean-Pierre Boulé, *Hervé Guibert: l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L' Harmattan, 2001, p.14



que celui de la parole: le corps livre «une série d'expressions», la mort a «une voix puissante», elle «chante<sup>75</sup>» à travers le corps [...]»<sup>76</sup>. Le corps de l'auteur devient la matière première du récit : « La certitude de cette aventure où j'ai engagé mon corps avec toi emporte tout regret, je ne veux plus que mon corps existe qu'avec toi, sans toi mon corps est mutilé, sans toi mon corps n'existe pas<sup>77</sup> ». En ce sens, la démarche d'Hervé Guibert s'inscrit dans une perspective résolument intermédiaire. Par cette inscription du corps à l'œuvre, l'auteur procède à une remédiation du soi motivée par la double logique de l'immédiateté, « *immediacy* », et de l'hypermédiation tel qu'expliqué par Bolter et Grusin dans *Remediation : Understanding New Media* :

*When we are faced with media that operate primarily under the logic of the transparent immediacy [...], we see ourselves as a point of view immersed in an apparently seamless visual environment. [...] At the same time, the logic of hypermediacy, [...], suggests a definition of self whose key quality is not so much 'being immersed' as 'being interrelated or connected'<sup>78</sup>.*

Bien que les travaux de Bolter et Grusin portent principalement sur la remédiation au sein d'objets numériques, leur réflexion sur ce rapport à soi via un médium – qu'il soit visuel ou littéraire – me semble particulièrement pertinente pour analyser l'inscription du soi dans l'œuvre littéraire guibertienne. Travaillant constamment avec cette négociation du soi littéraire comme plus vrai que le réel et du soi médiatisé via une esthétique photographique et littéraire, la démarche d'Hervé Guibert fait de son œuvre à la fois une extension presque immédiate de lui-même et un espace de construction d'un « nouveau soi ». Il s'imagine, se reconstruit *et* souhaite un dévoilement total de soi.

---

<sup>75</sup> LMP, p.11 cité dans Elisabeth Chevalier, « Du corps soumis au corps parlant: l'écriture hagiographique dans "La mort propagande" d'Hervé Guibert », *Observatoire de l'imaginaire contemporain*, < <http://oic.uqam.ca/en/carnets/viril-vous-avez-dit-venil-officiel/lethique-du-corps-une-mystique-laique-dans-la-mort> >

<sup>76</sup> Elisabeth Chevalier, *op. cit.*

<sup>77</sup> LMA, p.130

<sup>78</sup> Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2003, p.232

La littérature du sida présente cette forme de l'œuvre comme extension de l'auteur et met en scène une véritable réflexion sur l'acte d'écrire et sur le récit d'une histoire personnelle qui s'est tragiquement terminée trop vite. Plusieurs œuvres d'auteurs s'inscrivant dans la littérature du sida portent une réflexion sur le rapport entre l'œuvre et la vie et cette mise en scène de l'auteur comme matière première de l'œuvre. Pascal de Duve, auteur belge décédé des suites de la maladie en 1993, écrivait ceci dans *L'Orage de vivre* :

Bribe par bribe se constitue ce témoignage, tantôt à charge, tantôt à décharge, je jure de dire la rêvité [sic], rien que la rêvité. [...] L'encre de ces mots n'est-elle guère autre chose que le sang d'une de ces plaies, toujours la même, se réouvrant inéluctablement? Question : plaie guérie à la fin de l'écrit, ou à la fin d'une vie?<sup>79</sup>

Comme le montre cet extrait, l'espace le plus probant de la création et du récit se trouve à même le corps. Peut-être est-ce cette perte de contrôle de celui-ci aux mains de la maladie et du personnel médical qui force les auteurs à vouloir se réapproprier leur corps dans leurs œuvres. On peut alors penser aux œuvres du photographe américain Robert Mapplethorpe, qui met en scène le corps dans ses formes les plus extrêmes, sous tension<sup>80</sup> ou sous l'effet de la douleur<sup>81</sup> : le corps musclé d'un danseur<sup>82</sup>, les pieds tendus en pointe<sup>83</sup> ou solidement retenus dans un escarpin à talon aiguille<sup>84</sup> et la mise en scène de dispositifs issus de la culture BDSM ne sont que quelques-unes des manifestations de contrôle et de célébration du corps humain dans ses formes les plus extrêmes. On retrouve

---

<sup>79</sup> Pascal de Duve, *L'orage de vivre*, Paris, J.-C. Lattès, 1994, p.141

<sup>80</sup> Robert Mapplethorpe, *Lisa Lyon*, 1982 Photographie, Épreuve à la gélatine argentique, 508 x 406 mm, National Galleries of Scotland, Édimbourg.

<sup>81</sup> Kent Brintnall analyse la place prépondérante de ce corps masculin en douleur dans *Ecce Homo: the Male-Body-in-Pain as Redemptive Figure*, Chicago ; London, University of Chicago Press, 2011.

<sup>82</sup> Robert Mapplethorpe, *Derrick Cross*, 1983, Épreuve à la gélatine argentique, 485 x 382 mm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

<sup>83</sup> Robert Mapplethorpe, *Philip*, 1979, Épreuve à la gélatine argentique, 356 x 356 mm, The Family of Man Fund.

<sup>84</sup> Robert Mapplethorpe, *Melody (Shoe)*, 1987, Épreuve à la gélatine argentique, 489 x 489 mm, Fondation Robert Mapplethorpe.

cette même fascination pour le corps dans les photographies d'Hervé Guibert : à l'instar de Maplethorpe, Guibert photographie lui-aussi le corps « extrême<sup>85</sup> ». Il réalise, en 1978, une série de photographies<sup>86</sup> au Musée Grévin de Paris, à La Specola de Florence, au Musée de l'École vétérinaire de Maisons-Alfort et au Musée de l'Homme de Paris : le projet réunit des photographies montrant des mannequins de cire, des modèles sans chair présentant le système musculo-squelettique humain, des entrailles, des squelettes, des poupées difformes et des sculptures représentant le corps humain. Comme dans le pan écrit de l'œuvre, l'omniprésence du corps peut traduire une volonté de reprendre le contrôle sur celui-ci.

### 1.2.2. Écrire pour (se) survivre

L'acte d'écrire devient l'acte de vivre, l'écriture devient « le pas à la mort<sup>87</sup> » et le texte voudrait être plus vrai que le réel : « L'idée d'une page parfaite du journal [...] qui finirait par tout dire, et qui renverrait, comme un miroir, à la place du visage, l'évidence de la mort<sup>88</sup> ». L'écriture devient ainsi une forme de négociation avec la mort : elle permet de jouer avec les temporalités du corps et surtout celles imposées par la maladie : « C'est la mort qui me pousse (ce serait là la fin du livre)<sup>89</sup> ». En ce sens, l'écriture est salvatrice :

Imaginer par exemple que soudain un tremblement se mette à m'empêcher d'écrire, à en compliquer physiquement le geste [...], je n'aurais logiquement que trois recours : l'abandon pur et simple, qui me semble impensable, le suicide, ou bien m'accrocher, comme un train qui déraille<sup>90</sup>.

---

<sup>85</sup> Ariane Bessette, dans sa thèse de doctorat, s'intéresse à ces formes de « corps extrême » dans la littérature contemporaine et consacre un chapitre au corps sidéen d'Hervé Guibert : Ariane Bessette, *Du corps extrême dans la littérature de 1980 à nos jours : altérité et parole de mort*, Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2016, p.125-149

<sup>86</sup> Les photographies ont fait l'objet d'une exposition intitulée « Le palais des monstres désirables », présentée par Christine Guibert et Agathe Gaillard à la Galerie Les Douches en 2018.

<sup>87</sup> LMA, p.149

<sup>88</sup> LMA, p.150

<sup>89</sup> LMA, p.52

<sup>90</sup> LMA, p.154

Contre l'accélération du temps de la vie, l'écriture autorise un ralentissement, d'abord par l'acte de s'asseoir pour écrire qui dicte une pause hors du temps et de l'espace mais aussi par la fonction presque testamentaire des écrits issus de la littérature du sida où « la fiction est convoquée pour repulsionnaliser le corps devenu un cadavre ambulante<sup>91</sup> » : « Toujours la crainte qu'une phrase de ce cahier en devienne la dernière et qu'elle soit, par malheur, une mauvaise phrase [...], qu'elle en soit le sacrifice hasardeux, la dénégation absolue<sup>92</sup> ». Avec la mort qui approche, la conscience de la postérité de l'œuvre s'immisce graduellement au sein de celle-ci aux côtés d'une véritable réflexion sur la mort<sup>93</sup> et la postérité : « Un des rôles de la littérature est l'apprentissage de la mort<sup>94</sup> ». De la postérité de l'image du corps vivant<sup>95</sup> et mort<sup>96</sup> à la postérité de l'œuvre<sup>97</sup>, Guibert se demande ce qui restera de lui-même après son trépas : « Une fois le livre fini, la mémoire pourra s'éteindre ; le livre éclairera dans la nuit comme une veilleuse<sup>98</sup> ». Il considère son œuvre comme un héritage, un don de lui-même qui lui survivra, il l'espère, longtemps après leur mort.

---

<sup>91</sup> Anne Brun, *op. cit.*, p.101

<sup>92</sup> LMA, p.318

<sup>93</sup> « L'impression que ma vie est un roman forclos, avec tous ses personnages, ses amours éternels – définitivement : avec ce que cela peut avoir de sinistre et de jubilatoire –, ses fantômes, et qu'il ne reste plus aucun rôle à pourvoir, que les places sont prises, murées. Et l'impression simultanée que c'est un roman de mort : que je serais le cœur fatal d'un tourbillon de morts, que mes élus n'auraient été mes élus que parce qu'ils me sont désignés à cette fatalité dont je serais un pourvoyeur », LMA, p.385

<sup>94</sup> LMA, p.559

<sup>95</sup> Ceci est particulièrement significatif en ce qui a trait à la propension de Guibert à se prendre en photo. Les autoportraits forment une partie majeure de son œuvre visuelle et l'on peut postuler que cet intérêt de « capturer » le corps naît d'une volonté d'utiliser une image de soi à des fins de postérité et d'en contrôler les diverses itérations.

<sup>96</sup> « Que pensera-t-il lorsqu'il verra mon cadavre à moi? », LMA, p.229

<sup>97</sup> Il qualifie d'ailleurs son journal de « pense-bête contre l'oubli » (LMA, p.378) et d'« arme de résistance » (LMA, p.328)

<sup>98</sup> LMA, p.449

### 1.2.3. Un « corps textuel » hors de l'espace-temps

Il est ainsi possible d'observer une superposition des temporalités au sein même des œuvres. Tout comme le sida instaure la vieillesse au creux de la jeunesse et la mort au cœur de la vie – « Dans la glace aujourd'hui me [sic] suis vu bleu<sup>99</sup> » – on observe une superposition du passé, du présent et du futur chez Hervé Guibert et un futur éloigné s'insère violemment dans le présent :

Le sida m'a fait accomplir un voyage dans le temps, comme dans les contes que je lisais quand j'étais enfant. Par l'état de mon corps, décharné et affaibli comme celui d'un vieillard, je me suis projeté, sans que le monde bouge si vite autour de moi, en l'an 2050. En 1990 j'ai quatre-vingt-quinze ans, alors que je suis né en 1955. [...] Je suis à la fois malheureux et heureux de connaître à l'intérieur de mon corps la condition de vieillard<sup>100</sup>.

Ce qu'il décrira comme un « zoom avant brutal à travers le temps<sup>101</sup> » s'observe autant sur le plan de l'écriture que sur celui du récit. L'écriture du journal cause une « confusion de temps », rappelant l'accélération importune du temps de la vie, où « en une heure [il a] l'impression de taper des mois<sup>102</sup> ». L'expérience de ce brouillage des temporalités se manifeste au sein d'une écriture mélangeant le récit du présent, du futur et du passé à la fois sur le plan grammatical que sur le plan narratif : « Je finirai par ceci : il fait quand même un peu froid à la morgue, il faisait quand même froid à la morgue, pensez à moi. Je me serai habillé pour la mort [...]<sup>103</sup> ». Le mélange de multiples temps de verbe – présent de l'indicatif, futur antérieur, futur simple et imparfait – se juxtapose aux temporalités de la mort et de la vie. En un même passage, l'auteur fait appel au soi anthume – « je me serai habillé pour la mort » – et posthume tout en faisant un appel outre-tombe au monde vivant, « pensez à moi ».

---

<sup>99</sup> LMA, p.447

<sup>100</sup> PC, p.130

<sup>101</sup> PC, p.131

<sup>102</sup> LMA, p.328

<sup>103</sup> LMA, p.118

Si le parallèle entre le réel et le fictionnel au sein du récit semble se tracer de façon plus aisée lorsqu'il s'agit d'œuvres dites « autofictionnelles », le recouplement des lignes du temps de l'écriture et de la vie réelle semble mieux cibler cet aspect de l'œuvre guibertienne où le souffle de vie s'exprime de concert avec la pulsion de l'écriture. Cela est sans équivoque lors des multiples appels au parallèle entre l'écriture et la vie faits par l'auteur, affirmant que « [sa] vie s'épuise en même temps que le récit<sup>104</sup> ». C'est cette précipitation vers la cadavérisation<sup>105</sup> du corps qui forcera Guibert à faire de son œuvre une sorte de corps de remplacement :

La singularité d'Hervé Guibert ne revient-elle pas à ce que la destruction de son corps devienne la source même de son processus créateur ? [...] À l'origine donc du processus créateur, la progressive déchéance du corps vivant qui pousse l'écrivain à la création d'un corps textuel de suppléance<sup>106</sup>.

La perte de son corps aux mains du virus force Guibert à déverser son énergie dans la création d'un corps textuel. Celle-ci – une véritable extension littéraire du corps physique<sup>107</sup> – n'est toutefois pas exclusive à l'œuvre suivant le diagnostic de séropositivité : « On ne peut lire aucun de ses textes sans rencontrer des corps, et surtout le sien. Il s'agit pourtant non d'un “simple” corps humain, mais de son corps à lui, de ce corps textualisé qu'il s'est inventé—ou plutôt qu'il a passé sa vie à (s')inventer<sup>108</sup> ». Avant le diagnostic, le corps à l'œuvre est résolument vivant. Il défèque, il digère, il respire, il saigne, il évacue des fluides, il ressent de la douleur et du plaisir, en bref il remplit toutes ses fonctions vitales à même le texte : « Mon corps est un laboratoire que j'offre en exhibition, l'unique acteur, l'unique instrument de mes délires organiques. Partitions sur tissus de chair,

---

<sup>104</sup> LMA, p.388

<sup>105</sup> J'emprunte l'expression à Anne Brun, *op. cit.*, p. 98.

<sup>106</sup> Anne Brun, *op. cit.*,

<sup>107</sup> « [Hervé Guibert] décrivait l'ensemble de son œuvre comme 'l'histoire d'un corps, d'un corps qui vieillit, d'un corps qui est malade, d'un corps qui est abîmé, d'un corps ceci, d'un corps cela, d'un corps qui renaît un peu (...) mais d'un corps monstrueux aussi, d'un corps difforme, j'ai l'impression que c'est l'histoire de ce corps' (Hervé Guibert, « Pour répondre aux quelques questions qui se posent », entretien avec Christophe Donner, *La Règle du jeu*, Vol.3, No 7, 1992, p.145) », Anne Brun, *op. cit.*

<sup>108</sup> Ralph Sarkonak, *Au jour le siècle. 2: Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, Lettres Modernes, 1997, p.63

de folie de douleur. Observer comment il fonctionne, recueillir ses prestations<sup>109</sup> ». À la suite du diagnostic, tel qu'expliqué par Ralph Sarkonak, le corps textuel s'invente dans le texte dans un rapport beaucoup plus aigu à la mort. Le corps textuel est ainsi figuré par prolepse, Guibert imaginant son corps mort à même le récit :

Je rêve que je dégobille mes poumons, par morceaux, et que je dois les mastiquer pour pouvoir les recracher. Un peu plus tard, rêve de l'exténuation progressive du souffle, comme l'a décrit Philippe de ceux qui meurent du sida : cette compression est bien réelle, comme toute souffrance personnelle elle est la panique calme de son propre étonnement. Encore plus tard, dans cette absence de souffle, je cherche un endroit pour crever : c'est une grande cour bordée de tous côtés d'immeubles, un lieu très calme où ne passe pratiquement personne, je m'abandonne sur le matelas de pierre d'une rampe d'escalier, il épouse parfaitement mon dos, je suis bien, puis j'ai le souci d'imaginer qui découvrira mon corps<sup>110</sup>.

Avec la dernière expiration viendra le point final : « Je pense, en écrivant ces notes qu'elles représentent un cycle précipité : en venir à bout, de tout, de moi, de mon écriture, clore le chapitre<sup>111</sup> ».

Trois ans après le diagnostic, alors qu'il souffre d'une infection au cytomégalovirus, quelques semaines avant sa tentative de suicide, Guibert met fin à son journal d'hospitalisation avec ces mots :

« Écrire dans le noir ? Écrire jusqu'au bout ? En finir pour ne pas arriver à la peur de la mort ?<sup>112</sup> ».

La littérature devient, pour lui, un espace où apprendre à mourir.

Ainsi, cet apprentissage de la mort pour Guibert passe par ce parallèle constant entre la vie et le récit. Si cette juxtaposition tend à encourager un réflexe de qualification de l'œuvre comme autofictionnelle, il me semble que le parallèle est plus significatif quant à l'élaboration d'un véritable imaginaire de soi à l'œuvre. Au-delà de cette apparente factualité du récit, il m'apparaît

---

<sup>109</sup> LMP, p.8

<sup>110</sup> LMA, p.347

<sup>111</sup> LMA, p.183

<sup>112</sup> CMV, p.93

davantage pertinent de creuser le mécanisme de la médiation de soi chez Guibert : comment l'auteur construit, élabore et matérialise ce « soi mourant » à travers non seulement le récit mais également les images photographiques et celles, littéraires, qui surgissent au sein de l'œuvre ? Le second chapitre de ce mémoire tendra, par l'analyse du versant « visuel » de l'œuvre, à développer une réflexion sur le déploiement intermédiatique et intermédial de cet imaginaire du soi via l'élaboration du concept d'« écriture ekphrastique » que l'on retrouve chez Guibert et par la présence d'une véritable poétique de l'invisible et de l'illisible.



## Seconde partie

### *Ekphrasis : image et écriture d'un soi mort et mourant*

Je suis le silence gravé sur un mur et le papier le plus ancien  
volète autour de moi et s'effondre; le même que toujours. De  
la naissance à la mort, c'est ce que j'appelle humain en moi,  
et jamais je ne mourrai à proprement parler. Mais ceci n'est  
pas l'éternité, c'est la damnation.<sup>113</sup>

Clarice Lispector

Bien qu'ils aient ouvert la porte à une foule de questionnements sur la médecine moderne telle qu'elle est représentée dans l'univers guibertien, les travaux issus de l'éthique du *care* et des études sur la médecine et la littérature se concentrent majoritairement sur l'aspect autobiographique et littéraire de l'œuvre. Voulant rectifier ce qu'ils considéraient comme une occultation d'un versant fondamental de son œuvre, les spécialistes se sont ensuite penchés sur les photographies d'Hervé Guibert. Frédérique Poinat cible cette faille des études guibertiennes dans l'introduction de son ouvrage *L'œuvre siamoise: Hervé Guibert et l'expérience photographique*, où elle souligne son intention de redonner une plus grande place à l'aspect de l'image et de l'expérience esthétique dans l'œuvre de Guibert :

La critique reconnaît l'importance d'une écriture marquée par l'image mais elle ne sait comment en regrouper ses différentes manifestations. Elle compartimente, en général, les différents travaux de l'auteur en articles, en productions plus littéraires comme nouvelles et romans, et

---

<sup>113</sup> Claire Lispector, *La passion selon G.H.* (trad. Claude Farny), Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 1978, p.91

traite généralement des photographies prises par l'auteur comme d'un sous-produit qui se grefferait à la littérature<sup>114</sup>.

Poinat propose de relire Guibert sous sa posture face à l'objet photographique, de voir comment la photographie est inhérente à toute son œuvre qu'elle soit littéraire, photographique, journalistique ou cinématographique<sup>115</sup>. De la même façon, Robert Pujade, historien de la photographie, tente une juxtaposition des multiples approches artistiques de Guibert visant à déconstruire la perception d'une œuvre photographique autonome, détachée de l'œuvre littéraire dans *Hervé Guibert : une leçon de photographie*<sup>116</sup>. Pujade est l'un des premiers à se spécialiser dans le versant photographique de l'œuvre en proposant de la redécouvrir en « analysant les correspondances et les antagonismes entre ces deux pratiques en soi l'écriture et la photographie<sup>117</sup> » (cf. quatrième de couverture). Il considère ainsi que les photographies ont une place tout aussi significative dans l'œuvre que le versant écrit. Poinat et Pujade tentent ainsi d'en faire un tout organique et, en ce sens, adoptent une approche résolument intermédiaire<sup>118</sup>. Michel Fournier, dans un article sur les fonctions de la référence intermédiaire<sup>119</sup>, affirme que les œuvres du sida, par leur visée expérimentale, ont affiché de manière exemplaire « cette intersection où se croisent les médias qui caractérisent la production culturelle contemporaine<sup>120</sup> ». Les œuvres issues de l'époque du sida

---

<sup>114</sup> Frédérique Poinat, *L'œuvre siamoise, Hervé Guibert et l'expérience photographique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.18

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.21

<sup>116</sup> Robert Pujade, *Hervé Guibert : une leçon de photographie*, Lyon, Université Claude Bernard Lyon 1, 2008.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Voir à ce sujet : Éric Méchoulan, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula/Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, 2017, < <http://www.fabula.org/colloques/documents4278.php> >

<sup>119</sup> Michel Fournier emploie ici la notion de « référence intermédiaire » qui est à différencier de la notion d'intermédialité : si la notion « intermédiaire » renvoie à la caractéristique intermédiaire d'une œuvre, l'« intermédialité » renvoie à l'étude d'une « herméneutique des supports ». Michel Fournier, « Fonction rhétorique de la référence intermédiaire: sida, témoignage et intermédialité », *Protée*, vol. 28, n°3, 2000, p.75-84.

<sup>120</sup> Gilles Bibeau et Ruth Murbach, « Déconstruire l'univers du sida », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 15, n°2-3, 1991, p.5-11 cité dans Michel Fournier, *op. cit.*, p.75

sont construites à partir d'une approche de l'*-inter*, d'un réseau de références intertextuelles, inter-médiatiques et interpersonnelles<sup>121</sup> :

Un texte, qui se présente comme une suite de photographies ou qui met en scène un narrateur écrivant une caméra à la main, semble chercher un effet de lecture différent de celui qui se contente d'« il était une fois ». Les références intermédiatiques prennent donc part à la construction d'un objet sémiotique particulier, qui en appelle à son tour de diverses pratiques symboliques, et diffère en partie des autres objets convoquant le même support ou prenant place dans la même institution<sup>122</sup>.

L'intermédialité s'observe donc ainsi non seulement par l'entrecroisement d'approches médiatiques mais aussi par les multiples formes de références à même l'œuvre. Fournier avance l'hypothèse que cette propension à la référence et au rapport à l'autre naîtrait d'une volonté de reconstruire l'imaginaire socioculturel du sida. En créant un nouveau « réseau » autour du phénomène du sida, les auteurs reprennent en quelque sorte le contrôle du discours doxique sur celui-ci : « Cette nouvelle culture [des réseaux] a en quelque sorte offert l'espace nécessaire pour réaliser une nouvelle greffe symbolique et introduire ce nouveau phénomène dans le territoire culturel<sup>123</sup> ». Les œuvres issues des années sida naissent ainsi d'une volonté de créer une véritable communauté autour d'objets culturels construisant ainsi un nouveau récit de l'expérience de la séropositivité<sup>124</sup>.

---

<sup>121</sup> « Les recherches sur les pratiques de lecture offrent déjà une réflexion sur [les enjeux de la relation entre le lecteur ou le spectateur avec le média], en soulignant la façon dont la lecture se transforme en fonction des médias qui l'entourent. L'intermédialité peut alors s'entendre à la manière de l'intertextualité qui, en plus d'obliger une sortie de clôture du texte, nous engage à aborder le rapport au référent comme étant lui-même traversé par les médiations d'un ensemble de discours », Michel Fournier, *loc. cit.*

<sup>122</sup> *Ibid.*, p.76

<sup>123</sup> Michel Fournier, *op. cit.*, p.76

<sup>124</sup> Voir à ce sujet : Ralph Sarkonak, *Angelic Echoes: Hervé Guibert and Company*, Toronto, University of Toronto Press, 2000.

## **2.1. Photographier, filmer et écrire le soi : traces d'une pratique intermédiate**

Ce rapport intermédial commande aussi une inscription de l'œil du photographe dans le fragment littéraire tout comme la main de l'écrivain se manifeste dans ses photographies. *L'image fantôme*, publié en 1981 aux Éditions de Minuit, regroupe quelques dizaines de fragments sur la photographie : du premier temps de l'image, le fantasme photographique, à sa mort par détérioration réelle ou virtuelle, l'œuvre trace un portrait de ces photographies qui ont peuplé la vie d'Hervé Guibert. L'œuvre aborde ainsi la force des images, leurs failles et leurs transgressions sans jamais les illustrer; invisibles, les photographies sont visuellement absentes mais elles sont données à lire. On pourrait alors parler de la pratique de l'écriture guibertienne comme d'une pratique « ekphrastique » au sens où elle ne s'affaire pas à faire une plate description de l'objet<sup>125</sup>. En décrivant de façon animée et engagée une œuvre d'art, l'*ekphrasis* ramène à une vivacité qui interpelle le public et le transforme en « témoin<sup>126</sup> ». Au-delà d'une simple description littéraire d'une œuvre d'art, la description ekphrastique dépeint une fiction, une réalité à saveur utopique, un « monde à part, dont le lieu propre est ailleurs, voire nulle part<sup>127</sup> », qui n'est autrement matériellement réalisable que dans la « vision interne de son récepteur<sup>128</sup> ». Le caractère ambivalent de l'*ekphrasis* se situe ainsi dans son ambigüité. Ce que la critique a désigné comme la toute première *ekphrasis* de la littérature occidentale, la description du bouclier d'Achille dans le chant XVIII de *L'Iliade*<sup>129</sup>, dénote cette ambigüité de la pratique ekphrastique : non seulement une description littérale du monde à l'image

---

<sup>125</sup> Le terme *ekphrasis*, qui provient du vocable grec *εκφραζειν*, serait « un discours qui fait parcourir et qui met sous les yeux avec évidence ce qu'il montre<sup>125</sup> » : l'*ekphrasis* serait donc toute tentative de description élaborée qui se retrouve rattachée à un discours rhétorique. Voir à ce sujet : Aelius Théon cité dans Christof Schöch, « L'ekphrasis comme description de lieux : de l'antiquité aux romantiques anglais », *Acta fabula*, vol. 8, n° 6, Novembre-Décembre 2007, < <http://www.fabula.org/revue/document3691.php> >.

<sup>126</sup> Christof Schöch, *op. cit.*

<sup>127</sup> Dominique Château, *Le bouclier d'Achille : théorie de l'iconicité*, Paris : L'Harmattan, 1997, p.35

<sup>128</sup> Martin Sirois, « L'ekphrasis du bouclier d'Achille, Étude pour une nouvelle analyse esthétique de la description littéraire », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2000, p.104

<sup>129</sup> Homère, *L'Iliade* (trad. Philippe Brunet), Paris, Points, 2012, p.491-515.

de la Grèce qu'Héphaïstos est en train de forger dans le bouclier, ce célèbre passage est aussi une évocation de la puissance et de la domination de celle-ci. Le propre de l'*ekphrasis*, c'est donc de faire parler l'objet qu'elle décrit par cette description vive et animée, comme si elle insufflait un souffle de vie à l'objet. Là est l'importance de l'aspect littéraire de l'*ekphrasis* : elle permet de détacher l'œuvre de sa condition figée et immobile pour la mettre en mouvement afin de ne pas en faire une simple description littérale.

### 2.1.1. Une « écriture ekphrastique » : écrire l'image, montrer le récit

C'est ainsi que l'on pourrait désigner l'écriture guibertienne d'« ekphrastique » car elle illustre ces deux mouvements de l'ekphrasis par la volonté de vivifier l'image et de brouiller les frontières entre le visible et le lisible. L'écriture guibertienne se rapproche ainsi de l'art de l'*ekphrasis*, relevant d'une poétique et d'une esthétique visant à faire voir le texte et à raconter l'image à travers la performance d'un discours qui ne cherche pas la vraisemblance ou la concordance avec la réalité:

Il ne s'agit plus d'imiter la peinture en tant qu'elle cherche à mettre l'objet sous les yeux [...] mais imiter la peinture en tant qu'art mimétique [...]. Imiter l'imitation, produire une connaissance, non de l'objet, mais de la fiction d'objet, de l'objectivation : l'*ekphrasis*, c'est de la littérature<sup>130</sup>.

Guibert s'affaire à une description littéraire, ekphrastique, des objets visuels : racontant une véritable expérience incarnée de l'objet regardable, l'écriture guibertienne croise l'expérience corporelle et intellectuelle des œuvres d'arts. Relevant d'une volonté de faire tomber les barrières entre les univers visuels et littéraires, Guibert observe et appréhende les œuvres visuelles sans les

---

<sup>130</sup> Barbara Cassin, « L'*ekphrasis*: du mot au mot » *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert/Seuil, 2004, p.289.

violenter à coup de termes techniques qu'il ne connaît que très peu. Son appréciation des œuvres se situe alors dans la même ligne de pensée que celle évoquée par Susan Sontag dans *Against Interpretation* par ce besoin d'une « érotique de l'art » :

*What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. [...] Our task is to cut back content so that we can see the thing at all. The aim of all commentary on art should be to make works of art – and, by analogy, our own experience – more, rather than less, real to us. The function of criticism should be to show how it is what it is, even that it is what it is, rather than to show what it means. In place of a hermeneutics we need an erotics of art*<sup>131</sup>.

Ainsi, à l'instar de Susan Sontag qui souligne l'importance de l'expérience humaine face à la violence de l'approche herméneutique, Hervé Guibert condamne cette propension à l'appréciation des œuvres par le biais d'approches théoriques et culturelles lors du récit d'une visite d'une exposition du peintre danois Wilhelm Bendz, dans *Le mausolée des amants* :

Cette stupidité acharnée des visiteurs d'exposition dont la parade de connaissance, de goût et de culture consiste à apprécier le tableau sur le plan de la lumière, des proportions, etc., à en débâter tout autant et, encore plus néfastement, à chercher systématiquement la petite bête, à regretter dans ce tableau miniature que la rose à la bouche du modèle ait l'air d'une pustule, comme quelque chose qui aurait bêtement échappé au peintre, alors que c'est sans doute là tout l'effet et le motif du tableau<sup>132</sup>.

Potentiel clin d'œil à l'*Annonciation*<sup>133</sup> du peintre italien Francesco del Cossa où le spectateur peut observer un escargot d'une taille assez disproportionnée à l'avant du tableau et pour lequel le peintre essuya multiples critiques, cette observation de l'imperfection, cette rose à la bouche qui ressemble à une pustule, souligne l'appréciation que Guibert cultive pour la présence humaine dans l'œuvre<sup>134</sup>. Ce que les historiens de l'art auront désigné comme l'inscription de la main de l'artiste

---

<sup>131</sup> Susan Sontag *Against Interpretation, and Other Essays*, New York, Picador, 2001, p.14

<sup>132</sup> LMA, p.355

<sup>133</sup> Francesco del Cossa, *L'Annonciation*, c.1470-1472, tempera sur bois de peuplier, 1390 x 1135mm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresde.

<sup>134</sup> Voir à ce sujet : Daniel Arasse, *On n'y voit rien*, Paris, Gallimard, 2003.

évoque pour Guibert cette omniprésence du corps dans l'art. À partir de cette même visite de l'exposition de Bendz, Guibert fera une description, dans son journal, qui vise à redonner vie aux tableaux par le récit et s'attarde à un imaginaire corporel et incarné de ceux-ci :

À travers quatre ou cinq tableaux rassemblés ici, [Wilhelm Bendz] semble tenir un discours si fort sur la vue, sur le reflet, sur l'ombre – dans des scènes obscures de fraternités masculines : le cercle de nuit des fumeurs avec leurs ombres agrandies et la volupté d'un vêtement pendu; les élèves de l'académie dans une pénombre de petit matin d'hiver ou de crépuscule précoce, ils s'éclairent avec des bougeoirs voilés et un assistant grimpé sur un escabeau ravive la rampe de chandelles qui modèle la musculature du modèle nu<sup>135</sup>.

L'attention aux détails en vue de recomposer une atmosphère se remarque de façon claire dans l'écriture; oscillant incessamment entre la description visuelle et le récit d'une image, Guibert anime celle-ci d'une vivacité sensorielle démultipliée.

### 2.1.2. Apports théoriques : le regard intermédial et la polytraductibilité des images

Dans son ouvrage *Le tiers pictural : pour une critique intermédiale*, Liliane Louvel parle de cette vivacité comme d'un « tremblé » inhérent aux images, une oscillation constante à laquelle il faut rester sensible<sup>136</sup>, qui n'est pas sans rappeler cet œil en constante négociation « entre savoir et voir<sup>137</sup> », un « regard expectatif » qui « déchirerait l'unité synthétique et le schématisme transcendantal hérité de Kant<sup>138</sup> » auquel nous conviait Georges Didi-Huberman dans *Devant l'image* :

Kant, pertinemment, nous a dit des limites. Il a dessiné, comme de l'intérieur, les contours d'un filet – étrange filet opaque dont les mailles ne seraient faites que de miroirs. C'est un dispositif d'enfermement, extensible comme peut l'être un filet, certes, mais aussi clos qu'une boîte : la *boîte de la représentation* où tout sujet se heurtera à la paroi comme au reflet de soi-même. Le voici donc, le sujet du savoir : il est spéculatif et spéculaire en même temps, et dans le recouvrement du spéculaire sur le spéculatif – de l'auto-captation imaginaire sur la réflexion intellectuelle

---

<sup>135</sup> LMA, p.354-355

<sup>136</sup> Liliane Louvel, *Le tiers pictural: pour une critique intermédiale*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

<sup>137</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minituit, 1990, p.175

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.173

– gît précisément ce caractère *magique* de la boîte, ce caractère de clôture résolutive, de suture auto-satisfaisante<sup>139</sup>.

Il s'agirait ici d'assumer cette part inaccessible des images par la connaissance : Didi-Huberman propose de redonner la primauté à l'expérience en inscrivant le corps du spectateur au centre de notre réflexion sur l'image. Il appelle à une rupture avec le système épistémocritique hérité de Kant, un système de la réflexion, d'un savoir obtenu par le réfléchissement et le repli constant du savoir sur lui-même. Postulant que ce système impliquerait une « omnitransductibilité » des images où tout d'une image nous serait donné à voir et à lire, il formule ses réserves face à cette recherche constante du savoir omniscient et dogmatique des images : à l'inverse, il nous propose de s'ouvrir à la polysémie émanant de la rencontre entre les images mouvantes et de notre appréhension polysthésique de la connaissance. Didi-Huberman nous invite à inscrire le corps spectateur à même l'expérience de celles-ci :

Cela n'est pas un moyen simple *ou* d'exclusion, et non pas d'aliénation – mais de savoir demeurer dans le dilemme, [...], entre savoir quelque chose et ne pas voir autre chose en tout cas, mais voir quelque chose en tout cas et ne pas savoir quelque autre chose... En aucun cas il ne s'agit de remplacer la tyrannie d'une thèse par celle d'une antithèse. Il s'agit seulement de dialectiser : penser la thèse *avec* l'antithèse, l'architecture avec ses failles, la règle avec sa transgression, le discours avec son lapsus, la fonction avec sa dysfonction [...], ou le tissu avec sa déchirure<sup>140</sup>.

La proposition de Didi-Huberman, ici, peut s'observer comme une ouverture à la multiplicité sémantique et sensorielle des images. Il s'agit d'une interpénétration des images et du texte au sein de l'un et de l'autre qu'il ne faudrait pas tenter de circonscrire dans un cadre conceptuel ou théorique visant à stabiliser cette mouvance. Dans les mots d'Isabelle Décarie, « il faut regarder un tableau et par extension toute œuvre d'art pour ensuite déplacer l'œil de l'image vers la main de l'écriture<sup>141</sup> ».

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.171

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.175

<sup>141</sup> Isabelle Décarie, « Images pour que notre main s'émeuve », *Études françaises*, vol. 51, n°2, 2015, p.109



### 2.1.3. La force en puissance des images : entre invisibilité et illisibilité

La fin du XX<sup>e</sup> siècle voit un véritable éclatement des réflexions sur la notion d'image : tant sur le plan critique en histoire de l'art qu'à travers des œuvres littéraires, les frontières départageant le lisible du visible se brouillent, laissant ainsi place à un espacement et une multiplication des temporalités des images. Les contributions de l'historien de l'art français Georges Didi-Huberman me semblent être parmi les plus pertinentes pour analyser la question de l'image chez Hervé Guibert. Comme il a été mentionné plus haut, Didi-Huberman appelle à la contrainte de « non-savoir » à laquelle les images nous convient, afin d'assumer cette part inaccessible des images par la connaissance.

Poursuivant sa réflexion sur le pouvoir des images, dans *Survivance des lucioles*<sup>142</sup>, Didi-Huberman théorise la question des lueurs de l'image autour de la dichotomie entre la *luce* « grande lumière » et la *luciola* « petite lumière ». Il aborde le caractère mouvant et volatile des *images qui passent*, les *lucioles* qui outrepassent notre regard si celui-ci n'est orienté que vers l'horizon immobile du savoir convenu:

Les petites lucioles donnent forme et lueur à notre fragile immanence, les 'féroces projecteurs' de la grande lumière dévorent toute forme et toute lueur – toute différence – dans la transcendance des fins dernières. Accorder son attention exclusive à l'horizon, c'est se rendre incapable de regarder la moindre image<sup>143</sup>.

Dans cet essai qui porte une grande part politique – notamment en ce qui a trait aux images de la Shoah, comme dans beaucoup de travaux de Didi-Huberman<sup>144</sup> – il est question d'un rapport entre *voir* et *savoir*. La connaissance obtenue de la *luce*, cet horizon qui immobilise notre regard, éclipse

---

<sup>142</sup> Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009

<sup>143</sup> *Ibid.* p.99

<sup>144</sup> Notamment dans *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000), *Images malgré tout* (2003), et *Écorces* (2011).

celle des lucioles, un savoir obtenu par un regard de travers, de biais, avec un « œil mouvant ». *Voir* une œuvre c'est braquer le projecteur de son regard en face de celle-ci, c'est s'aveugler aux multiples lueurs qui émanent de l'œuvre et qui disparaissent dans le faisceau lumineux du regard direct. Toute image se trouve submergée par le poids des considérations esthétiques, historiques, politiques et culturelles si regardée sous l'aveuglante grande lumière, à l'horizon. À l'inverse, aborder une œuvre avec ce que Didi-Huberman qualifie d'« attitude brumeuse » c'est « essayer de voir l'œuvre sans la voir<sup>145</sup> ». En considérant l'image à la fois comme un symptôme faisant « irruption dans le savoir » et comme connaissance faisant « irruption dans le chaos<sup>146</sup> », il est possible de discerner la force paradoxale des images et comment cette puissance est la première force structurante d'une pensée et d'une pratique guibertiennes du *faire-image*. Didi-Huberman nous invite ainsi à *voir* dans les contours, par en-dessous, de côté, il nous appelle à penser l'image hors de ses frontières.

Aux travaux critiques de Didi-Huberman se trouvent en écho les œuvres littéraires, critiques et visuelles d'Hervé Guibert, traversées par cette même remise en question des frontières des images. À *l'endroit* du visible, Guibert et Didi-Huberman proposent tous deux une esthétique de *l'envers* des images par une approche du contournement, du biais et du regard mobile. Guibert renverse l'image, il la libère de la bidimensionnalité du support et du joug du régime visuel, il la rend invisible et illisible. *L'image fantôme*, en particulier, aborde les frontières des photographies, leurs limites et leurs transgressions – leur endroit et leur envers. Dans le fragment qui donne son titre à l'ouvrage, *L'image fantôme*, Guibert décrit une séance photo qu'il a convoquée avec sa propre mère, dont il raconte avec détails la mise en scène. D'abord, il « chasse [le mari] pour que

---

<sup>145</sup> Isabelle Décarie, *op. cit.*, p.105.

<sup>146</sup> Georges Didi-Huberman, « L'image brûle » dans *Phalènes* cité par Isabelle Décarie.

son regard à elle ne passe plus par le sien<sup>147</sup> » : il s'attaque ensuite à l'apparence de sa mère qu'il trouvait beaucoup trop artificielle, il lui nettoie le visage et les cheveux pour « délivrer son visage de tout ce fatras<sup>148</sup> ». Avant de prendre le cliché, Guibert travaille donc à libérer l'image du poids des artifices et du *male gaze*<sup>149</sup> marital et paternel qui transforment sa mère. Il construit une scène où sa mère est inventée de toutes pièces par son imaginaire : il entend ainsi matérialiser par la photographie l'image de sa mère idéale. À l'instar de Didi-Huberman, Guibert pense l'image hors de ses limites physiques : dans le cas de cette image, c'est par une poétique de *ce qui vient avant* qu'il transgresse la limite de l'instantanéité de la photographie<sup>150</sup>. Cette volonté de faire du temps de la genèse le temps le plus important de l'image se cristallise lorsque le photographe extrait la photographie du bain révélateur, pour réaliser que la capture de l'image avait échoué : « Nous vîmes en transparence, contre la lumière bleutée de la salle de bain, le film entier non impressionné, blanc de part en part<sup>151</sup> ». Le fragment repose donc entièrement sur le temps de *création* de l'image, sans jamais aboutir à la matérialisation visuelle de celle-ci<sup>152</sup> : l'écriture permet ici de redonner vie à cette image échouée.

L'auteur pose ici un défi au régime visuel en art : comment décrire une image, une œuvre, autrement que par ce que l'on y voit? À l'instar de Didi-Huberman qui convoque l'idée d'un travail du *négatif* dans l'image, la présence d'« une efficacité sombre qui, pour ainsi dire, creuse le visible [...] et meurtrit le lisible [...]»<sup>153</sup>, Guibert met en scène la matière sombre de l'image, ce qui se

---

<sup>147</sup> IF, p.12

<sup>148</sup> *Loc. cit.*

<sup>149</sup> Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p.6-18

<sup>150</sup> Georges Didi-Huberman aborde d'ailleurs longuement cette question de la temporalité dans l'image dans son essai *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

<sup>151</sup> IF, p.16

<sup>152</sup> À ce fragment sur l'image ratée s'ajoute ceux intitulés « Fantôme de photographie » qui abordent des photographies qui n'existent pas encore. IF, p.31-33, p.87-88, p.127

<sup>153</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant l'image* cité dans Isabelle Décarie, *op. cit.*, p.106-107

dérobe à la vue, un poids invisible qui troue la surface et dépasse tout effort de lecture. C'est la part de l'image qui est à la fois invisible et illisible. Le fragment éponyme « L'image fantôme », par l'inexistence de la photographie, naît spécifiquement de cette part invisible de l'image :

Le texte n'aurait pas été si l'image avait été prise. L'image serait là, devant moi, probablement encadrée, parfaite et fausse, irréaliste, plus encore que la photo de jeunesse [...]. Car ce texte est le désespoir de l'image, et pire qu'une image floue ou voilée, une image fantôme<sup>154</sup>.

Écrire cette image invisible c'est tenter de rendre lisible le négatif de celle-ci, c'est ramener les lueurs qui émanent de l'obscurité d'une photographie qui a échoué. C'est en ce sens que la pratique du *faire-image* par l'écriture se manifeste chez Guibert comme une pratique ekphrastique : traditionnellement conçue comme une « transposition verbale d'une représentation visuelle<sup>155</sup> », la pratique de l'*ekphrasis* chez Guibert vise à véritablement écrire l'illisible et l'invisible. Qui plus est, cette pratique s'inscrit dans une volonté de donner une grandeur au temps : à l'instar de la durée bergsonienne<sup>156</sup> qui distingue le temps de l'existence du temps mécanique et mesurable, l'écriture ekphrastique vise à conjurer le sort de la temporalité accélérée par la maladie. Elle permet de développer le présent, de remettre le temps de l'existence au centre de la vie, et du récit.

La réflexion de Didi-Huberman sur la part insaisissable de l'image se double d'une considération d'un point d'accroche du spectateur, d'une part de l'image qui nous saisit. Rappelant le *punctum* barthésien, ce qui « point<sup>157</sup> » le spectateur à travers la surface de reproduction, cette « déchirure » dans le subjectile serait ce qui nous conduirait à « ne pas seulement voir le visible d'un tableau mais bien à observer ce travail *sombre* à l'œuvre<sup>158</sup> ». Ce *punctum* ne se conceptualise que difficilement au sein de la tradition épistémologique de l'histoire de l'art qui place le visuel sous

---

<sup>154</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p.17-18

<sup>155</sup> Ginette Michaud, « Présentation. Ekphraser », *Études françaises*, vol. 51, n°2, 2015, p.6.

<sup>156</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

<sup>157</sup> Roland Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

<sup>158</sup> Isabelle Décarie, *op. cit.*, p.107

une « tyrannie du *visible* » et le figurable sous la « tyrannie du lisible<sup>159</sup> ». Le travail littéraire et photographique effectué par Guibert se place ainsi au carrefour des réflexions sur l'image propre à la fin du millénaire : travaillant constamment à brouiller les frontières, le *faire-image* chez Guibert prend racine hors du fait visuel.

Dans le fragment intitulé « L'image cancéreuse », Guibert racontera ce *punctum* de façon imagée et réelle. Le fragment aborde la lente dégénérescence de la photographie d'un inconnu qu'il conservait précieusement dans sa chambre, au-dessus de sa bibliothèque, à un endroit où il était impossible de ne pas la voir constamment<sup>160</sup> ». L'image semble prendre vie, « la photo devint le garçon, et le dos de la photo devint le garçon<sup>161</sup> ». La photo devint alors malade et, à l'image d'un cancer, entreprit de dévorer la photo et, de ce fait, de tuer le garçon :

La photo avait été collée sur du carton, et la colle s'était mise à manger la photo par derrière. Le visage du garçon était parsemé de petites taches, de petites griffes, de petites décolorations, pigmentations. Il était vérolé. L'image était cancéreuse. Mon ami malade<sup>162</sup>.

Cette juxtaposition de l'imaginaire de la vérole, une maladie infectieuse et contagieuse, sur celui du cancer<sup>163</sup> illustre le double mouvement de dégradation : la photo se dégrade d'elle-même par la prolifération des marques de détérioration et elle contamine le sujet regardant. Nourrissant une obsession quelque peu malsaine pour le garçon de la photo, lorsque le garçon lui sembla mourir,

---

<sup>159</sup> Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p.16

<sup>160</sup> IF, p.165

<sup>161</sup> IF, p.166

<sup>162</sup> IF, p.167

<sup>163</sup> Cette juxtaposition des imaginaires de la maladie est d'ailleurs évoqué par Susan Sontag dans son essai *Illness as Metaphor* : « AIDS has a dual metaphoric genealogy. As a microprocess, it is described as cancer is: an invasion. When the focus is transmission of the disease, an older metaphor, reminiscent of syphilis, is invoked: pollution. [...] But the military metaphors used to describe AIDS have a somewhat different focus than those used in describing cancer. With cancer, the metaphor scants the issue of causality [...] and picks up at the point at which rogue cells inside the body mutate, eventually moving out from an original site or organ to overrun other organs or systems - a domestic subversion. In the description of AIDS, the enemy is what causes the disease, an infection agent that comes from the outside » Susan Sontag, *Illness as Metaphor ; and, AIDS and Its Metaphors*, New York, Picador, 2001, p.105

Guibert dira qu'il devenait son « hétéradelphe », un « second frère mort attaché à [lui]<sup>164</sup> ». Il se met alors à manipuler la photographie, la laisser dans son lit, la coudre dans son oreiller et la porter « à même sa peau », sur son torse. Lorsqu'il essaie de retirer la photo qu'il avait solidement attachée à son torse, le transfert du pigment – la contagion – avait déjà eu lieu : « Chaque pigment chimique du papier avait trouvé sa place dans un des pores de ma peau. Et la même image se recomposait exactement, à l'envers. Le transfert l'avait délivré de sa maladie<sup>165</sup> ». Guibert matérialise ici le point d'accroche, un *punctum* réel et virtuel, le trou dans la pellicule qui permet l'échange de la matière contaminée traversant la barrière de la peau. Le transfert du pigment ici est une véritable contagion : l'image se recompose à l'envers sur le corps de l'autre. C'est ce trou du subjectile qui nous force à voir le « travail sombre » à l'œuvre, l'image « en train de se faire-défaire<sup>166</sup> », l'image en détérioration qui perce la surface pour aller se *re-faire* sur un autre corps.

## **2.2. La mise en scène d'un soi mort et mourant**

### 2.2.1. Le corps comme image

Le corps, qu'il soit souffrant, mourant ou jouissant, *fait* image. Isabelle Décarie parle d'une pratique relevant d'un voir-toucher-écrire<sup>167</sup>, ce qu'Hervé Guibert a imaginé comme l'« ongle-fovéa<sup>168</sup> » de la vue. Dans le fragment intitulé « La fovéa » de l'*Image fantôme*, Hervé Guibert aborde

---

<sup>164</sup> IF, p.169

<sup>165</sup> *Loc. cit.*

<sup>166</sup> Isabelle Décarie, *op. cit.*, p.108

<sup>167</sup> Isabelle Décarie, *op. cit.*, p.103

<sup>168</sup> IF, p.110

l'expérience physiologique de la vue par le point de surface nette de la vision, cette fovéa qui « correspond, projetée dans l'espace [...] à un angle de l'index si l'on tend le bras à l'horizontale devant soi<sup>169</sup> ». Le repli de la dimension visuelle de la vue sur une dimension tactile fait écho à la primauté du sensoriel et du corporel chez Guibert :

La vue exacte se bornerait à cette surface d'angle qu'on déplacerait successivement dans l'espace, dans une activité proche du toucher, et qui recomposerait le tableau du réel touche par touche, facette par facette, comme un puzzle dont chaque pièce aurait cette dimension et cette force de l'angle de l'index<sup>170</sup>.

L'image est ainsi toujours fragmentaire, construite puis déconstruite par le déplacement de la « trompe tactile de l'angle [de la fovéa]<sup>171</sup> », ce mouvement constant de l'œil auquel nous invitait Didi-Huberman. Regarder une image force l'œil à se promener au sein d'un cadre défini, à « ressasser » sans arrêt les mêmes « pigmentations irréelles du papier ». En ce sens, la photographie freinerait le déplacement libre de l'œil<sup>172</sup> : « Le regard photographique est une espèce de fétichisme de la vue : une seconde fovéa à l'intérieur de la fovéa, un enfant monstrueux, un abîme minuscule, un superconcentré (trop riche, trop sucré, trop aigre)<sup>173</sup> ». Le regard du photographe se construit alors à partir du regard fragmentaire de l'« angle-fovéa ». Du fétichisme de la vue on pourrait désigner un certain fétichisme de la description et de l'écriture de l'œuvre qui peuple toute la tradition de l'histoire de l'art : un toucher abusif, envahisseur qui contamine et fixe une œuvre dans l'espace et le temps et contre lequel cette écriture guibertienne que l'on désignait plus tôt comme ekphras-tique s'érige.

---

<sup>169</sup> IF, p.109

<sup>170</sup> IF, p.109

<sup>171</sup> IF, p.110

<sup>172</sup> « Parfois, la fovéa se mettrait à repasser toujours sur la même surface, à promener inlassablement la trompe tactile de son angle sur la même image, le même visage, le même corps, la même peinture : le sujet est amoureux ou obsédé. Or quand il regarde une photographie, de par ce découpage plus ou moins rétréci (ou agrandi) et parcellaire, il oblige sa fovéa à un exercice semblable à celui de l'œil en état de désir, ou d'obsession, c'est-à-dire au ressassement. Il ne voit plus rien d'autre, que cette image détachée sur les bords absolument flous du contexte, et du réel, et il voit trop, de trop nombreuses fois, les mêmes pigmentations irréelles du papier », IF, p.110

<sup>173</sup> IF, p.110

Si l'on revient à cette idée évoquée plus tôt d'« écriture ekphrastique » chez Guibert, son œuvre met de côté la simple description fonctionnelle de ce qui est donné à voir : l'écriture du soi chez Guibert, le *faire-image* par la littérature, réanime l'œuvre d'un souffle fécond qui construit au fur et à mesure le regard et qui crée de nouvelles images. Didi-Huberman affirme que l'historien de l'art « ne construi[t] jamais mieux sa vision d'une œuvre d'art que lorsqu'il écrit, sans jamais croire l'épuiser par une description [...] »<sup>174</sup>. Foncièrement personnelle, cette écriture ekphrastique permet donc d'inscrire le sujet parlant à même l'œuvre. Chez Guibert, c'est en inscrivant le corps à même l'œuvre qu'il se permet de doubler son écriture d'une qualité polyphonique et multi-sensorielle. Alliant multiples formes d'expression de l'expérience sensorielle et sensuelle du monde, l'œuvre de Guibert explore le soi par la dimension visuelle, haptique, gustative, et odorante, de la vue de l'œil au toucher de la main<sup>175</sup>. Si l'expérience prend racine dans le corps et toutes les sensations qui lui sont associées, elle se double également d'une réflexion constante sur l'image et la mise en scène du moment vécu :

Je pense toujours à la mort, mais j'ai peur de la destruction de mon corps. Sa seule imagination possible, maintenant (outre la syncope, l'arrêt du cœur), réside dans l'image d'une étreinte avec T., où je ne l'emporterais pas, mais où, en le serrant dans mes bras, je tirerais de sa cachette un revolver de derrière mon lit, et je me ferais éclater la tête. Je le prierais alors de ne pas s'effrayer de rougeoyances giclantes, et de voir comme une danse, une valse, le gigotement peut-être obscène que la mort imprimera à mon corps<sup>176</sup>.

Le corps vivant et ressentant prend ainsi une place presque oxymorique au creux d'une réflexion élaborée autour d'une esthétique *post-mortem*. L'écriture ekphrastique guibertienne vise ainsi à démultiplier les sens et les sensations des images évoquées et créées par l'écriture : en réanimant les dynamiques intrinsèques et externes à l'œuvre, celle-ci fait l'effort de *ré-imaginer* et de *ré-*

---

<sup>174</sup> Georges Didi-Huberman cité dans Isabelle Décarie, *op. cit.*, p.112

<sup>175</sup> L'expression est d'Isabelle Décarie.

<sup>176</sup> LMA, p.189



*imager*. En ce sens, on observe ce travail de l'image dans le cadre d'une *mise en scène* de soi observable dans plusieurs des autoportraits de l'auteur où la main du photographe et même l'appareil photographique se trouvent cadrés dans la photo. Un des autoportraits, daté de 1982, présente Guibert face à un miroir, l'appareil photo à la main avec une poupée suspendue au plafond. Si la composition choque par la juxtaposition d'un jeune Guibert désinvolte, l'appareil photo à la main, le visage à la fois sérieux, confus et joueur avec cette poupée vraisemblablement suspendue pour mimer une pendaison, celle-ci nous apparaît des plus pertinentes quant à l'aspect de la mise en scène de soi : la transparence du travail de composition et l'inscription de cette « main de l'artiste » par la présence du photographe et de l'appareil technique soulignent cet aspect fondamental du récit de soi chez Guibert.

### 2.2.2. L'image comme résilience : accepter la mort

Si le *faire-image* est certainement l'un des mécanismes les plus centraux dans l'œuvre de Guibert, celui-ci se matérialise plus précisément dans une mise en scène élaborée du soi. Le *faire-image de soi* pourrait se comprendre à titre de formule métonymique pouvant désigner l'œuvre complète de Guibert, transcendant ainsi le support, la période de l'œuvre et les différents contextes d'écriture. Cette question même du *faire image* chez Guibert peut se déployer sous deux axes d'intérêt : cela s'observe d'abord en sa qualité représentative puisqu'elle peut traduire davantage que le simple fait visuel. Sans réduire cette approche à une manœuvre d'interprétation herméneutique, il convient de souligner que cette idée soutient l'hypothèse d'une force intrinsèque aux images qui va au-delà du phénomène visuel de *regarder* une image. Dans son article « Les études visuelles et le tournant iconique », Keith Moxey aborde cette idée de l'image comme trahison :

Les études visuelles en Grande-Bretagne et aux États-Unis ont eu tendance à être dominées par un paradigme interprétatif dans lequel

l'image est le plus souvent conçue comme une représentation, une construction visuelle qui trahit le programme idéologique de son émetteur et dont le contenu peut être manipulé par le récepteur<sup>177</sup>.

L'image n'est pas à considérer comme une simple représentation visuelle mais comme étant significative des considérations esthétiques, politiques, techniques et autres qui entourent son contexte de création. Chez Guibert, cette idée de l'image *traître* s'observe dans la plupart de ses écrits sur la photographie : le texte qui accompagne son recueil photographique *Le Seul Visage* mentionne la trahison inhérente au fait de photographier quelqu'un – « ne suis-je pas en train de trahir [les autres] en les transformant ainsi en objets de vision?<sup>178</sup> » – et la photo ratée de la mère dans *L'image fantôme* lui évoque la qualité mensongère de la photo : « l'image serait là devant moi, [...] parfaite et fausse, irréaliste [...] »<sup>179</sup>. Cette idée de l'image qui va au-delà du simple fait visuel se conjugue à un second axe d'intérêt, celui des images produites dans le cadre d'un dispositif photolittéraire comme « résilience », tel qu'expliqué par Jean-Pierre Montier :

Il convient probablement de se doter de définitions de la photographie différentes de celles héritées de la sémiologie, dès lors qu'elle intervient à l'intérieur d'un dispositif photolittéraire, c'est-à-dire pour sa capacité en l'occurrence à entrer dans la boucle d'un travail – assurant une forte dimension narrative et de verbalisation – ayant un objectif de résilience<sup>180</sup>

C'est cette idée des images comme espace d'intérêt au sein d'un travail de résilience qui vient toucher un point central de l'œuvre d'Hervé Guibert. Si Montier prend en exemple le cas de la guerre franco-algérienne et de l'apartheid sud-africain, il est possible de transposer cette réflexion au cas plus spécifique des œuvres photographiques et littéraires issues de la pandémie du sida : la pulsion de création littéraire et visuelle naît ici d'un vif besoin de se raconter, de se réapproprier

---

<sup>177</sup> Keith Moxey, « Les études visuelles et le tournant iconique. » *Intermédialités/Intermediality*, n°11, printemps 2008, p.151

<sup>178</sup> Hervé Guibert, *Le seul visage*, Paris, Minuit, 1984, p.5

<sup>179</sup> IF, p.11

<sup>180</sup> Jean-Pierre Montier, « Le dispositif photolittéraire comme mode de résilience », *Polysèmes*, juin 2018, <<http://journals.openedition.org/polysemes/3448>>

son corps dans un objectif de résilience face à la condamnation. Montier mentionne que le terme « résilience » renvoie tout à la fois aux racines étymologiques des mots *rebondir* et *résister*<sup>181</sup> : pour une personne qui reçoit un diagnostic de maladie incurable et dont l'espérance de vie se voit réduite au plus à quelques années, la résilience prend ainsi d'abord la forme d'un rebond suite au choc du diagnostic puis à un exercice de résistance face à la mort. Guibert met en lumière cette négociation constante entre la violence du choc et l'atténuation des élans d'optimisme dans les premières pages de son journal d'hospitalisation :

Dans un premier temps on reçoit le grand coup de poing dans le ventre, c'est quand même la tristesse, le désespoir, on s'empêche de pleurer. Puis, on cherche des arguments qui peuvent soutenir le réflexe de vie. Il est dangereux de passer à l'euphorie, parce que, de là, on risque de passer à l'effondrement<sup>182</sup>.

Cet extrait démontre bien comment cette résistance prend plusieurs formes : il y a bien évidemment une résistance physique par le traitement médical, ces « arguments qui peuvent soutenir le réflexe de vie » mais aussi un refus de succomber à la peur ou de trop s'accrocher aux brèves accalmies. L'incipit d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* rend compte de ce réflexe de positivité qui s'empara de Guibert suite au diagnostic<sup>183</sup> :

J'ai eu le sida pendant trois mois. Plus exactement, j'ai cru pendant trois mois que j'étais condamné par cette maladie mortelle qu'on appelle le sida. Or je ne me faisais pas d'idées, j'en étais réellement atteint, le test qui s'était avéré positif en témoignait, ainsi que des analyses qui avaient démontré que mon sang amorçait un processus de faillite. Mais, au bout de trois mois, un hasard extraordinaire me fit croire, et me donna quasiment l'assurance que je pourrais échapper à cette maladie que tout le monde donnait encore pour incurable. De même que je n'avais avoué à personne, sauf aux amis qui se comptent sur les doigts d'une main, que j'étais condamné, je n'avouai à personne, sauf à ces quelques amis, que j'allais m'en tirer, que je serais, par ce hasard extraordinaire, un des premiers survivants de cette maladie inexorable<sup>184</sup>.

---

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> CMV, p.25

<sup>183</sup> Cet extrait montre une certaine perception d'un soi comme « l'écu », celui qui survivra, ramenant à cette idée de la présence d'un soi christomorphe à l'œuvre qui sera analysé dans la troisième partie de ce mémoire.

<sup>184</sup> AL, p.9

À l'échelle personnelle, la résilience s'observe ainsi dans cette volonté de freiner de trop vifs élans d'optimisme ou de terreur et dans une certaine acceptation de la mort à venir : « La mort commence à s'infiltrer, en dehors de moi qui la charriais sans cesse, comme fantôme, à comme une réalité, à l'extérieur, encore lointaine et absurde, mais les fuites j'imagine seront de plus en plus fréquentes, de plus en plus franches<sup>185</sup> ». L'œuvre visuo-littéraire d'Hervé Guibert appelle toutefois à une autre forme de cette dynamique rebond-résistance; on y observe une volonté de résister à son trépas, à sa mort. L'art et la littérature permettent ici à l'auteur de s'imaginer, de se mettre en scène et en image pour la postérité : « Je peux facilement relire ce journal comme quelqu'un qui lit le journal d'un mort (la menace de la réincarnation...)<sup>186</sup> ». Face à la déshumanisation par le regard médical, à l'urgence de la mort, au choc du diagnostic, aux multiples douleurs et maux causés par la maladie et les traitements, l'acte de *faire-image* de soi naît de cette volonté de résister à la mort.

### 2.2.3. La mort comme obsession : transformation du rapport au soi mortel

S'il est évident que la mort est un thème omniprésent dans l'œuvre d'Hervé Guibert, particulièrement l'idée de la mort comme paroxysme de la vie<sup>187</sup>, elle l'est aussi dans sa vie personnelle. La figure de la mère mortifère apparaît rapidement dans les premiers écrits et le récit de leur difficile relation mère-fils prend racine alors qu'il est encore au creux du ventre de celle-ci, de l'aveu de sa mère, « les neuf mois [...] les plus horribles de sa vie<sup>188</sup> ». Déjà, avant même que le jeune Hervé naisse, sa mère le souhaitait mort: « Pendant ces neuf mois son désir hystérique était de m'expulser, elle se faisait tomber dans des escaliers pour me perdre. Lorsque enfin [sic] on m'a

---

<sup>185</sup> LMA, p.159

<sup>186</sup> LMA, p.150

<sup>187</sup> « (Mort égale jouissance du cerveau. Mort égale bonheur. La vie n'est que l'accouchement de la mort.), LMA, p.371

<sup>188</sup> LMA, p.79

extrait de son ventre, elle suppliait: ‘pourtant qu’il soit mort-né’<sup>189</sup> ». Au-delà du simple désir de mort, il y a aussi un désir de (se) faire souffrir par une érotisation et une esthétisation de la souffrance :

En deux nuits consécutives, rêve que je pleure de la mort, et c’est une sorte de larmes encore inconnue, un sanglot infini, où la douleur pure s’associe au plaisir, une très lente dérive que rien ne pourrait arrêter et qui emporte tout le corps, toute l’âme, toute la vie<sup>190</sup>.

Avec l’âge et la maladie, on peut observer une transformation du rapport à la mort ; les écrits de jeunesse rapportent une sorte de fétichisme de la mort par le recours à la figure du martyr et par le désir érotisé<sup>191</sup>, presque jouissif de la mort. Le désir de mort chez Guibert ne relève pas d’une volonté de cesser d’exister mais bien d’un désir de mourir, de vivre la mort en quelque sorte, « la honte d’être du côté de la vie et de se surprendre à bander en regardant vers la mort<sup>192</sup> ». D’abord par une érotisation du corps mourant – du suicide, presque – et du *corps mort*, Guibert met en scène la mort en la théâtralisant, en la rendant presque *enviable*, jouissive: « Me donner la mort sur une scène, devant des caméras. Donner ce spectacle extrême, excessif de mon corps, dans ma mort. En choisir les termes, le déroulement, les accessoires<sup>193</sup> ».

Plus tard dans la vie, suite au diagnostic de séropositivité, le rapport à la mort devient mortifère, gangreneux ; vieillesse, perte de vie, tristesse, imaginaire de la fin. Les entrées du journal de l’auteur, plus courtes, deviennent aphoristiques et témoignent d’une sagesse durement acquise par une fin de vie accélérée et une fatigue générale. Les phrases sont essouffées, fragiles et introspectives et l’auteur met le point final à sa vie – et son œuvre, du même coup – avec celle-ci: « T. a

---

<sup>189</sup> LMA, p.79

<sup>190</sup> LMA, p.31

<sup>191</sup> « Sade dessine la topographie de rêve d’un établissement de luxure : les salles de fustigation et de torture s’ouvrent simplement sur un cimetière. » LMA, p.365

<sup>192</sup> LMA, p.114

<sup>193</sup> LMP, p.9-10

pleuré dans mes bras, sur mon lit, c'était pire que la suffocation que j'ai eue à l'endroit du cœur après qu'on m'a troué un poumon avec une seringue<sup>194</sup> ». Si les écrits de jeunesse racontent la mort comme destinée – un idéal esthétique, presque –, celle-ci devient, avec les écrits de fin de vie, une fatalité. Où la mort était jadis considérée comme jouissive, comme un point culminant, Guibert voit maintenant la mort comme assouvissement de sa souffrance : « Je pense, en écrivant ces notes, qu'elles représentent un cycle précipité : en venir à bout, de tout, de moi, de mon corps, de mon écriture, de clore le chapitre<sup>195</sup> ». Elle reste désirée mais là où elle était apex elle devient maintenant point final : « Je crois que la mort, au moment où elle vient, le corps la désire ardemment (ondée brusque de printemps), qu'elle n'est que le répit d'un écœurement fatal<sup>196</sup> ». La mort devient repos, incarnant ainsi la locution latine *requiescat in pace* qui peuple tout l'imaginaire judéo-chrétien de la mort.

Le *vivant* – et le *mort*, de surcroît – chez Guibert se caractérise ainsi par l'expérience de l'ordre phénoménologique, une sorte de *senso ergo sum*. Il se demande d'ailleurs, dans les dernières lignes de son journal, se sachant à l'article de la mort, si « l'expérience de la douleur [est] préférable à l'anéantissement de l'expérience<sup>197</sup> ». L'expérience guibertienne du monde apparaît comme résolument incarnée. Guibert met au monde son œuvre avec cet incipit troublant, annonçant par le fait même le fil rouge qui sous-tendra toute l'œuvre mais aussi le mauvais sort qui sera jeté sur le jeune Hervé :

Mon corps, soit sous l'effet de la jouissance, soit sous l'effet de la douleur, est mis dans un état de théâtralité, de paroxysme, qu'il me plairait de reproduire, de quelque façon que ce soit : photo, film, bande-son. Dès qu'une déformation survient, dès que mon corps s'hystérise, mettre en marche un mécanisme de retranscription : éructations, déjections, sperme à l'issue de branlages, diarrhées, crachats, catarrhes de la

---

<sup>194</sup> LMA, p.561

<sup>195</sup> LMA, p.183

<sup>196</sup> LMA, p.181

<sup>197</sup> LMA, p.513

bouche et du cul. M'ingénieur à les photographier, à les enregistrer. Laisser parler ce corps convulsé, haché, hurlant<sup>198</sup>.

Cette omniprésence du corps dans l'œuvre, notamment du corps *souffrant* et du corps *mourant*, se déploie au sein d'un paradigme de l'incarnation: du langage aux arts du visible, les images du corps qui hantent toute l'œuvre négocient constamment les limites des mots et des images. Guibert tente de concilier l'irréconciliable en centrant sa pratique de l'image sur l'expérience corporelle, incarnée de celle-ci.

La réflexion sur le *faire-image* prend place au sein de récits qui abordent crûment la mort, la douleur, la nostalgie et de façon plus particulière dans ses dernières œuvres, le sida. Alors que la vie a décidé que la fin arriverait beaucoup plus vite pour le jeune Guibert, la pratique du faire-image et l'écriture ekphrastique qui en découle l'autorisent à se voir au-delà de son corps qui vieillit<sup>199</sup>. La pratique intermédiaire de l'imaginaire de soi lui permet de s'imaginer et de rêver à un soi qui transcende sa simple condition de mortel et réanime ce qui est figé<sup>200</sup>. L'œuvre de Guibert, qu'elle soit littéraire ou visuelle, va au-delà d'une simple collection d'archives du quotidien malade et présente une véritable mise en scène fictionnalisée de l'auteur. Cette médiation du soi qui va mourir s'inscrit ainsi dans une démarche de survie – survivre à soi, à sa mort, à sa disparition. Guibert vise ici à donner une grandeur à l'expérience en l'extirpant de son contexte spécifique pour l'inscrire dans une filiation transhistorique : au-delà de l'expérience de la séropositivité, Guibert sacralise l'expérience de la mort et lui redonne toute son importance. En ce sens, il s' imagine en martyr et s'associe à ces figures chrétiennes qui subsistent dans l'imaginaire collectif par la signification de leur mort. On remarque ainsi, chez Guibert, l'omniprésence d'un héritage judéo-chrétien

---

<sup>198</sup> LMP, p.7

<sup>199</sup> « Je pense toujours à la mort, mais j'ai peur de la destruction de mon corps », LMA, p.183

<sup>200</sup> « Maintenant, j'ouvre la boîte en public, j'ouvre le cahier et je le laisse ouvert, exposé : je peux facilement m'imaginer mort », LMA, p.9

qui s'immisce dans la construction de cet imaginaire du soi. Le prochain chapitre analysera comment cet héritage participe activement à cette médiation du soi par la pratique d'un imaginaire du soi *en martyr* et l'incarnation de la maxime latine *Memento mori*.



## Troisième partie

### S'imaginer en martyr : l'héritage judéo-chrétien entre *Imitatio Christi* et *Memento mori*

Je peux même m'affranchir du pouvoir de la mort. Il est vrai que je ne peux me libérer de l'idée que la mort marche sur mes talons et encore moins nier sa réalité. Mais je peux réduire à néant la menace qu'elle constitue en me dispensant d'accrocher ma vie à des points d'appui aussi précaires que le temps et la gloire<sup>201</sup>

Stig Dagerman

#### 3.1 Le sida et l'imaginaire de la contamination

Les multiples formes de métaphorisation du sida sont à considérer comme étant en résonance constante avec notre héritage intellectuel relevant des enseignements bibliques et de l'histoire judéo-chrétienne. On peut alors penser au texte du Lévitique, notamment en ce qui a trait à la question de l'impureté : « L'homme qui couche avec un homme comme on couche avec une femme : c'est une abomination qu'ils ont tous deux commise, ils devront mourir, leur sang retombera sur eux » (LV, 20.13). La transmission du sida par le sang ou les outils « souillés » par des séropositifs se nourrit de la crainte obsessionnelle de la contamination et contribue à articuler un discours sur le sida comme une affliction de l'impureté. À cela s'ajoute une pléthore de croyances populaires sur les modes de transmission du virus, engendrant ainsi une peur presque paranoïaque

---

<sup>201</sup> Stig Dagerman, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* (trad. Philippe Bouquet), Paris, Actes Sud, 1981, p.20

des contacts avec les malades<sup>202</sup>. Pour qui connaît mal les mécanismes de contagion du sida, difficile de ne pas y voir la contamination par le sang impur qui « retombera » sur les pécheurs, s'adressant l'un et l'autre le virus. Si le sida se transmet certes par le sang et par des seringues utilisées, la paranoïa va bien au-delà de ces outils bien précis. Rappelant les étranges mesures préventives prises par les autorités américaines pour empêcher la transmission de la syphilis au début du XX<sup>e</sup> siècle, notamment par le retrait de points de contacts (poignées de portes, verres et autres ustensiles, sièges de toilette, etc.)<sup>203</sup>, la peur d'être contaminée par le sida dépasse largement la raison. Judith Butler souligne dans *Trouble dans le genre* cette idée de la personne séropositive comme une personne qui « pollue », idée amenée à l'origine par Simon Watney dans *Policing Desire : AIDS, Pornography and the Media*<sup>204</sup> :

La maladie est non seulement représentée comme la 'maladie des gais', suite aux réactions hystériques et homophobes dans les médias; elle est aussi construite en continuité avec le statut pollué de l'homosexuel pour devenir une modalité spécifique de la pollution homosexuelle. Que la maladie se transmette par l'intermédiaire des fluides corporels fait penser, au sein du graphisme des nouvelles à sensation propre au système de significations homophobes, les dangers que les frontières corporelles perméables représentent pour l'ordre social en tant que tel<sup>205</sup>.

Le sujet séropositif devient ainsi, un corps-objet contaminé dans l'espace public. Dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Guibert raconte cette peur de la contamination dans le récit d'un trajet de train à Lisbonne où il devient, hors de son gré, une sorte de déchet contagieux :

Je m'étais assis de l'autre côté du couloir, les banquettes comprenaient à peu près six places, nous étions chacun tassé contre la vitre opposée, au départ le train était presque vide mais il se remplit rapidement tout au long de cette ligne de banlieue où les gens marchaient sur les voies, mais toujours ma banquette restait vide, personne ne voulait s'asseoir à

---

<sup>202</sup> « Mon père avait l'idée que les livres, passés de main en main, pouvaient transmettre des maladies », LMA, p.31

<sup>203</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, p.115

<sup>204</sup> Simon Watney, *Policing Desire : AIDS, Pornography and the Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

<sup>205</sup> Judith Butler, *Trouble dans le genre: le féminisme et la subversion de l'identité* (trad. Cynthia Kraus), Paris, La Découverte/Poche, 2012, p.252-253

côté ou en face de moi, même à proximité de moi, moi qui évitais pourtant de regarder qui que ce soit aux arrêts du train car j'avais compris dans une terreur ironique que les gens auraient préféré s'empiler sur les êtes les uns des autres plutôt que de prendre une place à l'aise à côté de ce type spécial dont leur distance me renvoyait l'image, ils étaient tous devenus de ces chats qui me fuient, des chats allergiques au diable<sup>206</sup>.

Les croyances envers le sida naissant de notre héritage judéo-chrétien, le parallèle se concrétise davantage lorsqu'il est question des malédictions envoyées aux pécheurs : « Je vous assujettirai au tremblement, ainsi qu'à la consommation et à la fièvre qui usent les yeux et épuisent le souffle » (LV, 26.14). Le sida entraîne diverses complications au niveau des yeux et des poumons, la plupart des séropositifs décédant des suites d'affections à ces organes : cette fièvre qui « use les yeux », le cytomégalovirus, et « épuise le souffle », la pneumocystose. On comprend alors toute la complexité de la métaphorisation de la maladie autour de notre héritage judéo-chrétien : d'une population considérée comme impure au mode de transmission du virus, les croyances entourant le sida nous mettent face à l'omniprésence inévitable d'un héritage religieux.

### 3.1.1. Le corps séropositif entre putrescibilité et « reste »

On pense alors à toute la question de la séparation du pur et de l'impur comme motif justifiant la marginalisation et la stigmatisation dont sont victimes les individus atteints : on approche le sidéen comme un reste, une obscénité de laquelle il faut se séparer. Dans son essai *Shit, no Present. Faecetious Serrano*, introduction au catalogue d'exposition de *Shit* (2008) de l'artiste Andres Serrano<sup>207</sup>, Hélène Cixous aborde notre propension à la séparation : « Toute l'élaboration

---

<sup>206</sup> AL, p.222

<sup>207</sup> Photographe américain né à New York en 1950, Andres Serrano travaille surtout avec ce qu'on pourrait désigner comme matériaux humains – cadavres, urine, excréments, sang et autres fluides corporels – et n'hésite pas à profaner des symboles religieux. L'exposition *Shit*, présentée à la Galerie Yvon Lambert en 2008, met en scène des photographies d'amas de matières fécales humaines et animales. L'œuvre de Serrano se dépouille de plusieurs siècles de réflexion sur l'art en ramenant celui-ci à sa plus simple fonction, celle d'être le travail d'un matériau.

de notre ‘élévation’ humaine consiste à nous éloigner de nos deux extrémités obscènes, à nous séparer-détacher-nettoyer-purifier des remuements orduriers de la naissance et de la mort. *Inter urinas et faeces nascimur*<sup>208</sup> ». Naissant du Lévitique, cette séparation du « sale » et du « propre » se nourrit de l’idée de contamination et du transfert : notre compréhension du sida à l’échelle sociale répond aux conceptions historiques et religieuses de l’impur et de l’impie. Qui plus est, en considérant le sidéen comme un reste, un déchet, on associe le corps séropositif au corps putride et de ce fait, à tout l’imaginaire entourant le cadavre, le sida étant, à l’époque, mortel. À cette association du corps sidéen au cadavre s’ajoute la putrescibilité du corps peccamineux, plus susceptible à la décomposition en matière organique que le corps du « vertueux<sup>209</sup> ». « Comble de l’abjection » et « limite qui a tout envahi<sup>210</sup> », le cadavre – et le corps séropositif – devient le déchet ultime<sup>211</sup>. Le diagnostic enclenche le processus de putréfaction du corps bien avant la mort : « Daniel m’a dit l’autre soir que les malades du sida, avec l’AZT, mettaient désormais deux ans à crever, ‘mais ce sont des cadavres ambulants, a-t-il ajouté, je préférerais me faire tout de suite poignarder plutôt que de vivre l’horreur de ces deux années-là’<sup>212</sup> ». Chez Guibert, ce travail du reste humain naît d’une pulsion créatrice qui, à l’instar de toute sa démarche créative, prend à bras le corps cette croyance du contagieux, de cet être humain « putride » qu’il s’agit d’écarter et en fait un véritable moteur de création :

L’œuvre de Guibert, déchet imaginaire, sécrétion de la bouche ou étron, se construit alors comme un tombeau qui conserve en lui ce qui est déjà de l’ordre du pourri, du toxique, du décomposé. C’est ce mausolée, rempli de merde et de crachats de toutes sortes, que Guibert livre à ses

---

<sup>208</sup> Hélène Cixous, *Shit, no Present. Faecetious Serrano*, Paris, New York : Exposition d’Andres Serrano à la Galerie Yvon Lambert, 2008

<sup>209</sup> Marie-Pierre Krück, « Esthétique de la pourriture », *Études littéraires*, vol. 47, n°1, août 2017, p.148

<sup>210</sup> Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur : essai sur l’abjection*, Paris, Seuil, 1980, p.11 cité dans Marie-Pierre Krück, *op. cit.*, p.157

<sup>211</sup> Marie-Pierre Krück, *op. cit.*, p.147

<sup>212</sup> LMA, p.473

lecteurs, afin de leur donner à voir la violence du sida et de l'existence sur son corps<sup>213</sup>.

On peut y voir ainsi une double réflexion sur la question de l'impureté. D'abord, une revendication au niveau de ce qui détermine la valeur de l'art, un peu à l'image de la démarche de Serrano avec *Shit* : le déchet, le reste, peut devenir une matrice de création. Ensuite, l'œuvre guibertienne revendique une réappropriation du corps sidéen comme reste : à l'encontre de la stigmatisation sociale et de la lente putréfaction du corps par le virus, Hervé Guibert aura érigé le corps sidéen à un ordre monumental.

### 3.1.2. *Dies Irae* : le sida comme apocalypse civilisationnelle et transhistorique

L'imaginaire du sida répond ainsi à une longue tradition de perceptions transhistoriques sur la catastrophe et la peur de la fin : « *AIDS is such an apt goad to familiar, consensus-building fears that have been cultivated to several generations, like fear of 'subversion' [...] that it would seem inevitable that AIDS be envisaged in this society as something total, civilization-threatening*<sup>214</sup> ». Sontag met en parallèle notre peur du sida avec celles de l'invasion par autrui et de la possible subversion de la société par des individus aux modes de vie considérés comme « honteux » : il est alors question d'une invasion en provenance à la fois de l'extérieur *et* de l'intérieur. L'ennemi à combattre est à la fois autre et même. L'épidémie du sida a lieu à une époque où le monde se divisait de manière manichéenne: « *The AIDS epidemic serves as an ideal projection for First World political paranoia. Not only is the so-called AIDS virus the quintessential invader from the Third World. It can stand for any mythological menace*<sup>215</sup> ». L'imaginaire du sida est donc nourri

---

<sup>213</sup> Catherine Mavrikakis, « Le sépulcre de merde ou le travail de la déjection chez Hervé Guibert », *ETC*, 2012, p.31

<sup>214</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, p.151-152

<sup>215</sup> *Ibid.*, p.150

par ce qu'elle appelle la paranoïa politique : le virus devient à la fois l'envahisseur *autre* dont il faut se protéger et le traître émergeant de l'intérieur qui convertit les masses. On peut donc considérer l'approche elle-même de la maladie, par les métaphores dont nous l'affligeons, comme une adresse au monde. Le sida matérialise notre peur de l'apocalypse :

La transmission de ce virus, particulièrement parmi les groupes homosexuels, du moins au début de l'épidémie, constituait pour plusieurs de ces sectes une sanction divine suite à la transgression majeure des lois divines et attestait du niveau de dissolution des mœurs de la société contemporaine comme le prophétisait le texte apocalyptique<sup>216</sup>.

Le monde occidental reçoit ainsi le « châtement » du sida envers un peuple déviant à l'image de la Babylone biblique, « demeure de démons », « repaire pour toutes sortes d'esprits impurs » : « Au vin de ses propositions se sont abreuvées toutes les nations, et les rois de la terre ont forniqué, et les trafiquants de la terre se sont enrichis de son luxe effréné » (AP, 18.1). Toutefois, face à cette métaphorisation de la menace de la maladie issue de l'imaginaire religieux, la réflexion philosophique contemporaine propose une caractérisation du sida comme une menace profane, résolument contemporaine et hors d'un cadre réflexif portant le blâme sur les individus :

Dans la réflexion philosophique contemporaine, américaine et française, le lexique apocalyptique perd de sa connotation religieuse pour signifier l'un des avènements de la société contemporaine confrontée à des menaces catastrophiques, technologiques, environnementales et épidémiques, dont le VIH/sida n'est qu'une autre manifestation. [...] <sup>217</sup>.

Au cours des années 1980, l'épidémie du sida a cru de manière exponentielle et a pris une ampleur démesurée. La maladie se propageait rapidement et le nombre de victimes allait en se multipliant. De cet imaginaire du *sida apocalyptique*, Sontag dira qu'il relève d'une menace envers toute la civilisation humaine :

---

<sup>216</sup> Joseph Lévy, « L'apocalypse dans les représentations de l'épidémie du VIH/sida : du religieux au médiatique », *Frontières*, vol. 25, n° 2, Université du Québec à Montréal, 2013, p.43

<sup>217</sup> *Ibid.*, p.52

*The survival of the nation, of civilized society, of the world itself is said to be at stake - claims that are a familiar part of building a case for repression. [...] The end-of-world rhetoric that AIDS has evoked does inevitably build such a case. But it also does something else. It offers a stoic, finally numbing contemplation of catastrophe. [...] the AIDS pandemic may rank with nuclear weaponry 'as the greatest danger of our era'<sup>218</sup>.*

Dans son film documentaire *Le Singe bleu* (1992), la cinéaste québécoise Esther Valiquette raconte sa vie avec le sida en parallèle avec l'histoire de l'extinction subite de des Minoens: le sida y est traité comme une menace directe à la civilisation. À l'inverse des métaphores relevant de l'apocalypse – au sens biblique – Valiquette aborde la catastrophe du point de vue de l'accident, de l'évènement imprévisible et inexplicable. Valiquette reprend alors de la métaphorisation militaire du sida comme envahisseur l'idée d'un ennemi extérieur ou d'une condamnation qui s'adresse à toute une civilisation. La désinscription du « sujet » dans le court métrage n'est alors pas innocente : Valiquette s'efface, elle n'apparaît jamais à l'écran, le « je » disparaît au profit d'un « tu », c'est l'Histoire et le Temps qui prennent le relais du récit. Racontant l'histoire d'un fermier grec ayant découvert par accident une grotte tapissée de dessins millénaires datant de l'ère minoenne, Valiquette raconte que « l'accident [l]'a précipitée [elle] aussi, dans un lieu [qu'elle] ne connaissai[t] pas, sous l'orage de cette fin de siècle<sup>219</sup> ». La question de « fin de siècle » est significative ici : les années 90 furent envahies par cette « peur de l'an 2000 » et la cinéaste reprend ici la rhétorique de la fin d'une époque. Cet imaginaire de fin de siècle et de millénaire, marqué par ce qui semble être une catastrophe à venir est exacerbé par l'arrivée inattendue d'une pandémie fatale et incontrôlable. La métaphore de l'envahisseur se poursuit tout au long du court métrage, notamment par l'exposition des mécanismes sournois du virus, dont « l'intelligence nous déconcerte<sup>220</sup> » :

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p.174

<sup>219</sup> Esther Valiquette (réalisateur), *Le Singe Bleu* [DVD], ONF, 1992, 00 :01 :47

<sup>220</sup> *Ibid.*, 00:04 :05

Depuis longtemps, à ton insu, le virus avait élu territoire dans ton système immunitaire. [...] Lorsqu'il pénètre dans la cellule et qu'il se dirige vers le noyau, il transforme son ARN en ADN. Ce processus lui permet de s'associer au patrimoine génétique de la cellule, les chromosomes du noyau. Il efface, transgresse, substitue le code originel millénaire. Il prend contrôle du mécanisme de défense et le détourne à son avantage, en vue de sa propre reproduction. Changeant constamment de code, il envahit le système sans qu'il soit possible de le déloger<sup>221</sup>.

Valiquette met en parallèle la catastrophe du sida avec celle qui a éliminé toute la civilisation minoenne. Les historiens ignorent, encore aujourd'hui, la cause exacte de la disparition des Minoens mais la plus vraisemblable semble être la catastrophe naturelle, une éruption volcanique d'une puissance inouïe. Nous projetant des millénaires dans le futur, la cinéaste voit dans le virus du sida cette catastrophe qui restera inexplicée : d'abord par la nature changeante du virus, qui « efface, transgresse, substitue le code millénaire », mais aussi par sa propagation qui semble incontrôlable. Le sida est un envahisseur de l'invisible, ce n'est que longtemps après l'avoir contracté que le malade présente les premiers symptômes : sournois, il frappe au moment où l'on s'y attend le moins. L'approche de la catastrophique épidémie du sida par le biais transhistorique et civilisationnel vise, pour Valiquette, à faire sens de ce qui semble être une monstrueuse condamnation, injuste et injustifiée : « Des millions, des milliards d'êtres humains depuis des siècles, des millénaires, laissent des traces de leur bref passage sur cette planète. [...] Le XX<sup>e</sup> siècle s'acharne à recoller les morceaux pour écrire le grand livre. Une humanité qui se cherche à se définir, à s'inscrire dans une continuité<sup>222</sup> ». La catastrophe ayant frappé les Minoens, la « civilisation la plus épanouie de la Méditerranée<sup>223</sup> », semble vouloir nous rappeler l'immanence de toute vie humaine. Les progrès techniques, médicaux et scientifiques ne peuvent que nous éloigner temporairement d'un cataclysme: « Ils ont peut-être cru que les choses étaient immuables, que les générations se

---

<sup>221</sup> *Ibid.*, 00:03 :07

<sup>222</sup> *Ibid.*, 00:05 :48

<sup>223</sup> *Ibid.*, 00:06 :47



succèderaient et que c'était dans l'ordre des choses. Les Minoens n'avaient pas prévu leur fin<sup>224</sup> ». Si le sida n'est pas vu, chez Valiquette, comme une condamnation divine envoyée comme une population, la maladie est approchée comme étant le fruit du hasard de l'univers, un défi à l'*hybris* humaine moderne qui prétend pouvoir prendre son destin en main.

### **3.2. Iconographie judéo-chrétienne de la souffrance**

#### 3.2.1. *Imitatio Christi* : le soi christomorphe dans l'expérience de la séropositivité

Si l'omniprésence de traces de la culture et de la tradition judéo-chrétiennes<sup>225</sup> s'observe dans l'œuvre d'Hervé Guibert<sup>226</sup>, elle l'est surtout sous le signe de la persécution et de la catastrophe. En ce sens, l'on peut postuler par extrapolation que le nœud de cette inscription thématique de la tradition judéo-chrétienne culmine dans la figure du Christ l'homme, mortel et condamnable. *Ecce Homo*, « voici l'homme », la célèbre phrase est prononcée par Ponce Pilate à l'arrivée de Jésus de Nazareth suite à sa flagellation et précédant sa crucifixion; l'épisode raconte la moquerie et l'humiliation publique subie par le Christ avant l'exécution de son châtement. L'importance du thème se trouve dans la représentation du Christ en sa condition de mortel :

*What is particularly significant about the episode and especially about Pilate's phrase is the dimension of display, of exhibition, whereby Jesus - as God made Man - becomes an object of monstrosity, a freak to be publicly displayed and mocked. [...] Jesus as the Son of Man stands for all humanity, but in this image he is very much a male figure, as opposed to an otherworldly one, as in many other depictions of this scene [...]. The humiliation and shame that he undergoes are thus assaults on his masculinity as well as on his claims to divinity<sup>227</sup>.*

---

<sup>224</sup> *Ibid.*, 00:13 :22

<sup>225</sup> «[...] je suis un chrétien », LMA, p.371

<sup>226</sup> Nombreuses sont les métaphores faisant appel à l'imaginaire judéo-chrétien : « Rêvai que je voyais passer un grand corbillard dans la rue, une espèce de grande boîte, de bloc noir dont la figure de proue était un homme vivant (l'habitant du cercueil) qui mimait la crucifixion » LMA, p.30

<sup>227</sup> Michael Worton, « Behold the (sick) Man », *National Healths: Gender, Sexuality and Health in a Cross-Cultural Context*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2017, p.152

Cette inscription prend tout son sens dans le contexte d'une épidémie fortement caractérisée par l'humiliation et la stigmatisation des malades. Monstrueux, persécutés, virtuellement lynchés sur la place publique, les malades du sida peuvent s'identifier ainsi à un épisode de l'histoire du Christ, en inscrivant l'expérience de la séropositivité en filiation avec les grandes condamnations de l'histoire occidentale et plus particulièrement celle du fils de Dieu. Nathalie Dietschy souligne que la figure du Christ est fortement mobilisée, sous deux angles d'approche, dans la pratique photographique de la fin du XX<sup>e</sup> siècle :

La première [tendance] consiste à associer des photographies de malades, de mourants, de postures de souffrance, prises dans un cadre séculier, à l'iconographie du thème du Christ mort. [...] La seconde tendance s'appuie également sur l'héritage iconographique religieux, mais le détourne pour opérer une banalisation, une 'profanisation'<sup>228</sup>.

En prenant l'exemple du photographe américain Ron Atley, diagnostiqué séropositif en 1986, Dietschy postule que cet imaginaire du soi christomorphe relève de la pratique assez courante de l'*Imitatio Christi* : « Atley se projette dans la figure de l'Homme de Douleur, dont il assimile sa souffrance à son état de contaminé et interprète sa séropositivité comme un véritable chemin de croix<sup>229</sup> ». La photographe Catherine Opie rend compte de cette identification en photographiant une performance d'Atley, *Deliverance*<sup>230</sup>, où il se tient avec un autre homme qui le prend dans ses bras à la manière d'une *pièta*. La photographie, intitulée *Ron Atley/The Sick Man*<sup>231</sup> reprend les codes iconographiques de la mère de douleur et du Christ mort :

L'identification de Ron Atley à saint Sébastien ou au Christ mort participe de cette même tendance à la familiarisation du récit biblique. L'artiste malade qui se perçoit comme un martyr, s'approprie la figure de l'Homme de Douleur, comparant son calvaire de séropositif au chemin de croix. Le deuil, le chagrin, la douleur et la maladie que ces

---

<sup>228</sup> Nathalie Dietschy, « Le motif du Christ mort dans la photographie contemporaine : cadavres et figures endormies », *Frontières*, vol. 23 n°2, Université du Québec à Montréal, 2011, p.26-27

<sup>229</sup> Nathalie Dietschy, *op. cit.*, p.27

<sup>230</sup> Mary Richards, « Ron Atley, A.I.D.S. and the Politics of Pain », *Body, Space & Technology*, vol. 3 n°2, janvier 2003, < <https://www.bstjournal.com/article/10.16995/bst.224/> >

<sup>231</sup> Catherine Opie, *Ron Atley/The Sick Man* (de la performance *Deliverance*), Polaroid, 279 x 104 mm, 2000

photographies expriment, sont traduits à travers la mise en scène de codes iconographiques associant ces tragédies à la mort du Christ<sup>232</sup>.

Réappropriation d'un thème universellement humain et subversion profane d'un thème religieux, la pratique de l'*Imitatio Christi* chez les artistes séropositifs peut s'imaginer comme une tentative de resémiotisation du discours sur le sida. Ces pratiques affirment à la fois la sainteté du Christ et donc l'unicité de l'expérience de la séropositivité, et sa condition humaine, réintégrant ainsi les malades du sida à l'intérieur de la marge en considérant l'expérience de la maladie incurable comme profondément humaine : « Inséré dans le monde profane, le thème chrétien, qu'il s'agisse du Christ mort, de la *pietà* ou de la crucifixion, est désacralisé et évoque des affects purement humains, confinant parfois à l'ordinaire<sup>233</sup> ». À propos du travail de Ron Athey, qui recoupe largement l'imaginaire du martyr et de la sainteté<sup>234</sup>, Mary Richards énonce qu'il infuse une certaine contemporanéité à l'iconographie judéo-chrétienne en voulant réimaginer le corps séropositif de manière moins péjorative : « *The 'positive' [HIV] body [is imagined] as a sort of post-modern secularised saint. The images of sainthood and martyrdom seem to have become a palimpsest for new cultural inscriptions concerning gay and A.I.D.S. representation*<sup>235</sup> ». Dans l'ouvrage *National Healths : Gender, Sexuality and Health in a Cross Cultural Context*, Michael Worton va encore plus loin en affirmant l'impossibilité de dissocier la tradition occidentale de représentation de la souffrance de la tradition judéo-chrétienne, peu importe le contexte : « *I would argue that the artistic representation of suffering in the West almost invariably has a religious [...] dimension: we cannot forget the suffering of Jesus, even if we are non-believers or followers of another faith than Christianity*<sup>236</sup> ». La reconfiguration du thème de l'*Ecce Homo* chez des artistes plaçant la

---

<sup>232</sup> Nathalie Dietschy, *op. cit.*, p.31

<sup>233</sup> *Ibid.*, p.30

<sup>234</sup> Notons sa trilogie *Martyrs and Saints* (1992) qui porte spécifiquement sur le sida.

<sup>235</sup> Mary Richards, *op. cit.*

<sup>236</sup> Michael Worton, *op. cit.*, p.154

maladie et la souffrance au cœur de leur œuvre fait écho à celle d'Hervé Guibert. Les autoportraits photographiques et littéraires d'Hervé Guibert s'apparentent ainsi davantage aux scènes de l'*Ecce Homo* qu'aux autres cycles de la passion et de la vie du Christ : réduit en sa qualité d'homme, le Christ subit, lors de cet épisode, la moquerie et l'humiliation de sa condamnation.

Les formes de représentations de la souffrance dans la tradition iconographique spécifiquement chrétienne distinguent la souffrance des martyrs de celles des « Damnés<sup>237</sup> » : la distinction se situe *a priori* dans l'expression du visage qui, chez les martyrs, est dénuée de tout rictus pouvant rappeler une souffrance physique. Les représentations des saints visent à évoquer une certaine sérénité face à la douleur, leurs visages ne sont jamais tordus de douleurs :

Le propre du saint homme est d'opposer à la cruauté manifeste des bourreaux une sérénité que lui confère la foi : tout au long de leur martyre, les visages de saint Sébastien, de saint Barthélémy ou de sainte Catherine n'expriment pas la douleur, expression qui serait incompatible avec leur statut de saint. Le visage imprimé sur le voile de Véronique ne montre pas un Christ souffrant et même au moment de sa Crucifixion, il conserve un aspect paisible qui signifie que sa foi dans le Père lui confère le pouvoir d'accepter ses souffrances et de ne pas les donner en spectacle<sup>238</sup>.

À La lumière de ces considérations, il est possible de postuler que la réappropriation de la pratique de l'*Imitatio Christi* par les malades atteints du sida procède d'une double subversion. D'abord, en inversant les codes iconographiques distinguant les martyrs saints des damnés, ces œuvres agissent à titre de pied de nez face au judéo-christianisme qui place les pratiques homosexuelles sous le signe des péchés. Ensuite, ils se placent côte à côte avec le Christ par une expérience parallèle de l'Incarnation qui la rend profane :

Si le Christ est le Rédempteur, il l'est à la fois par sa souffrance physique et, plus largement, par l'humiliation d'avoir pris chair. L'Incarnation, loin d'être une glorification de la corporéité, doit sa grandeur paradoxale au fait que le Christ, par amour pour l'humanité, a

---

<sup>237</sup> Roland Recht, « Dire la souffrance des images », *Revue des sciences sociales*, vol. 53, 2015, p.152

<sup>238</sup> *Loc. cit.*

accepté les misères et indignités de l'existence corporelle, y compris celle de connaître la mort<sup>239</sup>.

L'*Imitatio Christi* permet ainsi d'offrir un contrepoint à la série de discours ambiants qui instaurent un climat oppressif et même dangereux<sup>240</sup> pour les malades séropositifs : le discours religieux condamnant fermement les pratiques se situant hors de la logique du mariage chrétien, le discours social désignant le sida comme « cancer gai », l'imaginaire métaphorique de l'invasion, la peur presque paranoïaque de la contagion et le discours médical distinguant le groupe le plus atteint de la « population générale ».

L'*Imitatio Christi*, chez Guibert, prend plusieurs formes. Des inscriptions littérales de références au Christ ou au Saint-Père – « Imbéciles, je suis Dieu<sup>241</sup> » – aux mentions d'épisodes de la vie du Christ, comme ce moment où il déclare, au lendemain d'une fibroscopie particulièrement douloureuse, qu'il a été « emmuré vivant dans une cave<sup>242</sup> », la présence littéraire de la vie du Christ<sup>243</sup> s'observe tout au long de l'œuvre. Dans un article abordant l'écriture hagiographique dans *La mort propagande*, Élisabeth Chevalier souligne cette présence du soi christomorphe chez Guibert :

L'interprétation hagiographique du texte de Guibert prend racine dans le prologue, où la personnification du Christ est presque explicite : « Prenez et mangez, buvez (ma paranoïa, ma mégalomania)<sup>244</sup> ». [...]

---

<sup>239</sup> Jean-Pierre Albert, « Corpus religiosum. La question des marques corporelles dans le christianisme latin », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, vol. 15, n°1, Prise de parole, 2019, p.29

<sup>240</sup> « *The initial theological reticence on the epidemic was because of the association of HIV with controversial sexual behavior, such as homosexuality and promiscuity. In religious communities, often HIV and AIDS were believed to be a punishment from God for immoral behavior. These assumptions created an atmosphere of denial and stigma, in which HIV and AIDS became a taboo issue* », Adriaan Van Klinken, « “The body of Christ has AIDS” : a study on the notion of the body of Christ in African theologies responding to HIV and AIDS », *Missionalia*, vol. 36, août 2008, p.320

<sup>241</sup> LMA, p.12

<sup>242</sup> LMA, p.512

<sup>243</sup> Comme cet extrait du journal qui n'est pas sans rappeler le Christ et la lacération de son visage par la couronne d'épines : « [...] je tendrais ma face vers lui mais pour qu'il l'entaille à coups de rasoir » LMA, p.270

<sup>244</sup> LMP, p.10 cité dans Élisabeth Chevalier, « Du corps soumis au corps parlant: l'écriture hagiographique dans “La mort propagande” d'Hervé Guibert », *Observatoire de l'imaginaire contemporain*, < <http://oic.uqam.ca/en/carnets/viril-vous-avez-dit-viril-officiel/lethique-du-corps-une-mystique-laique-dans-la-mort> >

L'absence de Dieu et l'apparente laïcité du propos chez Guibert donnent à l'affirmation « Prenez et mangez » une tournure ironique, mais la base de l'expérience mystique y est: le corps se fait lieu de l'expérience<sup>245</sup>.

Il me semble important de souligner ici que cette apparente laïcité ne découle pas d'une volonté de dénier l'énonciation de son origine sacrée mais bien d'assumer l'idée de l'expérience corporelle<sup>246</sup> comme profondément mystique : c'est l'Incarnation.

Cette présence de l'imaginaire du Christ dépasse l'espace littéraire et vient également polluer l'espace visuel de l'œuvre. Dans *La pudeur ou l'impudeur*, Guibert filme une opération où les médecins lui font une ponction ganglionnaire et la figure du martyr chrétien fait visuellement irruption dans le tableau : le patient est allongé sur la table opératoire, les bras écartés perpendiculairement au corps avec les poignets attachés à l'instar de ceux du Christ en croix et des mains de saint Sébastien solidement retenues au poteau auquel il est attaché<sup>247</sup>. Le tableau suivant montre Guibert regardant la vidéo de l'opération avec la narration suivante :

J'ai réalisé en voyant le film ce qu'on m'avait fait pour de vrai. Cette lumière chaude irréaliste, bleue et sableuse à la fois, transforme ce qu'elle touche, à savoir le champ opératoire, ce trou dans la gorge où affluait et parfois débordait le sang par pulsations, en source de lumière incandescente qui censurait le sang, y jette des rayons comme à partir d'un noyau radioactif qui est la blessure<sup>248</sup>.

L'opération médicale devient ainsi une expérience divine, la gorge transformée en source de lumière rappelant la transsubstantiation du corps du Christ. L'image est, sans intervention du cinéaste, libérée du sang séropositif et envahi d'une « lumière chaude, irréaliste ». Cette censure graphique de la blessure, du sang du condamné, fait ainsi écho aux représentations picturales des

---

<sup>245</sup> Elisabeth Chevalier, *op. cit.*

<sup>246</sup> Cette corporalité prend aussi la forme d'une inscription du sacrifice de soi dans l'œuvre : « Je lis désormais chaque jour, dans le journal, tout ce qui se rapporte à la Pologne, une dizaine de pages environ, et cette masse d'information m'écrase, m'accable, et quel chemin se frayer dans cet accablement? S'ouvrir les veines sur le papier journal et en l'imbibant de son sang (je le trouve déjà bien buvard, déjà bien vampire) sacrifier à l'événement? » LMA, p.220

<sup>247</sup> Hervé Guibert, « La pudeur ou l'impudeur », France, TF1, 2009, 00 :23 :54

<sup>248</sup> *Ibid.*, 00 :27 :40

martyr chrétiens où la sainteté de ceux-ci jouit d'une primauté iconographique sur les meurtrissures du corps par la violence du châtement. L'omniprésence de l'iconographie chrétienne dans l'expérience du milieu médical se confirme avec l'un des derniers tableaux du film, celui où Guibert se filme devant son bureau, mimant son suicide<sup>249</sup>, une bouteille de digitaline à la main<sup>250</sup> : la composition de l'image place la tête de Guibert face à un ornement mural circulaire de couleur dorée, rappelant ainsi les représentations de saints sur les icônes chrétiennes, aux visages agrémentés d'auréoles rondes en feuille d'or.

### 3.2.2. Un sida eucharistique : la contagion comme communion et partage

La présence du Christ s'assume de surcroît dans l'inscription de l'eucharistie, « prenez et mangez, buvez ». L'œuvre, transformée par l'expérience de la séropositivité, soulignera de façon itérative cette idée du sida comme communion<sup>251</sup> et partage du corps : « Le sida, microscopique et virulent, mange l'homme, ce géant<sup>252</sup> ». À maintes reprises, dans l'œuvre, le mécanisme de la maladie sur le corps est raconté comme un mécanisme de consommation du corps : Le sida n'est pas vraiment une maladie [...], c'est un état de faiblesse et d'abandon qui ouvre la cage de la bête qu'on avait en soi, à qui je suis contraint de donner pleins pouvoirs pour qu'elle me dévore [...] <sup>253</sup> ». Au-delà des métaphores du virus comme envahisseur qui mange le corps, il est aussi question de donner

---

<sup>249</sup> Dans son journal, Guibert mentionne cet épisode : « Avant-hier (le temps de s'en remettre) j'ai mimé mon suicide devant la caméra. Voilà une prise que je ne saurais pas refaire, sauf pour de vrai (pour m'en tirer avec la dose mortelle de digitaline, j'ai utilisé deux verres que j'ai fait tourner les yeux fermés). Je ne savais pas avant la prise comment elle se déroulerait, ni combien de temps elle durerait. Je filmais le simulacre de mon suicide, inventant sur-le-champ, dans le champ, le coup de la roulette russe truquée avec les verres (j'avais un repère, invisible à l'image, qui les différenciait, mais peur en même temps d'un faux mouvement, au moment de choisir le verre). J'ai inventé la suite, par mon jeu. Je suis sorti épuisé de cette expérience, et comme modifié. Je crois que filmer a changé mon rapport à l'idée du suicide, et que le film a opéré la transformation, peut-être comme une catharsis » LMA, p.532.

<sup>250</sup> Hervé Guibert, *op. cit.*, 00 :42 :50

<sup>251</sup> « Le [sida] est un champignon qui pose sa candidature pour prendre le pouvoir dans votre gorge, votre œsophage, votre estomac, et les manger. » CMV, p.21

<sup>252</sup> PC, p.180

<sup>253</sup> AL, p.17

son corps à manger, et par extension, *donner le sida* à manger aux autres. Un passage d'*À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* raconte la vantardise de Stéphane, ami de Guibert et amant de Muzil<sup>254</sup>

qui aurait « échappé au péril » des fluides contaminés de ce dernier :

Muzil, les derniers temps qui ont précédé sa mort, avait tenu [...] à prendre quelques distances avec l'être qu'il aimait, au point qu'il a eu le formidable réflexe, la trouvaille inconsciente d'épargner cet être à un moment où presque tout de son propre être, son sperme, sa salive, ses larmes, sa sueur, on ne le savait pas trop à l'époque, était devenu hautement contaminant, ça je l'ai appris par Stéphane qui a tenu à m'annoncer, peut-être mensongèrement, qu'il n'était pas lui-même séropositif, qu'il avait échappé au péril alors qu'il s'était vanté [...] de s'être faufilé à l'hôpital dans le lit de l'agonisant et de l'avoir réchauffé avec sa bouche en différents points de son corps, qui était du vrai poison<sup>255</sup>.

Un autre passage raconte l'histoire d'un jeune garçon épileptique séropositif qui aurait potentiellement infecté son frère par la morsure et à qui les médecins ont prescrit des antirétroviraux par peur de contamination par les fluides buccaux<sup>256</sup>. Plus tard, une infirmière commande à Muzil de « cracher, cracher le plus possible<sup>257</sup> ». La bouche devient ainsi le centre névralgique de la maladie et la contamination devient une expérience de communion avec les autres contaminés<sup>258</sup> (et à contaminer) et avec le virus lui-même :

Le corps fait corps avec le virus de telle sorte qu'il est impossible d'envisager la mort de l'un sans celle de l'autre. Guibert se doit d'avaler les médicaments pour que le sida, qui avale l'homme, ingurgite à son tour le poison. Mais dans cet engloutissement des bouches, le narrateur ne peut plus manger, seul le sida est avide. Un « abcès monstrueux<sup>259</sup> » apparu en 1983 montre l'installation du mal<sup>260</sup>.

---

<sup>254</sup> Pseudonyme de Michel Foucault dans l'œuvre.

<sup>255</sup> AL, p.142

<sup>256</sup> AL, p.217-218

<sup>257</sup> AL, p.100

<sup>258</sup> « Je ne pouvais plus évoquer aucun nom ni aucun visage sans sentir monter en moi un dégoût invincible, et comme un rejet de tout mon corps du corps étranger qui n'avait pas été contaminé. À savoir de tout autre corps que celui de Jules, Berthe et éventuellement des enfants, avec lesquels je constituais fantasmatiquement un corps unique absolument solidaire » AL, p.213

<sup>259</sup> AL, p.60

<sup>260</sup> Catherine Mavrikakis, « Le sida, puisqu'il faut l'appeler par son nom... », *Tangence*, 1993, p.151



Cette reprise de l'eucharistie chrétienne en subvertit l'aspect sacré en la conjuguant au cannibalisme (déjà bien présent chez Guibert<sup>261</sup>), à la nécrophilie et au mode de contagion de la maladie. À maintes reprises dans le journal est-il question de manger des cadavres<sup>262</sup>, de faire un échange des corps, d'ouvrir un corps afin d'y « [lire] son sang<sup>263</sup> » : « [...] dans la rue j'adore les garçons. Si j'étais cannibale, j'en aurais déjà mangé une dizaine<sup>264</sup> ». L'eucharistie se déploie ici par l'idée de la consommation du corps en tant que matière et non en tant que transsubstantiation d'un corps divin, subvertissant ainsi toute forme de sacré dans l'acte de manger un corps : « Je rêve que je dégobille mes poumons, par morceaux, et que je dois les mastiquer pour pouvoir les recracher<sup>265</sup> ». Le cannibalisme y est évoqué en parallèle à la nécrophilie : « Quand je vois un tel corps qui me plaît, après avoir happé ses yeux, ses cheveux, la couture du pantalon qui scie ses fesses et ses bottes écharpillées, j'observe jusqu'à ses dents, par sa bouche entrouverte soufflée par mon regard, et je peux l'aimer jusque dans leur pourriture<sup>266</sup> ». Nombreux sont les extraits de l'œuvre juxtaposant le cadavre et la viande et, dans ce cas-ci, l'opération médicale :

Mon cadavre attend sur cette table plus d'une heure et demie, enfin j'entends la femme chuchoter derrière un rideau : 'Je vais descendre en douce à la boucherie chevaline m'acheter un bifteck', quand elle retire l'aiguille de ma veine, une fois remontée, j'ai envie de la scalper. Une banale urographie<sup>267</sup>.

---

<sup>261</sup> Le troisième chapitre du mémoire de maîtrise de Louis-Daniel Godin-Ouimet aborde cette question du cannibalisme chez Guibert par ce passage du *Protocole compassionnel* : « Quand je vois le beau corps dénudé charnu d'un ouvrier sur un chantier, je n'aurais pas seulement envie de lécher, mais de mordre, de bouffer, de croquer, de mastiquer, d'avalier. Je ne découperais pas à la mode japonaise un de ces ouvriers pour le tasser dans mon congélateur, je voudrais manger la chair crue et vivante, chaude, douce et infecte », PC, p.90 cité dans Louis-Daniel Godin-Ouimet, « La figure de l'enfance dans l'œuvre d'Hervé Guibert » Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013, p.61

<sup>262</sup> « Chanson d'un enfant juif allemand dans les années 60 : 'Mon chéri viens, on va manger du cadavre / Mon chéri viens, je t'emmène à la morgue / Le cadavre est déjà mou / Les viscères sont sorties du ventre.' » LMA, p.302

<sup>263</sup> LMA, p.118

<sup>264</sup> LMA, p.350

<sup>265</sup> LMA, p.347

<sup>266</sup> LMA, p.279

<sup>267</sup> LMA, p.283

S'il n'est pas question dans cet extrait d'un cannibalisme explicite, la juxtaposition de la viande chevaline prête à consommer, du corps du patient désigné comme « cadavre » et du meurtre par scalpel d'une infirmière ramène à cette idée de manger des corps humains destinés à la consommation. L'eucharistie est ici subvertie pour reprendre cette idée de communion sacrée et l'associer aux pratiques peccamineuses du cannibalisme, de la nécrophilie et de l'homosexualité : « Émotion sublime de ma nudité contre la sienne : jamais si grand bonheur. T. me dit : 'Je mangerai ton cadavre'<sup>268</sup> ».

### 3.2.3. Le textile chrétien : le suaire et le voile chez Hervé Guibert

À cet imaginaire du sida eucharistique s'ajoute l'omniprésence des voiles chrétiens qu'ils soient suaires et linceuls ou virginaux et maritaux. D'abord, sur le plan visuel, plusieurs photographies d'Hervé Guibert mettent en scène un corps voilé<sup>269</sup>. La photographie *Le Fiancé*<sup>270</sup>, qui date de 1982, montre un homme nu – l'amant d'Hervé Guibert, désignée comme « T. » dans *Le mausolée des amants*<sup>271</sup> –, portant un voile translucide qui laisse paraître les traits du visage et les contours des muscles et des parties génitales. La photo reprend les codes iconographiques des représentations de la Vierge au voile : l'homme se tient de face, la tête légèrement inclinée, les bras décollés du torse et le voile en serpent à ses pieds évoque le serpent écrasé par la Vierge. En soi, la photo subvertit et profane l'iconographie mariale : le sujet est un homme, complètement nu, dévoilant son sexe – symbole antinomique de l'Immaculée Conception – et, de surcroît, amant d'un

---

<sup>268</sup> LMA, p.427

<sup>269</sup> Plusieurs autoportraits montrent également un voile physique ou métaphorique des yeux tels que *Autoportrait, yeux bandés* (1986) et *Autoportrait* (1987-1988)

<sup>270</sup> Hervé Guibert, *Le Fiancé*, 1982, tirage argentique sur cartoline, 230 x 150mm, collection privée

<sup>271</sup> La photo fait d'ailleurs office d'image de couverture dans l'édition Gallimard du journal, Plus sombre, la photo ne dévoile pas le sexe de l'homme que l'on peut voir clairement sur la photo originale.

autre homme. Le voile est froissé, la pièce est en désordre, le sujet regarde directement l'objectif de la caméra. Le titre, *le Fiancé*, suggère aussi une reprise des codes culturels maritaux, pour mieux les subvertir : l'homme porte un voile de mariée qui drapait son corps nu, renversant l'idée de la virginité et de la pureté traditionnellement associées au voile marital.

Le voile chrétien est aussi présent chez Guibert sous forme de suaire ou de linceul, l'intégrant ainsi à cet imaginaire du soi mort et mourant imprégné de l'héritage judéo-chrétien. À l'instar de l'iconographie mariale, on remarque une subversion de l'imaginaire des reliques de la Sainte Face, notamment du suaire de Turin ou encore du voile de Véronique où le visage du Christ apparaît sur un linge. Le récit de Véronique<sup>272</sup> est ré-imaginé de façon assez directe dans cet extrait du journal qui fait écho à l'impression du visage du Christ sur un voile suite aux soins de Véronique qui aurait essuyé le front du Christ avec son propre voile : « Hier soir je recueille entre mes fesses du sang sur un mouchoir vierge. Fantasme de défloration : je fais une photographie de ma jouissance (de même la bougie qui m'aura pourfendu ne sera pas nettoyée), et je pends ce suaire<sup>273</sup> ». Le mouchoir devient suaire et photographie : marquant à la fois la mort et la jouissance, le mouchoir imprimé de sang évoque le récit du voile de Véronique, ne serait-ce que pour le pervertir en l'associant au plaisir sodomitique. L'inscription de cette « bougie qui [l']aura pourfendu » pourrait également être considérée comme une perversion de la bougie chrétienne, partie intégrante de la pratique de la religion et symbole de la présence de Dieu parmi les mortels.

---

<sup>272</sup> Ewa Kuryluk, *Veronica and her cloth: history, symbolism, and structure of a « true » image*, Oxford, Blackwell, 1991

<sup>273</sup> LMA, p.118

Le suaire se trouve également présent sur le plan visuel. L'autoportrait *Rue du Moulin-vert*<sup>274</sup> montre Guibert allongé sur une table et recouvert d'un drap imitant un linceul. Participant à cet imaginaire du soi mort, le linceul a ici une fonction performative : il annonce le corps comme véritablement mort et non seulement endormi. La série de photos réalisées au Musée Grévin<sup>275</sup> met aussi en scène le voile comme suaire : une photographie montre un corps recouvert d'un tissu s'apparentant à du lin, d'autres montrent des figures de cire déposées sur des morceaux de tissu blancs alors que certaines sont recouvertes d'un plastique mat semi-opaque. Dans une perspective d'imaginaire d'un soi mourant, l'omniprésence du textile comme voile<sup>276</sup> ou suaire trace des parallèles évident entre la mort et l'héritage judéo-chrétien chez Guibert.

#### 3.2.4. Séparation du corps et du visage : le corps tronqué

La question de l'inscription de l'*Imitatio Christi* se déploie également dans l'imaginaire de la séparation du tronc/corps et du visage, omniprésent chez Guibert. À la pléthore d'autoportraits centrés presque exclusivement sur le faciès, l'imaginaire du soi s'exprime par le biais d'un *ethos* angélique, centrant le soi sur le visage. Rares sont les occasions où son nom n'est pas immédiatement associé à sa figure si caractéristique :

*There is hardly a review that does not include a photograph and/or a description of Guibert's unearthly beauty. Even when he began to look his age after his curls were cut off, magazines continued to publish out-of-date photos [...]. Given that so much of Guibert's writing is anything but angelic, photos of him no doubt helped to construct the image and*

---

<sup>274</sup> Hervé Guibert, Autoportrait, rue du Moulin-vert, 1986

<sup>275</sup> Voir l'exposition « Le Palais des Montres Désirables », tenues à la Galerie Les Douches et mentionnée plus tôt.

<sup>276</sup> Il est aussi question d'un (dé)voilement de soi chez Guibert dans beaucoup de travaux critiques. Voir à ce sujet : Arnaud Genon, « *La pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », *L'intimité : études*, Clermont-Ferrand, Presses Université Blaise Pascal, 2005, p.81-90

*myth of the modern poète maudit, of some post-1968 Rimbaud whose works smelled more of sulfur than angels hair*<sup>277</sup>.

Guibert est conscient de la fascination du public pour son visage<sup>278</sup> : délaissant quelque peu la tradition picturale de l'autoportrait, il intègre le regard cinématographique et se photographie surtout en gros plan, en évacuant son corps de la photo. Le travail photographique de la lumière efface le tronc du sujet et laisse toute la place à son visage. On pense immédiatement à cet autoportrait de jeunesse rappelant le ténébrisme caravagesque où le visage et les bouclettes blondes se trouvent inondés d'une lumière en plongée, presque divine : on aperçoit le visage de Guibert ainsi que son épaule droite, le haut du tronc est entièrement obscurci de la photo et le reste du corps n'est pas cadré. La séparation du visage et du corps est également évoquée dans l'œuvre littéraire :

Une vision atroce, dans la conscience qui précède juste le sommeil, de mon corps, coupé en deux, de ma tête décollée, mais qui peut continuer à voir, pour quelques secondes, le bas de mon corps, mon bassin, mon sexe, à quelques centimètres de mes yeux, comme une chose étrangère, irrécupérable : dans le fracassement qui a suivi ma chute, j'ai perdu mon tronc...<sup>279</sup>

On observe ainsi une séparation du tronc et du visage qui est à la fois physique/visuelle et métaphorique. Cette séparation relève également d'un imaginaire judéo-chrétien qui, en écho au principe de distinction du corps et de l'âme, dissocie ces deux parties du corps dans l'iconographie des martyrs chrétiens :

*This separation is a main point of one of European culture's principal iconographical traditions, the depiction of Christian martyrdom, with its astounding schism between what is inscribed on the face and what is happening to the body. Those innumerable images of Saint Sebastian, Saint Agatha, Saint Lawrence, with the face demonstrating its effortless superiority to the atrocious things that are being inflicted down there. Below, the ruin of the body. Above, a person, incarnated in the face,*

---

<sup>277</sup> Ralph Sarkonak, « Traces and Shadows: Fragments of Hervé Guibert », *Yale French Studies*, 1996, p.177

<sup>278</sup> Certains passages du journal montrent que, lui aussi, cultive une certaine fascination pour les visages, allant même jusqu'au désir érotique du visage seul : « Il y a certains visages, croisés dans le métro par exemple, que je voudrais voir jouer, qu'il me plairait de draguer, juste pour le plaisir de cette décomposition pour l'excitation de cette éventualité » LMA, p.104

<sup>279</sup> LMA, p.157

*who looks away, usually up, not registering pain or fear, already elsewhere*<sup>280</sup>.

De ce fait, l'*ethos* angélique d'Hervé Guibert se conjugue ici à un refus d'associer le visage au tronc<sup>281</sup>. Cette séparation s'observe d'une part par un appel constant à l'héritage iconographique, culturel et symbolique du judéo-christianisme et, d'autre part, par le sentiment d'aliénation face à la dégradation de son propre corps dans l'expérience de la maladie. Évoquant le difficile rapport à la vieillesse décrit au premier chapitre de ce mémoire, cette séparation du visage et du tronc vise, peut-être, à lui permettre un certain détachement face à son corps qui est en train de mourir sous ses propres yeux.

### **3.3. Imaginaire judéo-chrétien et sida: la figure de saint Sébastien chez Guibert**

La véritable réflexion sur les images, la mise en scène du soi mort, mourant et souffrant ainsi que l'immersion de plus en plus envahissante de l'imaginaire judéo-chrétien croisent un *ethos* de héros persécuté qui anime toute l'œuvre de Guibert, qu'elle soit littéraire ou visuelle. Il est important de remettre ici le contexte de production des œuvres de l'auteur: la fin du XX<sup>e</sup> siècle est lourdement marquée par la persécution et l'oppression des malades du sida – et cette position prise par l'auteur dans son œuvre ne fait que mieux illustrer la difficulté du quotidien à titre de séropositif. L'œuvre complète d'Hervé Guibert présente de multiples formes d'évocation de la figure du

---

<sup>280</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, p.128

<sup>281</sup> Ce refus d'association s'observe aussi dans la description de cette idée de film par Guibert où le torse et le visage sont séparés : « Un autre film, qui serait construit autour d'un seul geste : deux corps cadrés entre la ceinture et le cou, l'un de face, l'autre de dos, celui de face porte une chemise, on voit peut-être le dos nu de l'autre, alors celui qui est de dos tend sa main dans l'image pour toucher le torse de l'autre, on voit alors le visage de celui qui va être touché et c'est un visage défait par la plus grande des paniques ou la plus grande des joies – angoisse et triomphe fondus ensemble –, puis on reprend la main qui vient d'atteindre le torse, mais qui ne l'atteint pas justement, qui s'enfonce dans la chemise, dans le vide, qui s'évanouit – la main est comme une bête prise à un piège recouvert –, et on voit le visage de celui qui a voulu toucher, défiguré par la frayeur d'un mystère et on revoit le visage de l'autre, délivré. Cela devrait être montré comme un miracle. Toute la relation de ces deux hommes devrait ensuite être fondée sur ce geste, plus crucial qu'un acte sexuel, mais dont on ne reparlera plus. » LMA, p.314

martyr chrétien, plus particulièrement du martyr saint Sébastien comme motif structurant d'un imaginaire de soi séropositif: chrétien condamné à mort par sagittation au III<sup>e</sup> siècle par l'empereur Dioclétien en pleine période de persécution des Chrétiens, Sébastien, solidement attaché à un arbre, subit l'humiliation publique de son supplice. Par miracle, il survit aux flèches meurtrières lancées par les archers : il mourra toutefois par la suite, battu à mort. Il devient alors, une figure iconique de la résilience et de la foi chrétienne qui sera par la suite réappropriée et ré-imaginée par diverses communautés au fil des siècles.

### 3.3.1 Saint Sébastien : protecteur transhistorique contre les épidémies

Dès l'écllosion de l'épidémie de peste noire au Moyen-Âge, saint Sébastien est invoqué par les chrétiens à titre de protecteur contre la peste<sup>282</sup>. Ayant survécu à sa propre condamnation, les chrétiens en appellent à sa figure pour les protéger eux-mêmes de ce qui semble être une condamnation divine<sup>283</sup>. À partir du XV<sup>e</sup> siècle, les représentations de saint Sébastien dans l'art passent d'un imaginaire du martyr protecteur à un prétexte de représentation de la beauté du nu masculin : le corps du martyr est de moins en moins meurtri par les flèches, son expression faciale s'attendrit. On peut alors immédiatement penser aux tableaux de Guido Reni montrant Sébastien atteint d'une seule flèche et au visage imprégné de tendresse<sup>284</sup>, et trois siècles plus tard, au *Saint-Sébastien*<sup>285</sup> du photographe Frederic Holland Day, qui va au-delà du fait profane et traverse la ligne de l'érotisme. Il est important de souligner que cette observation d'un attendrissement de l'expression

---

<sup>282</sup> Sébastien prend le rôle de « *plague-saint* ». Sheila Barker, « The Making of a Plague Saint: Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation », *Piety and plague from Byzantium to the Baroque*, Kirksville, Truman State University Press, 2007, p.92

<sup>283</sup> Voir à ce sujet : Daniel Arasse, *Désir, sacré et profane : le corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, Paris, Regard, 2015.

<sup>284</sup> Guido Reni, *Saint-Sébastien*, c. 1615, huile sur toile, 1,270mm x 920mm, Musei di Strada Nova et Guido Reni, *Saint-Sébastien*, c.1625, huile sur toile, 760mm x 610mm, Auckland Art Gallery

<sup>285</sup> Frederic Holland Day, *Saint Sebastian*, c.1906, tirage platine-palladium, collection privée

faciale du martyr se fait à l'égard des codes iconographiques chrétiens et subvertissant en quelque sorte la distinction visuelle faite entre les icônes saintes et les damnés. Cet attendrissement du visage signifie plutôt que l'on passe à une expression dénotant davantage de plaisir et de soumission face à son châtement, où la beauté de l'expression supplante son importance symbolique. Saint Sébastien devient ainsi une véritable icône gaie : on remarque sa présence littérale ou structurelle au sein des œuvres. Prenant souvent la forme d'alias, la figure de Sébastien est évoquée à plusieurs reprises dans les œuvres d'auteurs homosexuels : Oscar Wilde prend l'alias de « Sébastien » dès sa sortie de prison alors que dans *Suddenly, Last Summer* (1959), Tennessee Williams nomme « Sébastien » le jeune cousin tourmenté de la protagoniste. La figure de saint Sébastien prend donc une place d'importance pour deux communautés, à différentes époques : les chrétiens victimes de l'épidémie de la peste noire et la communauté gaie.

### 3.3.2. Une icône gaie : entre châtement religieux et persécution

La figure de saint Sébastien renvoie tout autant à l'imaginaire sacré du martyr qu'à l'histoire de la communauté gaie et l'histoire des grandes catastrophes ayant frappé l'humanité: du premier coup porté par le diagnostic à la multitude de tests, médicaments, perforations, lacérations et injections, l'expérience du sida lors de l'éclosion de l'épidémie prend la forme d'une condamnation qui précipite le malade – et toute une civilisation – vers la mort. Rapidement, le sida est désigné comme peste du XX<sup>e</sup> siècle. Il est donc aisé de comprendre comment, au sein de l'imaginaire du sida comme peste du XX<sup>e</sup> siècle, se croisent l'invocation de la figure de saint Sébastien comme protecteur contre l'épidémie et sa réappropriation à titre d'icône gaie par la communauté elle-même la plus affectée par la maladie. Icône représentant un véritable idéal moral de foi, le martyr illustre ici le fétiche idéalisant et obsessionnel de la mort que l'on retrouve dans toute l'œuvre



d'Hervé Guibert. Il permet la conjonction entre l'idéal de mort, l'*ethos* de héros persécuté<sup>286</sup> et la sensibilité esthétique de l'auteur. Saint Sébastien devient l'égérie de cette beauté morte-vivante qui hante toute l'œuvre de l'auteur. Le sida porte en lui à la fois le poids du châtement divin et le poids d'une maladie particulièrement stigmatisée. Susan Sontag, dans son essai *AIDS and Its Metaphors*, souligne que nous comprenons l'épidémie de sida de façon foncièrement anachronique, en termes d'impiété du groupe atteint comme jugement porté à une communauté dite impure<sup>287</sup>. À l'image de la peste comme plaie divine envoyée à une communauté impie, l'imaginaire du sida comprend l'idée d'un jugement, d'une condamnation.

### 3.3.3. Fléchages divins et mortifères : le patient comme martyr

Dans son ouvrage *Désir, sacré et profane*, l'historien de l'art Daniel Arasse évoque le double rôle que prend saint Sébastien pour protéger les peuples victimes des « flèches mortelles vectrices de la colère divine » dans l'art occidental : « Le thème dévot de saint Sébastien assimile en effet deux types de flèches : celles des archers de Dioclétien, impies, païennes [et] celles de la peste elle-même qui, depuis l'Antiquité, figurent le caractère foudroyant d'un mal envoyé par un archer divin<sup>288</sup> ». Ayant survécu par miracle à son châtement, saint Sébastien devient, aux yeux des chrétiens, à la fois victime *et* protecteur; Arasse désignera d'ailleurs le corps de Sébastien comme

---

<sup>286</sup> « (Je rêve de moi comme d'un héros persécuté, qu'un tribunal de gangsters et de flics, d'hommes puissants juge pour me mettre à mort, jusqu'au dernier moment je sais que je peux m'en sortir, ils ont des revolvers dans leurs manches, ils m'ont forcé à battre ma mère, je veux les assommer avec la table renversée mais elle devient molle contre leurs têtes (au début du rêve, j'ai vu un avion s'écrouler à peine décollé, se couper en deux et s'enflammer, puis j'ai vu des enfants rescapés), je m'envole par la fenêtre pour leur échapper, je leur dis : « Imbéciles, je suis Dieu. » Je m'aperçois que je ne peux être Dieu pour être ainsi venu faire la justice sur la terre, dénoncer la corruption, et m'envoler. Ils vont tirer sur moi, je me retourne pour les regarder minuscules avec leurs revolvers pointés. Je pense : ce sont des tireurs d'élite, ils vont quand même bien m'avoir. Du temps passera entre le bruit de la détonation et le moment où la balle m'atteindra. Je me réveille vraiment atteint par le rêve) » LMA, p.12

<sup>287</sup> Susan Sontag, *op. cit.*, p.134

<sup>288</sup> Daniel Arasse, *op. cit.*, p.81

étant le « lieu de rencontre entre fléchages antagonistes<sup>289</sup> » soulignant ainsi le travail de condensation effectué, par la suite, par les chrétiens envers le corps de saint Sébastien, voyant celui-ci à la fois bouclier et comme chair à meurtrir. Si la figure de saint Sébastien n'est pas explicitement évoquée dans l'œuvre d'Hervé Guibert<sup>290</sup>, elle s'inscrit en palimpseste au sein d'un univers marqué par de multiples appels aux figures du martyr<sup>291</sup>. Ces fléchages antagonistes se retrouvent également au sein du corps malade du patient Guibert : à la fois victime des complications désagréables de la maladie, il subit également le martyre des traitements médicaux qui ne sont pas sans douleur. Dans *Le Protocole compassionnel*, le portrait du patient Guibert n'est pas sans rappeler le corps martyrisé de saint Sébastien, tant par la maladie que par les multiples actes médicaux performés sur son corps : le traitement du sida à l'époque prend souvent la forme de multiples châtiments corporels douloureux. L'expérience incarnée du sida oscille ainsi constamment entre le corps soigné et le corps martyrisé :

Chaque piqûre est quand même une atteinte au corps, même si elle ne fait pas mal : j'ai peur que le liquide en bombant la peau fasse éclater la chair, et ce liquide qu'elle doit accepter, contrite, qu'elle le rejette, qu'il la bleuisse, qu'il stagne, qu'elle ne puisse l'assimiler, et qu'il reste comme une blessure, un hématome, à jamais : après cette cicatrice au front, j'imagine que je fabrique mon corps de mort (mon corps trafiqué en instance de mort)<sup>292</sup>.

Les examens médicaux tels qu'ils sont racontés par Hervé Guibert sont source de douleur et d'inconfort. Le récit de sa première fibroscopie, opération que Guibert a désignée comme « un vrai cauchemar<sup>293</sup> », évoque un véritable martyr plutôt que le soin. On y retrouve la condamnation de saint Sébastien par sagittation, les flèches étant ici les douloureux tests médicaux que les malades

---

<sup>289</sup> *Loc. cit.*

<sup>290</sup> Outre l'image de couverture du livre *La piqûre d'amour et autres textes*, publié chez Gallimard en 1997, qui est une reproduction du tableau *Le martyr de Saint-Sébastien* de Sodoma.

<sup>291</sup> Dans *La pudeur ou l'impudeur*, le spectateur peut observer qu'Hervé Guibert possède, chez lui, une reproduction du *Martyre de Saint-Tarcise* (anonyme), le même tableau qui figure sur la couverture de l'édition Gallimard du *Protocole compassionnel*.

<sup>292</sup> LMA, p.12

<sup>293</sup> PC, p.66

du sida sont condamnés à subir de façon itérative, jusqu'à leur mort. Le patient Guibert, retenu sur place par un groupe de médecins qu'il nomme « commando des égorgeurs », se fait bourrer la bouche d'un gros tuyau :

J'étouffe, je ne supporte pas ce tuyau dont on bourre ma trachée jusqu'à ce qu'il arrive dans l'estomac, j'ai des spasmes, des contractions, des hoquets, je veux le rejeter, le cracher, le vomir, je bave et gémis. L'idée du suicide revient, et celle de l'humiliation physique la plus absolue, la plus définitive. J'arrache d'un seul coup le tuyau de plusieurs mètres qu'on a fourré jusqu'au fond de mon ventre, et je le jette par terre<sup>294</sup>.

La fibroscopie devient ainsi le châtiment punitif et le patient devient le martyr : solidement retenu en place tel Sébastien attaché au poteau, forcé à une humiliation publique par un douloureux châtiment corporel dont la mort semble être la seule issue possible, le patient Guibert réussit, par miracle, à survivre au supplice, en arrachant lui-même le tuyau. Poursuivant dans l'imaginaire chrétien, il va même jusqu'à comparer le processus postopératoire à la mise au tombeau du Christ : « Fibroscopie. Puis emmuré vivant le lendemain dans une cave<sup>295</sup> ».

Il n'y a pas que dans *Le protocole compassionnel* que le corps malade devient martyr. Comme mentionné plus tôt, dès le diagnostic, le sida, envahit l'œuvre de Guibert. Les humanités médicales et les études du *care* ont vu dans l'œuvre de Guibert un corpus significatif pour aborder le rapport qu'entretiennent les malades avec l'institution médicale, notamment par les critiques acerbes qu'il exprime face à celle-ci. Dans *Cytomégalovirus*, son journal d'hospitalisation où il raconte en détails son hospitalisation pour une infection par le cytomégalovirus, Guibert fait le récit d'une opération qui dura « trois heures au lieu des trois quarts d'heure prévus », au cours de laquelle il fut lacéré de toutes parts par des aiguilles et des scalpels : « vingt ponctions profondes avec des grosses aiguilles et la xylocaïne qui brûle, une artère trouée à quelques millimètres de l'aorte et de

---

<sup>294</sup> PC, p.67-68

<sup>295</sup> LMA, p.512

la jugulaire », « j'ai la sensation de l'incision dans la peau avec le bistouri que l'anesthésiste avait réclamé pointu à ses assistantes, hémorragie, je leur dis que je me sens très mal », « soudain une douleur intolérable au niveau du cœur, je crie, je supplie qu'on me délivre de cette douleur, pendant quelques secondes je pense que je vais mourir. [...] Piqûre de morphine »<sup>296</sup>, etc. Cette expérience traumatique, où le patient Guibert semble atteindre la limite entre la vie et la mort, réitère l'inscription de la figure du martyr : la peau lacérée, incisée rappelle les flèches qui ont transpercé saint Sébastien, sans toutefois le tuer. Le supplice de la chirurgie et de la fibroscopie auxquelles Guibert « survit » semble l'ériger à un statut de miraculé.

Le thème des fléchages prend une place des plus importantes au fil de l'évolution de la maladie. Pour le patient Guibert, né malencontreusement sous le signe du sagittaire, la maladie et le traitement de celle-ci prennent la forme d'attaques ciblées, douloureuses, sur son corps comme s'il avait été, lui aussi, à l'instar du martyr saint Sébastien, condamné à mort par sagittation. Faisant écho tout à la fois à la persécution sociale associée à la maladie et à l'expérience médicale de celle-ci, il souligne, dans *La pudeur ou l'impudeur* que la condamnation par le sida est omniprésente et, à l'instar du virus qui envahit le système et reconfigure le code génétique du malade, s'immisce dans sa vie et en prend le contrôle presque absolu : « Il me fallait vivre désormais avec ce sang dénudé et exposé, à toute heure, dans les transports publics, dans la rue quand je marche, toujours guetté par une flèche qui me vise à chaque instant<sup>297</sup> ». La période d'incubation lente de la maladie et la dégradation progressive du corps – ce que Guibert qualifiera à maintes reprises de vieillissement accéléré – s'apparente à la condamnation de saint Sébastien; il faut attendre la mort pour mettre fin au supplice.

---

<sup>296</sup> CMV, p.61-62

<sup>297</sup> Hervé Guibert, *op. cit.*, [00 :02 :24]

L'inscription de la figure de saint Sébastien prend ainsi la forme d'une double adresse : d'abord à ce « je » martyrisé incarné par le patient individuel, puis à la communauté la plus lourdement atteinte du sida, à laquelle Guibert s'identifie, par l'invocation d'une figure significative pour cette même communauté. L'approche de la maladie se fait donc ici dans une perspective historique et collective mettant en scène une figure du martyr à laquelle tous et toutes peuvent s'identifier, du « je » individuel au « nous » commun. L'histoire de saint Sébastien permet ici de décrire l'expérience du milieu médical par un rapprochement avec la figure historique du martyr : elle permet de mettre en mots et en images une expérience qui peut être autrement difficile à raconter.

#### 3.3.4. Un féminin soignant : reprise de la figure de sainte Irène

Lorsque la figure de saint Sébastien est devenue plus esthétique que sacrée, et surtout plus homoérotique que chrétienne au XV<sup>e</sup> siècle, l'église catholique a voulu freiner cette désacralisation de la figure en ajoutant le personnage de sainte Irène au récit. Sébastien, ayant survécu à sa condamnation se voit pris en charge par les soins de sainte Irène : elle soigne ses blessures et assure sa guérison. Pour l'Église, l'ajout de cette figure maternelle limite le potentiel homoérotique de la figure de saint Sébastien. Au sein de l'œuvre de Guibert se trouve aussi une répétition de la figure de sainte Irène, le récit du corps médicalisé n'est pas que souffrance et douleur. Lors du récit d'un lavage alvéolaire, le patient Guibert souligne « le doigté et la délicatesse d'une jeune femme médecin et de deux infirmières<sup>298</sup> », décrivant la relation qui relie le patient aux soignantes comme « un quatuor dont [il] jouait la quatrième voix avec la complicité des trois autres<sup>299</sup> ». Une réelle

---

<sup>298</sup> PC, p.88

<sup>299</sup> PC, p.88

harmonie s'installe alors entre les soignantes et le soigné. Le personnage du Dr. Claudette Dumouchel, surtout présente dans *Le Protocole compassionnel*, évoque ce féminin soignant qui rappelle la figure de sainte Irène:

Il est presque certain que cette Claudette Dumouchel est si sensible, et qu'elle voit tellement d'horreur dans une journée, à commencer par mon propre corps qui se recroqueville misérablement pour se laisser chuter en bas de la table d'examen, elle le nez dans son dossier et faisant semblant de ne rien voir, qu'elle s'effondrerait en larmes à tout bout de champ si elle ne s'était pas blindée une fois pour toutes sur une touche d'insensibilité apparente<sup>300</sup>.

Cette inscription de la sensibilité de la docteure marque le glissement d'une expérience du traitement vers une expérience du soin. Ce passage dresse un portrait humain de la Dr. Dumouchel : une relation de confiance s'installe entre Guibert et sa soignante, une relation empreinte d'humanité et de sensibilité : « [La figure de la soignante] devient le vecteur d'une pratique médicale non seulement bienfaitrice malgré sa brutalité, mais également profondément rassurante<sup>301</sup> ». Si l'expérience incarnée de la maladie et du milieu médical se traduit souvent de façon négative, le récit de Guibert raconte aussi la présence de soignants qui prodiguent des soins qui lui font du bien et en qui il a confiance. Cette présence d'un féminin soignant en douceur, omniprésent chez Guibert, rappelle la figure de sainte Irène.

### 3.3.5 Héritage judéo-chrétien : saint Sébastien entre compassion et souffrance

Si le corps malade est raconté ici tant sur le plan du martyr que sur le plan du soin, c'est parce que l'idée de *compassion* s'inscrit aussi au sein de la conception judéo-chrétienne du *care*.

Neil Pembroke souligne dans son article « Compassionate Care by Clinicians : Insights from Judeo-

---

<sup>300</sup> PC, p.34

<sup>301</sup> Benjamin Gagnon-Chainey, « Du *protocole compassionnel* à l'anarchie passionnelle : le vacillement interdiscursif des orientations sexuelles », *Revue critique de fixation française contemporaine*, n°12, 2016, < <http://www.revue-critique-de-fixation-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.09/1042> >

Christian and Buddhist Traditions » que la tradition judéo-chrétienne considère la compassion comme étant la réceptivité à la souffrance de l'autre. Citant notamment des exemples issus de l'Ancien et du Nouveau Testament, Pembroke note les formes plurielles de compassion telles qu'elles sont évoquées dans la Bible :

*In [the] various uses of the word compassion by the biblical authors, there are a number of key features. First, the idea of tenderness comes out in a number of places. Second, compassion is associated with an instinctive, intimate relationship: it is like the loving, soothing action of a mother or father. Finally, it refers (most clearly in Paul's usage) not just to an emotion, but to the deepest part of the personality. This depth dimension is indicated by the cluster of inner parts identifying the seat of the emotion—namely, the womb, the bowels, and the heart<sup>302</sup>.*

Cette réceptivité passe donc également par la tendresse, par l'établissement d'une relation intime et par une réelle intériorisation de la souffrance de l'autre.

C'est ici que l'on peut observer comment l'inscription de la figure du martyr établit un lien entre l'institution médicale et la place du soin dans la tradition judéo-chrétienne. La figure du martyr, par son importance au sein de la tradition catholique, renvoie à cette réceptivité à la souffrance de l'autre par d'abord le culte du martyr, considéré comme un véritable héros de la foi catholique, et par l'idéal chrétien du don de soi par la souffrance, par la dette inestimable que le croyant entretient avec le Christ, lui qui a souffert pour les péchés des chrétiens. Le martyr appelle ainsi à une célébration de sa souffrance par un rapport issu à la fois de la verticalité – l'admiration du sacrifice, du supplice subi par le martyr – et un rapport issu de l'horizontalité – la compassion, la réceptivité et l'empathie face à la souffrance de celui-ci. Cette réceptivité horizontale et verticale se retrouve également dans notre rapport aux malades; à la fois admiratif et empathique, notre

---

<sup>302</sup> Neil Pembroke, « Compassionate Care by Clinicians: Insights from the Judeo-Christian and Buddhist Traditions », *Eubios: Journal of Asian and International Bioethics*, vol. 25, n°1, 2015, p.23

rapport aux malades qui « combattent » une maladie n'est pas sans évoquer notre rapport aux martyrs chrétiens.

Ce rapport de réceptivité horizontale et verticale ne s'observe toutefois que très rarement dans le cas des malades du sida en raison de la lourde persécution de la communauté gaie au plus creux des années 1980. L'inscription de la figure de saint Sébastien dans la littérature du sida, et particulièrement dans l'œuvre d'Hervé Guibert est ainsi significative car le corps et la question du châtement corporel se trouvent au cœur de notre rapport ambivalent à la souffrance des sidéens, du moins, à l'époque. La notion de châtement, de peine attribuée à un groupe considéré impie, se retrouve également dans l'expérience de l'institution médicale telle qu'elle été vécue par Hervé Guibert. Il rapporte que les docteurs ne le voyaient que « comme un petit pédé infecté de plus qui allait de toute façon crever et qui [leur] faisait perdre [leur] temps<sup>303</sup> ».

Guibert raconte, à travers l'inscription de la figure de saint Sébastien, à la fois la déshumanisation par ce que Foucault aura appelé « regard médical » mais aussi tout le poids des préjugés nourris par un imaginaire de l'impiété et de la souillure qui nous est hérité de la tradition judéo-chrétienne. L'appel à l'imaginaire de la peste, l'inscription d'un féminin soignant, la forte présence de l'iconographie chrétienne et, en palimpseste, de la figure du martyr saint Sébastien renvoient davantage à l'histoire spécifiquement judéo-chrétienne de la persécution qu'aux récits évangéliques propageant la bonne nouvelle. Cette réitération du martyr qui fut aussi une icône gaie est aussi reliée à toute l'histoire de la marginalisation et de l'oppression de cette communauté. Les multiples métaphorisations du sida sont à considérer comme étant en résonance constante avec notre héritage intellectuel relevant des enseignements bibliques et de l'histoire judéo-chrétienne, mais aussi toute

---

<sup>303</sup> PC, p.68



l'histoire de l'homophobie dans ses formes les plus extrêmes. L'appel à la figure de saint Sébastien sert donc un double rôle: d'abord celui d'agir à titre de figure structurante permettant de donner signifiante et matérialité à l'expérience puis comme figure permettant également à l'auteur lui-même de se mettre en scène, de se représenter en saint Sébastien. Guibert s'inscrit ici au sein d'une filiation transhistorique afin de s'ériger en mythe : il se met en scène afin de faire de lui-même une œuvre d'art. Pour contrer la disparition, peut-être, alors que la vie le force à penser sa mort bien avant le temps. Le *faire image* et surtout le *faire-image de soi* traduit ainsi cette angoisse et ce rappel itératif de la mort par la mise en scène d'un soi voguant entre l'éternel transcendant et le récit de l'imminente disparition.

### **3.4. Une esthétique de l'angoisse : *Memento mori* et *vanitas***

C'est dans la mise en scène de la maxime latine *Memento mori* que se conjuguent le *faire-image de soi* et l'inscription d'un rappel constant de la mort qui est à venir. Prenant racine dans l'Antiquité, la maxime renvoie à la condition biologique de mortalité des humains à partir de la locution latine *carpe diem*<sup>304</sup>, mobilisée pour la première fois dans les *Odes* d'Horace. Ce rappel de la certitude de la mort a par la suite été repris dans la doctrine chrétienne par la locution *Memento mori* qui affirme non seulement la mortalité humaine mais aussi l'eschatologie et l'idéal ascétique chrétiens : le temps linéaire et irréversible conduisant à la mort du corps et l'inévitabilité de la fin engageant à une réflexion sur la vacuité des activités humaines. S'inscrivant dans un contexte moral,

---

<sup>304</sup> « Si donc les crânes et squelettes comme rappel de la mortalité sont sans doute présents tout au long de l'histoire de l'art, il est néanmoins évident que le sens de ce rappel varie d'une époque à l'autre : dans l'Antiquité romaine, ce rappel de la mort est à comprendre dans l'horizon du *carpe diem* puisqu'il a pour but de mettre à profit et d'intensifier une vie nécessairement brève. » Benjamin Delmotte, *Esthétique de l'angoisse: le Memento mori comme thème esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p.11

le *Memento mori* conjugue ainsi une approche visant à éviter les comportements peccamineux et une affirmation de la condition de mortalité humaine face à la divinité du Christ.

#### 3.4.1. « Souviens-toi que tu vas mourir » : l'inéluctabilité de la mort

La mise en scène du *Memento mori* se déploie de façon significative dans les œuvres issues de la tradition artistique de la vanité. Déjà présente sous forme thématique à l'époque antique, la vanité est un genre artistique qui prend son plein essor au XVI<sup>e</sup> siècle : symbolisant la mort et le passage du temps et conformément à la maxime, l'œuvre sert à rappeler la condition mortelle des êtres humains. Au-delà de la valeur morale et pieuse du message, le *Memento mori* peut se comprendre comme une véritable expérience esthétique : « Le *Memento mori*, avant d'être un objet de piété [...], se donne comme un expérience esthétique originale et fondamentale dont le sens ne saurait être épuisé par la mise en évidence de vertus édificatrices<sup>305</sup> ». Le *Memento mori* ne se lit donc pas uniquement comme un rappel moral que la mort est à venir mais bien comme une expérience sincèrement incarnée de sa condition de mortel : le spectateur ne lit pas le *Memento mori*, il le vit. Si la vanité présente une mise en scène allégorique du temps, de la fragilité humaine et de la mort, elle est donc aussi l'une des modélisations de ce que Benjamin Delmotte appelle une « esthétique de l'angoisse » : « Nous voudrions comprendre le *Memento mori* comme une esthétique de l'angoisse de la mort et non de la mort et appréhender cette angoisse comme une force transformant l'être au monde<sup>306</sup> ». Cette angoisse se situe ainsi non pas dans une expérience de l'effroi ou

---

<sup>305</sup> *Loc. cit.*

<sup>306</sup> *Ibid.*, p.22

de l'abjection<sup>307</sup> mais bien dans la peur de l'inéluctabilité de la mort<sup>308</sup>. Abordant le genre de la vanité comme un « amoncellement d'objets dont la possession paraît vaine<sup>309</sup> », Delmotte explique que l'art de la vanité se confond avec celui du *Memento mori* par la juxtaposition contrastante entre la mort et la vie :

S'il y a bien quelque chose de 'quasi-mystique' dans le *Memento mori*, c'est l'accès problématique à l'impossible de sa mort qu'il réalise pour un vivant : avec le *Memento mori* s'établit un lien étrange entre le présent et le futur fatal, une présence inquiétante de la mort qu'il réalise pour un futur fatal, une présence inquiétante de la mort jusque dans le vivant, une sorte d'envahissement autrement plus angoissant que la seule évocation lointaine, future et dépersonnalisée de la mort<sup>310</sup>.

Déjà, cette idée de promesse de mort trace un lien avec le fil rouge qui sous-tend toute l'œuvre d'Hervé Guibert. Dès ses premiers écrits, la mort hante tout le texte – il titre son tout premier livre, publié alors qu'il n'avait que vingt-et-un ans, *La Mort Propagande*. Dans la jeune trentaine lorsque la maladie commence à lui dévorer le corps, Guibert se retrouve face à une promesse de mort prochaine qui devient si réelle et envahissante que le contraste entre la vie et la mort s'en trouve magnifié :

Réentraperçu I., aujourd'hui, dans un restaurant : une vision d'épouvante. Une sensation d'effroi, de part et d'autre, au-delà du remords ou de la rancune : comme si la mort qu'elle avait perpétrée avait fait de nous deux revenants, tout à fait morts, mais qui se croient tout à fait vivants, et donc la réapparence de l'autre vide aussitôt le sang de l'un pour se revoir quelques secondes, sous l'éclairage de cette vérité, tels que nous sommes l'un à la face de l'autre : de pauvres cadavres de nos jeunesse<sup>311</sup>.

---

<sup>307</sup> Delmotte rapporte ici les propos d'Erwin Panofsky comme quoi la Vanité s'est « affranchie » du macabre.

<sup>308</sup> « La force (ou les forces) du *Memento mori*, ne réside(nt) pas dans l'horreur de la figuration de la mort, mais dans l'angoisse de sa possibilité et de son caractère inéluctable » *Loc. cit.*

<sup>309</sup> Alain Tapié, « Décomposition d'une méditation sur la Vanité », *Les Vanités dans la peinture au XVII<sup>e</sup> siècle. Méditations sur la richesse, le dénuement et la rédemption*, Paris-Caen, Albin Michel-Musée des Beaux-Arts de Caen, p.17 cité dans *Ibid.*, p.15

<sup>310</sup> *Ibid.*, p.16

<sup>311</sup> LMA, p.384

Dans cet extrait, Guibert décrit ce contact forcé avec la mort par le biais de l'expérience, comme une « vision d'épouvante » et une « sensation d'effroi ». L'expérience oxymorique du *Memento mori* prend ici tout son sens par la juxtaposition de l'être mort à l'être vivant. Cette vision des « cadavres de nos jeunesse » matérialise ici ce que Benjamin Delmotte décrit comme une « esthétique de la confrontation et du choc qui crée une dissociation<sup>312</sup> ». L'inscription du genre de la vanité et de la maxime *Memento mori* fait donc non seulement place à la mort et à son iconographie mais aussi à une œuvre qui évoque avant tout l'appréhension de celle-ci – il en va d'une expérience du soi au monde. Cette violente insertion de la conscience de la mort dans le présent vivant force ainsi le mortel à vivre l'expérience inédite du choc entre l'expérience incarnée du *maintenant* et l'angoisse de la fin :

L'impératif [du *Memento mori*] force l'être au monde, déchire l'expérience en créant une dissociation entre deux dimensions de l'existence : une dimension participative, immédiate dans sa coïncidence avec le monde et ses passions, et une dimension marquée par la conscience de la mortalité inscrite dans notre nature, qui a pour caractéristique de briser ou de relativiser cette coïncidence immédiate<sup>313</sup>.

En parallèle à cet écroulement d'une « coïncidence immédiate et totale avec le monde<sup>314</sup> » dont parle Delmotte, Guibert dira de son écriture qu'elle est un exercice d'« entrelacement de deux strates de mémoires » où la « mémoire immédiate, partielle et tatillonne du journal » côtoie celle « vague et synthétique du récit au travail<sup>315</sup> ».

---

<sup>312</sup> Benjamin Delmotte, *op. cit.* p.27

<sup>313</sup> *Ibid.*, p.26

<sup>314</sup> *Ibid.*, p.27

<sup>315</sup> LMA, p.441

### 3.4.2. Performativité du *Memento mori* : une esthétique de la confrontation

La dimension performative du *Memento mori* s'observe autant sur le plan du récit que sur celui de la réception : si la maxime fait son œuvre pour Guibert par le biais du diagnostic et de l'évolution de la maladie, le lecteur de Guibert est, lui aussi, appelé à se rappeler sa condition de mortalité en étant mis face à face avec celle-ci. Par identification, le lecteur expérimente lui aussi cet effroi caractéristique de l'angoisse de la mort à venir : « De même que l'audition du *Memento mori* vient brutalement arrêter le cours ordinaire de l'agir et de la représentation, la vision d'un *Memento mori* se caractérise par une esthétique de la confrontation et du choc qui crée une dissociation pour le spectateur<sup>316</sup> ». Si Delmotte décrit ici la vision d'un *Memento mori* – ayant travaillé principalement sur ses itérations picturales –, l'effet est tout aussi saisissant à la lecture d'un récit. Pour produire l'effet recherché chez le spectateur et le lecteur, le *Memento mori* procède par une intrication du futur dans le présent. Déjà, l'idée de la superposition des temporalités abordée plus tôt chez Guibert s'inscrit en relation directe avec le processus d'action du *Memento mori* :

Avec le *Memento mori* le futur s'invite dans le présent, le creuse et l'abîme. Ce surgissement du futur se lit d'ailleurs en latin dans le simple *memento*, puisqu'il s'agit d'un futur intraduisible, qui a une valeur de présent d'éternité. [...] Le *Memento mori* convoque la mémoire du futur pour ramasser le présent sur lui-même et le suspendre dans une durée indéfinie<sup>317</sup>.

Dans l'œuvre guibertienne, cette question de la « mémoire du futur » s'observe dans l'omniprésence d'une écriture épitaphique et nécrologique. Si l'auteur fait référence à un soi *post-mortem* de façon itérative tout au long de son œuvre, l'inscription du *Memento mori* se trouve déployée significativement dans les multiples entrées du journal qui renvoient à une inscription sur une pierre tombale, à une rubrique nécrologique ou même une biographie : « Mort du sida : indication superbe

---

<sup>316</sup> Benjamin Delmotte, *op. cit.*, p.41

<sup>317</sup> *Ibid.*, p.27

d'une biographie<sup>318</sup> ». Les entrées racontent une mort future, sous la forme de l'annonce de celle-ci : « Ici s'arrête le journal de H.G., qui s'est suicidé le 10 août 19.. en se jetant par sa fenêtre<sup>319</sup> ». Alors que certaines font le récit de la rédaction nécrologique – « Samedi soir. [...] je rédige ma notice nécrologique<sup>320</sup> » – d'autres appellent à un futur où l'on parlera de lui au passé. Hervé Guibert performe ainsi sa propre mort par l'écriture. L'acte de langage se juxtapose ici à l'acte d'écriture : le lecteur se trouve ainsi non seulement confronté à l'annonce de la mort de Guibert mais aussi à sa propre mort, celle à laquelle il devra inéluctablement se préparer. Le *Memento mori* fait effet ici par l'inscription d'une double performance de l'angoisse de la mort : par la rédaction de son propre acte nécrologique, Guibert performe à la fois sa mort, immédiate et physique, et sa condition de mortel. Guibert met la mort en plein visage du lecteur, tel un miroir : il est appelé à réfléchir à sa propre mort, et donc à expérimenter le *Memento mori* par lui-même. Guibert s'adresse directement au lecteur dans son journal :

À sept heures du matin, grelottant de peur dans mon lit entre les courants d'air de mon appartement (quel froid : je rêve que je retourne dans mon studio douillet) et les trous d'air de ma vie dans lesquels j'ai l'impression de perdre pied, vie, courage. À sept heures du soir – grâce à l'intervention de quelques amis [...], grâce à ce courage chevaleresque que j'ai retrouvé cette après-midi à la réunion du service, volant dans les plumes de la personne qui remplace Yvonne, et grâce aux conseils chaleureux de l'avocat [...], j'ai retrouvé de l'espoir. Et toi, lecteur ou lectrice de ces lignes, si tu n'as non plus aucun espoir, crois-moi, tu peux toujours le retrouver, même si tu te sens seule sache que depuis ma tombe je veux te réconforter comme on vient de le faire pour moi<sup>321</sup>.

Cette espérance retrouvée est celle de l'espoir de la mort à venir. C'est au retour d'un service funéraire que Guibert retrouve cet « espoir » qu'il avait perdu dès la matinée : pour Guibert, il y a quelque chose de rassurant dans cette promesse de la mort à venir. Si le service funéraire en soi

---

<sup>318</sup> LMA, p.445

<sup>319</sup> LMA, p.46

<sup>320</sup> LMA, p.52

<sup>321</sup> LMA, p.375

agit, pour tous et toutes, à titre de *Memento mori*, pour Guibert, qui se meurt depuis déjà plusieurs années et qui souffre de ces « trous d'air de [sa] vie dans lesquels [il] a l'impression de perdre pied, vie, courage », il permet d'apaiser quelques temps l'angoisse de la mort pour la transformer en évidence. Cet appel au lecteur, « et toi lecteur et lectrice », devient donc une forme de contamination de cette angoisse d'abord par l'identification de l'expérience du lecteur à celle de Guibert, « si tu n'as non plus aucun espoir », puis par ce message *post-mortem*, « sache que depuis ma tombe je veux te reconforter ».

### 3.4.3. Imaginaire du soi *post-mortem* : la condition de mortalité

Aux côtés de cette performance du *Memento mori* à l'œuvre, Guibert ébauche un véritable imaginaire du soi *post-mortem*. À plusieurs reprises Guibert mentionne l'exécution ou la description de certains rites funéraires ou d'objets associés aux rituels funèbres : « Cercueil : bois clair non verni, au moins mariner dans l'odeur des copeaux, sentir une caresse de menuisier<sup>322</sup> ». Certains passages mentionnent également une sorte de travestissement du culte funéraire : la fin du journal décrit la supplication de T., son amant, pour qu'il « aille mettre feu à [son] cercueil (comme une dernière supplique)<sup>323</sup> ». Un autre mentionne que la crémation « arrive de toute façon comme un secours<sup>324</sup> » pour le cadavre. L'idée amenée par Delmotte d'un présent suspendu dans une « durée indéfinie » renvoie ici à cette conscience qu'entretient Hervé Guibert de sa postérité : que restera-t-il de lui une fois son corps trépassé ? Aux côtés d'un soi *post-mortem*, l'œuvre guibertienne se trouve peuplée de cet imaginaire du soi cadavérique, même squelettique : « Si le corps,

---

<sup>322</sup> LMA, p.347

<sup>323</sup> LMA, p.150

<sup>324</sup> LMA, p.150

encore, est resté maigre, ce peut être assez beau, comme un squelette qui tend ses mains [...] <sup>325</sup> ». Il se triture le visage pour en faire un « visage de momie<sup>326</sup> », imagine « qui découvrira [son] corps<sup>327</sup> » et « [craint] d'encombrer [ses] amis et [ses] voisins avec son cadavre<sup>328</sup> » : l'image du soi mort se dessine ainsi. L'expérience de la maladie incurable prend la forme d'un face-à-face direct avec l'image de la mort, et surtout l'image du *soi* mort :

Je lui écris : D'où vient une telle épouvante? Se faire vider de son sang, à la seconde. Je crois que c'est au-delà du flux de la haine, de la dette irréparable, de la lâcheté : c'est qu'entre nous tu as perpétré une mort, qui a fait de nous deux revenants, qui se croient ordinairement tout à fait vivants, mais qui redeviennent à la vue de l'autre (à cet éclairage du corps de l'autre) ce qu'ils sont profondément, et qu'ils avaient oublié qu'ils étaient tout à fait morts, l'un à la face de l'autre, deux tristes cadavres, sinon de leur jeunesse, de cette chose malgré tout unique que fut leur amitié.

(P.S. : Ceci n'est pas un geste fait vers toi mais un signe d'outre-tombe)<sup>329</sup>.

La présence d'un *Memento mori* peut s'analyser ici sous l'angle de la punition de l'oubli de la condition de la mortalité, « ils avaient oublié qu'ils étaient tout à fait morts », et sous l'idée que l'on devient mort à la vue de l'autre. Deux des principaux mécanismes de l'expérience du *Memento mori* sont à l'œuvre ici : on observe d'abord ce que Delmotte décrivait comme une « esthétique de la confrontation » via le face-à-face avec ces « deux tristes cadavres » d'eux-mêmes. Ensuite, l'inscription d'un *post-scriptum* à même le journal appelle à une réflexion sur cet « après-écriture » qui, dans le contexte de l'écriture guibertienne arrimant le temps du réel au temps de l'écriture, peut se lire comme un *post-mortem*. De surcroît, ce *post-scriptum* fait état d'un « signe d'outre-tombe », un contact *post-mortem* transgressant la ligne entre la vie et la mort. Ce franchissement de la frontière entre la vie et la mort s'observe également dans la difficile distinction entre ce le corps malade

---

<sup>325</sup> LMA, p.324

<sup>326</sup> LMA, p.56

<sup>327</sup> LMA, p.347

<sup>328</sup> LMA, p.496

<sup>329</sup> LMA, p.384



et le corps mort : à l'instar du *Memento mori* qui force une conscience presque subite de la mort au sein du quotidien, le diagnostic de maladie incurable brouille les frontières entre l'état de vie et l'état de mort chez Guibert. À maintes reprises, souligne-t-il être étonné « de vivre encore, d'avoir trente et un ans<sup>330</sup> » et d'avoir l'impression de « déborde[r] bêtement de [son] temps vivant<sup>331</sup> » : « Cela m'impressionne d'être encore en vie, et peut-être si près de la mort : de continuer à voir, à regarder des visages qui me voient à leur tour, comme une apparence qui doit sembler ferme, mais se trouve si avancée dans la dissolution<sup>332</sup> ».

#### 3.4.4. La vanité à l'œuvre : entre tradition et réinterprétation

Si la mort chez Guibert a été longuement étudiée, elle l'a été surtout à partir de l'approche des humanités médicales<sup>333</sup>, très peu en fonction de la valeur artistique de son approche de la mort. La question du *Memento mori* comme expérience esthétique originale et fondamentale, transcendant la simple matérialisation d'un rappel de notre mortalité, est au fondement même de ma réflexion sur l'œuvre de Guibert. Son œuvre est l'expérience esthétique d'un *Memento mori*, la maladie. Cette inscription du *Memento mori* à l'œuvre, conjuguée à une véritable réflexion sur l'image et doublée d'un œil photographique, permet de voir en l'œuvre d'Hervé Guibert une réappropriation du genre historique de la vanité. Comme sous-genre de la nature morte, la vanité met en scène une composition d'objets inanimés, se rapportant souvent aux cinq sens physiologiques humains. Certaines entrées du journal font état d'une description de l'environnement à la manière

---

<sup>330</sup> LMA, p.429

<sup>331</sup> LMA, p.493

<sup>332</sup> LMA, p.176

<sup>333</sup> Voir à ce sujet : Hélène Jaccomard, « La thanatologie chez Hervé Guibert », *Journal of European Studies*, vol. 25 n° 3, p.283-302 et Christian Milat, « Entre thanatographie et pathographie : la mort médicalisée d'Hervé Guibert », *@analyses*, vol. 7 n° 2, < <https://doi.org/10.18192/analyses.v7i2.358> >.

d'un tableau, comme si l'œil de Guibert se promenait sur la scène et en repérait la composition d'objets : « Matinée. Je rentre un petit peu plus tôt que prévu dans ma chambre : la femme de ménage a mangé un petit pain et a ouvert le pot de confiture d'abricot, la chambre n'est pas faite mais elle a eu la bonne idée d'ouvrir la fenêtre que je laissais toujours fermée : des arbres<sup>334</sup> ». Cet extrait présente de façon évidente des éléments propres à l'iconographie de la nature morte : le pain déjà entamé, le pot de confiture ouvert, les draps défaits – tout appelle à cet équilibre précaire inhérent au genre de la nature morte, et donc de la vanité. Comme l'affirme Benjamin Delmotte,

Il y a une indéniable domination du futur (la mort) sur le présent (la vie) dans le *memento mori*, une domination qui se fait sentir quand bien même le tableau met en scène des motifs d'équilibre. Les motifs (si courants dans les *Vanités*) du couvert en équilibre sur le bord d'une table, d'une peau de citron sur le point de se détacher... ne suggèrent pas une impression de suspens éternel mais bien plus souvent celle d'une menace. Le *Memento mori* est un tableau qui tend vers le futur, un tableau où le pire est à venir, car l'équilibre est précaire et menace à tout instant de se 'rompre'<sup>335</sup>.

Un autre passage du journal reprend de façon similaire cette *manere* de la nature morte en étant particulièrement significatif quant à l'inscription des cinq sens physiologiques humains :

Moments exquis de pure jouissance de vie : écouter le vent dans les branches, lire quelques lignes de *Mémoires d'une naine* puis reposer le livre, rêvasser à mes travaux en cours, observer un lézard perché sur la pomme dans laquelle j'ai croqué hier soir, faire quelques plans vidéo de contemplation, attendre T. et C. qui vont revenir du marché avec plein de bonnes nourritures abondantes, prendre une douche fraîche au soleil, mettre une chemise propre, apaiser sa faim, tout est délice<sup>336</sup>.

Les cinq sens sont évoqués ici : « écouter le vent », « observer un lézard », la pomme croquée, la fraîcheur de l'eau de la douche sur sa peau, l'odeur des bonnes nourritures abondantes du marché ou celle de la fraîcheur émanant de la chemise propre. Le tableau se construit, à la manière d'une

---

<sup>334</sup> LMA, p.346

<sup>335</sup> Benjamin Delmotte, *op. cit.*, p.44

<sup>336</sup> LMA, p.531

nature morte, à partir des sensations physiologiques. À cela s'ajoute la qualification, par Guibert, de ces expériences sensorielles comme un « moment de pure jouissance de la vie », évoquant effectivement la fonction de rappel de la vacuité des activités humaines du *Memento mori* que l'on observe dans les natures mortes. L'image dessinée ici par Guibert renvoie au mécanisme performatif de la vanité lorsque celle-ci est juxtaposée au reste de l'œuvre : ce passage se trouve d'ailleurs encadré en amont par une description du processus de capture vidéographique comme « absorbant bêtement cette vie pas vécue<sup>337</sup> », et précède un extrait où Guibert décrit le moment où il décida de mimer son suicide<sup>338</sup>. Ces brèves accalmies de jouissance de ces « plaisirs de la vie » côtoient ainsi une accumulation presque monstrueuse et horrifique de rappels visuels et littéraires de la mort à venir.

L'inscription du genre de la *vanitas* chez Guibert ne se réduit toutefois pas à la manifestation littérale de l'iconographie de la nature morte : le traitement contemporain de la vanité propose une réinterprétation du genre en libérant celui-ci de sa tradition iconographique. Ainsi, les vanités contemporaines se distinguent de ce que Marie-Claude Lambotte définira comme les « vanités classiques<sup>339</sup> » au sens où elles reconfigurent le thème de la vanité comme un motif et non comme un genre, se libérant ainsi des codes iconographiques imposant la présence de certains éléments à l'œuvre. Ce traitement typiquement contemporain de la vanité permet donc aux artistes de repenser le thème et ses effets sans inclure les éléments qui ont autrefois composé les natures mortes dites de type vanité<sup>340</sup> :

Si les Vanités contemporaines opèrent cet effet paradoxal de mobilisation et de sidération tout à la fois sur le regardeur, mobilisation de la réflexion et sidération de la reconnaissance, elles partagent en cela le

---

<sup>337</sup> LMA, p.531

<sup>338</sup> LMA, p.532

<sup>339</sup> Marie-Claude Lambotte, « Les Vanités dans l'art contemporain. L'interpellation métaphorique ou le regardeur malgré lui », *Vanités, compositions de la fin*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019, p.211-226

<sup>340</sup> « [...] le crâne, la bougie qui se consume, les fleurs fanées, la montre etc. », *Ibid.*, p.213

pouvoir des Vanités du XVII<sup>e</sup> siècle sur le spectateur, un spectateur fasciné par ce face-à-face avec lui-même que la disposition particulière de la peinture de Vanité lui renvoie en miroir. On s'est maintes fois posé la question de la place de l'artiste devant une toile du XVII<sup>e</sup> siècle qui semble lui opposer son image dans une confrontation spéculaire, comme le ferait un appareil photographique ; Mais si les Vanités classiques restaient chargées d'une intention morale, les Vanités contemporaines semblent dénuées de guide et se prêter à de multiples significations, fonctions tout à la fois de la démarche de l'artiste et de l'intérêt du regardeur quant au travail de réflexion qu'il lui faut dorénavant assumer<sup>341</sup>.

Selon cette distinction amenée par Marie-Claude Lambotte, les vanités contemporaines emprunteraient aux vanités classiques leur dimension performative : dénuées de l'iconographie « classique », les itérations contemporaines de la vanité conserveraient toutefois cet effet de stupéfaction, cette esthétique du choc décrite plus tôt par Benjamin Delmotte. Le tableau n'aurait de sens que « que s'il appelle le spectateur non pas à reconnaître une signification évidente, mais à revivifier l'évidence, à plonger en elle pour retrouver l'inquiétude propre et sourde qui habite la familiarité statistique et impersonnelle de la mortalité<sup>342</sup> ». Delmotte parle d'une tension inhérente aux œuvres qui se trouvent « [frappées] de vanité<sup>343</sup> », tension qui « résulte d'une confrontation ou d'un face-à-face entre deux dimensions opposées, voire contradictoires<sup>344</sup> ». Déjà présente aux premières heures de l'œuvre guibertienne, cette force de la confrontation des vanités contemporaines se décline dans l'œuvre de fin de vie par l'omniprésence des passages oxymoriques juxtaposant la vie à la mort, le passé et le présent au futur ainsi que le « ici, maintenant » à « l'après » : « Finalement, me dit T. après avoir vu mon corps décharné parsemé de taches rouges, c'est peut-être mieux d'être un vieillard à trente ans plutôt qu'à quatre-vingts, je vois en toi la préfiguration de ce qui m'attend<sup>345</sup> ». Cette « préfiguration » du soi chez Guibert prend la forme d'une fatalité, à l'image

---

<sup>341</sup> *Ibid.*, p.214

<sup>342</sup> Benjamin Delmotte, *op. cit.*, p.29-30

<sup>343</sup> *Ibid.*, p.39

<sup>344</sup> *Ibid.*, p.42

<sup>345</sup> LMA, p.507

de ce que Delmotte concluait comme étant la caractéristique première du *Memento mori* soit « un tableau où le pire est à venir<sup>346</sup> » : « T. me rappelle, pour m’embrasser, avant de partir (« j’espère que je ne vais pas mourir sur la route »), et dès que nous raccrochons, j’éclate en sanglots : car moi aussi je me vois mort, et sans lui, comme une évidence, une fatalité indétournable<sup>347</sup> ».

L’imaginaire du soi mort et mourant chez Guibert s’inscrit donc en filiation avec la tradition de la vanité et du *Memento mori*. En écho à la présence de cette « esthétique médicale » mentionnée au premier chapitre, le *Memento mori* s’observe également chez Guibert par la présence de la pratique de la nécropsie à l’œuvre : le médical traverse la frontière entre la vie et la mort et pollue également le soi *post-mortem*. Guibert s’imagine examiné par un médecin légiste, dépouillé un à un de ses organes, dans l’univers stérile de la salle d’examen :

En me retournant dans mon lit, je sens la place de chacun de mes organes à l’intérieur de mon buste, et spécialement celle du foie, auquel la douleur fixe une délimitation plus précise, et en même temps, dans l’insomnie, il me semble sentir les doigts délicatement gantés d’un caoutchouc très fin, comme un boyau de porc, du médecin légiste qui les retire un à un, doucement, dans la cavité du ventre pour les poser sur une table de marbre. Et les organes dans leurs gelées, flottent et dérivent comme des blocs d’eau pétrifiée sortis de leur glacière<sup>348</sup>.

Éventré et étripé de la sorte, le soi mort devient un cadavre médical, un réceptacle d’organes<sup>349</sup> morts qu’il faut extraire de l’enveloppe putride. Le corps devient ainsi objet, une sorte de « prêt-à-examiner » qu’il faut désassembler. Le cadavre est alors conçu comme une « figure de vérité » dans le cadre de l’autopsie, cette fascination pour l’objet-cadavre se manifestant d’abord par la

---

<sup>346</sup> Benjamin Delmotte, *op. cit.*, p.44

<sup>347</sup> LMA, p.60

<sup>348</sup> LMA, p.246

<sup>349</sup> Un autre passage du journal mentionne cet imaginaire du corps comme un réceptacle d’organes, évoquant le corps comme la somme de ses unités : « Hier soir, après avoir fumé avec T. de cette herbe africaine que m’a rapportée Vincent, resté seul et écrivant ces choses insensées ou trop sensées, toutes les représentations deviennent possibles : celle de l’agonie, celle d’un mort en moi ou d’un sexe, celle de n’importe quel corps, j’ai surtout une conscience extraordinairement précise de tous mes organes et de mon cerveau d’ordinaire insensible sans la douleur, j’ai l’impression qu’il saigne à un point en haut de la calotte qui serait le centre de la jouissance, et que cette hémorragie le baigne doucement. » LMA, p.371

répulsion puis par la gratitude pour son potentiel heuristique<sup>350</sup>. La médecine légale opère cette même transgression de la frontière entre la mort et la vie par la réification du corps dans l’imaginaire. Le corps vivant d’Hervé Guibert devient le lieu de performance d’actes *post-mortem*.

---

<sup>350</sup> Isabelle-Rachel Casta, « Vers une nécropoétique : le cadavre comme “figure de vérité” ? », *Frontières*, vol. 23 n°2, Université du Québec à Montréal, 2011, p.59

## Conclusion

Raconter est une sorte de devoir. Une manière d'honorer, de pleurer, de se souvenir. Une manière de mener la lutte de la mémoire contre l'oubli.

Jonas Gardell<sup>351</sup>

*This disease will be the end of many of us, but not nearly all, and the dead will be commemorated and will struggle on with the living, and we are not going away. We won't die secret deaths anymore. The world only spins forward. We will be citizens. The time has come.*

Tony Kushner<sup>352</sup>

« Maintenant, j'ouvre la boîte en public, j'ouvre le cahier et je le laisse ouvert, exposé : je peux facilement m'imaginer mort<sup>353</sup> » : ce message qui figure à la préface du journal intime, un *post-scriptum* et *post-mortem*, est une forme d'ouverture, une acceptation d'un dévoilement complet de soi. Pour Guibert, écrire est une « tentative de communication<sup>354</sup> », le lecteur fait partie intégrante de son processus d'écriture. La médiation de la mort par l'élaboration d'un imaginaire du soi mort ne vise pas un simple avertissement au lecteur de la mort à venir, mais fait plutôt partie intégrante d'un processus d'acceptation de celle-ci, comme une étape inévitable de la vie et non

---

<sup>351</sup> Jonas Gardell, *N'essuie jamais de larmes sans gants* (trad. Jean-Baptiste Coursaud), Montréal, Alto, 2018 p.12

<sup>352</sup> Tony Kushner, *Angels in America: a Gay Fantasia on National Themes*, New York, Theatre Communications Group, 2013, p.290

<sup>353</sup> LMA, p.9

<sup>354</sup> « [...] pour moi, écrire, c'est une tentative de communication. C'est pour cette raison que je suis si heureux et si soutenu par le succès de mes derniers livres. Pas pour une simple question de tirage, de nombre d'exemplaires, mais parce que j'ai atteint mon but : avoir des lecteurs. C'est incroyable de passer de 5 000 à 130 000 lecteurs. Ce sont des rencontres. » « Hervé Guibert et son double », propos recueillis par Didier Eribon, *Le Nouvel Observateur*, 18 au 24 juillet 1991, p.87-89

comme la fin de celle-ci. Le « savoir mourir<sup>355</sup> » de Montaigne, l'*Ars moriendi* médiéval, le *Memento mori* et les Vanités n'ont pas le but exclusif de provoquer une peur de la mort mais bien de l'appivoiser, de l'accepter et de ne faire qu'un avec sa condition de mortel. Comme Mozart qui a composé son propre *Requiem*, Guibert s'affaire à rédiger son testament littéraire. À l'instar de Montaigne qui nous rappelait que « la préméditation de la mort, est préméditation de la liberté<sup>356</sup> », Guibert en appelle à une connaissance intime de la mort en rendant la mort résolument *vivante*.

Il a d'abord été question, dans ce mémoire, de l'imaginaire du soi malade et mourant tel qu'il se déploie dans le récit littéraire. Comment s'écrire à l'aube de la mort et contre quelles forces en présence cet imaginaire doit-il s'ériger? Sontag nous l'a bien rappelé : le sida métaphorise nos peurs et nos convictions collectives. À cette condamnation à l'échelle sociale s'ajoute une expérience parfois traumatique du milieu médical pour les personnes séropositives – le patient se retrouve à la merci de la médecine, que Foucault décrit longuement comme un dispositif de contrôle. L'écriture de Guibert propose ainsi un contre-regard d'écrivain face au contrôle médical sur le récit de la maladie. Dans le cadre de la maladie, ce contre-regard devient celui du « patient-écrivain », et prend tout son sens dans l'élaboration des préceptes de la médecine narrative au cours des années 1990<sup>357</sup> : « Tout ce qui manque à la médecine aujourd'hui – en humilité, en responsabilité, en empathie, en individualisation – peut être apporté, en partie, par un entraînement narratif intensif<sup>358</sup> ». Le récit de la médiation et de l'imagination du soi chez Guibert devient ainsi un élément fondamental à l'appivoisement de la maladie et de la mort à venir : de ce fait, comme l'a

---

<sup>355</sup> Michel de Montaigne, « Quand Philosophe, c'est apprendre à mourir », *Essais. Livre 1*, Paris, Gallimard, 2009, p.229

<sup>356</sup> *Loc. cit.*

<sup>357</sup> Silvia Rossi, « Médecine narrative », in *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Toulouse, ERES, 2019, p.236-238

<sup>358</sup> Rita Charon, *Médecine narrative. Rendre hommage aux histoires de maladie*, Paris, Sipayat, 2015, p.15 cité dans Silvia Rossi, *op. cit.*



remarqué Ralph Sarkonak, on peut observer la création d'un « corps textuel » à l'œuvre, qu'Anne Brun aura désigné comme « remplacement » de son corps séropositif en voie de mourir.

Le second chapitre portait sur cette même médiation et imagination de soi qui se faisait par le biais de l'acte du *faire-image* qui, chez Guibert, se construit hors du cadre des phénomènes strictement visuels. L'écriture guibertienne, que l'on aura qualifiée d'« ekphrastique » tend à revivifier l'acte de *faire-image* et rend compte de cet œil intermédiaire d'écrivain-photographe-journaliste qu'il pose sur les objets. À l'instar de Georges Didi-Huberman qui condamne cette propension à la croyance d'une « omnitransductibilité des images », Hervé Guibert s'affiche en figure de proue de la polyesthésie inhérente à l'expérience incarnée des images. En ce sens, les images font partie intégrante du processus d'élaboration de cet imaginaire du soi mourant : elles deviennent un outil de résilience face à la condamnation, de résistance envers la disparition et de transformation du rapport au soi mortel.

Enfin, le dernier chapitre abordait cette médiation du soi par une approche transhistorique visant à mettre en lumière cette filiation qui se trace entre Guibert et la tradition judéo-chrétienne de représentation de la souffrance. Reprenant des principes évoqués dans le Lévitique, le sida cristallise l'imaginaire de l'impureté et de l'impiété tel qu'il est décrit dans la Bible. Face à la stigmatisation contre laquelle ils s'érigent, les artistes mettent en scène leur vécu de la séropositivité en se réappropriant la figure du Christ par la pratique de l'*Imitatio Christi*. À cet imaginaire du soi christomorphe s'ajoute la réinterprétation du soi en saint Sébastien, figure éminente du christianisme, protecteur contre les épidémies et icône homoérotique. Finalement, l'imaginaire du soi malade et mourant tel qu'il se déploie chez Guibert culmine dans l'omniprésence de la maxime

*Memento mori* à l'œuvre : par les rappels itératifs de la condition de mortalité et par la réinterprétation du genre de la Vanité, l'œuvre guibertienne traduit ce que Benjamin Delmotte a désigné comme une « esthétique de l'angoisse ».

La caractérisation de l'écriture guibertienne comme « écriture ekphrastique » et l'inscription du *Memento mori* à l'œuvre prennent tout leur sens dans leur capacité à rendre la mort *vivante*. Au premier abord, cette cohabitation entre le rappel itératif de la mort et une esthétique et poétique de la vivacité peut sembler soulever un paradoxe inhérent à l'œuvre : la présence d'un œil d'artiste reprenant les codes de la nature morte et plus spécifiquement de la Vanité à l'œuvre peut nous paraître contradictoire dans une œuvre qui présente une esthétique et une poétique que l'on aura qualifiées plus tôt d'« ekphrastiques ». Si certes des forces contrastantes opèrent une tension à l'œuvre, l'écriture ekphrastique permet de conjuguer ici, à même l'espace littéraire, cette simultanéité de la mort et de la vie chez Guibert. Comme cité plus tôt, le corps est présenté à son plus vivant – plaisir, douleur, fonctions vitales, jouissance corporelle, célébration de la beauté, etc. – et dans sa condition de mortel – cadavre, squelette, corps mourant, imaginaire *post-mortem* – et l'écriture ekphrastique permet de conjuguer ces deux états du corps à l'œuvre : il en va de deux « états » chez Guibert, la mort n'est pas considérée comme la fin de la vie, elle en fait plutôt partie intégrante. Elle contamine la vie, même lorsque le corps se trouve à son plus vivant. Les parallèles entre la jouissance sexuelle – *la petite mort* – et la mort sont d'ailleurs multiples chez Hervé Guibert et l'écriture ekphrastique lui permet de matérialiser cette juxtaposition constante de la vie et de la mort :

Comment la mort vient aux visages. Au moment de sa jouissance, le beau et jeune visage de Joseph devient une tête de mort : sa bouche s'édente sur un cratère blême et sec qui aspire dans un râle le dernier souffle d'air, sa tête bascule exagérément sans l'appui d'un oreiller comme si une vertèbre venait de se rompre, et ses yeux basculent aussi blanchâtres sur ses paupières entrouvertes, dans la pénombre la chair de

ses narines semble aussi quitter l'os, et moi qui viens de jouir sur son épaule, penché sur lui, tandis que T. le suce, j'ai l'impression d'être comme l'aile noire d'un fossoyeur, ou d'un vampire, j'aspire le tout dernier souffle de sa bouche<sup>359</sup>.

La description de cette transformation du visage de Joseph se veut ekphrastique : elle tend à vivifier le moment et à donner une grandeur au temps. La transformation de l'expression faciale se trouve ici agencée à un processus de destruction du corps : la colonne vertébrale se brise, les yeux basculent vers l'arrière, la chair se détache des os et le corps expire son tout dernier souffle.

Là se trouve la force oxymorique et paradoxale de toute l'œuvre guibertienne, « barbare et délicate<sup>360</sup> » : la mort et la vie se côtoient et créent une tension intrinsèque qui agit à titre de pulsion créatrice dans l'élaboration d'un imaginaire du soi malade et mourant. Si le diagnostic a précipité le choc de la mort à venir, celle-ci n'arrive pas par surprise pour Guibert. Fasciné dès son plus jeune âge par l'expérience incarnée de la mort, il se l'approprie, la met en scène et en teste les limites. La mort devient résolument vivante et est dénuée de toute tentative de description euphémique : elle devient sacrée par l'inscription de l'expérience au cœur de celle-ci, le corps *vit* la mort. L'univers guibertien se trouve peuplé de cette idée de la mort comme expérience : s'il emprunte constamment à l'imaginaire judéo-chrétien, il refuse toutefois de considérer la mort comme un point final ou une simple période de transition vers une vie *post-mortem*. À l'instar de la vie, la mort, pour lui, vaut la peine d'être vécue.

---

<sup>359</sup> LMA, p.262

<sup>360</sup> « J'ai fait une œuvre barbare et délicate » LMA, p.530

## Bibliographie

### 1. Corpus principal

GUIBERT, Hervé, *Cytomégalo­virus: journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, 1992.

GUIBERT, Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

GUIBERT, Hervé, *Le Mausolée des amants: journal 1976 - 1991*, Paris, Gallimard, 2003.

GUIBERT, Hervé, *Le Protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, 1991.

### 2. Corpus secondaire

GUIBERT, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, 1990.

GUIBERT, Hervé, « Hervé Guibert et son double », propos recueillis par Didier Eribon, *Le Nouvel Observateur*, 18 au 24 juillet 1991, p. 87-89.

GUIBERT, Hervé, *Hervé Guibert: photographie*, Paris, Gallimard, 1993.

GUIBERT, Hervé [réalisateur], « La Pudeur ou l'Impudeur », France, TF1 Productions, 2009.

GUIBERT, Hervé, *La mort propagande*, Paris, Gallimard, 2009.

GUIBERT, Hervé, *Le seul visage*, Paris, Minuit, 1984.

VALIQUETTE, Esther [réalisatrice], « Le singe bleu », ONF, 1992.

### 3. Œuvres littéraires citées

CIXOUS, Hélène, *Shit, no Present. Faecetious Serrano*, Paris, New York : Exposition d'Andres Serrano à la Galerie Yvon Lambert, 2008.

DAGERMAN, Stig, *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* (trad. Philippe Bouquet), Paris, Actes Sud, 1981.

DUVE, Pascal de, *L'orage de vivre*, Paris, J.-C. Lattès, 1994.

GARDELL, Jonas, *N'essuie jamais de larmes sans gants* (trad. Jean-Baptiste Coursaud), Montréal, Alto, 2018.

HOMÈRE, *L'Iliade* (trad. Philippe Brunet), Paris, Points, 2012.

KARANITHI, Paul, *Quand le souffle rejoint le ciel* (trad. Cécile Fruteau), Paris, JC Lattès, 2017.

KUSHNER, Tony, *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*, New York, Theatre Communications Group, 2013.

LISPECTOR, Clarice, *La passion selon G.H.* (trad. Claude Farny), Paris, Des femmes-Antoinette Fouque, 2014.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais. Livre I*, Paris, Gallimard, 2009.

#### 4. Corpus théorique et critique

##### 4.1. Ouvrages portant sur l'œuvre d'Hervé Guibert

BESSON, Philippe, « Hervé Guibert, le goût pour les corps », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, vol. 426, n°12, 2003, p.55.

BORDAS, Éric, « Du corps souffrant à l'âme condamnée : *Le Protocole Compassionnel* d'Hervé Guibert », *Dalhousie French Studies*, vol. 45, 1998, p.63–81.

BOULÉ, Jean-Pierre, *Hervé Guibert: l'entreprise de l'écriture du moi*, Paris, L' Harmattan, 2001.

BRUN, Anne, « Écrire le sida à partir de l'œuvre d'Hervé Guibert », *De la maladie à la création*, Toulouse, ERES, 2013, p.27-42.

\_\_\_\_\_, « La mort à l'œuvre dans les écrits d'Hervé Guibert », *Psychothérapies*, vol. 33, n° 2, 2013, p.97-104.

CARON, David, « Playing Doctors: Refiguring the Doctor-Patient Relationship in Hervé Guibert's AIDS Novels Abstract », *Literature and Medicine*, vol. 14, n° 2, octobre 1995, p.237-249.

CHAMBERS, Ross, « The Suicide Experiment: Hervé Guibert's AIDS Video, *La Pudeur ou l'impudeur* », *L'Esprit Créateur*, vol. 37, janvier 1997, p.72-82.

CHEVALIER, Élisabeth, « Du corps soumis au corps parlant: l'écriture hagiographique dans "La mort propagande" d'Hervé Guibert », *Observatoire de l'imaginaire contemporain*, < <http://oic.uqam.ca/en/carnets/viril-vous-avez-dit-viril-officiel/lethique-du-corps-une-mystique-laique-dans-la-mort> >.

ERTAUD, Guillaume, « Hervé Guibert, La photo inéluctablement », Paris, Gallimard, 1999.

GENON, Arnaud, *Hervé Guibert - Vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.

\_\_\_\_\_, « Hervé Guibert en 2004 : état des lieux des études guibertiennes », *Acta fabula*, vol. 5, n°1, printemps 2004, < <http://test.fabula.org/lodel/acta/document232.php> >.

\_\_\_\_\_, « *La pudeur ou l'impudeur* d'Hervé Guibert : l'accomplissement par l'image du dévoilement de soi », *L'intimité : études*, Clermont-Ferrand, Presses Université Blaise Pascal, 2005, p.81-90.

GAGNON-CHAINEY, Benjamin, « Du *protocole compassionnel* à l'anarchie passionnelle : le vacillement interdiscursif des orientations sexuelles », *Revue critique de fixation française contemporaine*, n°12, 2016, < <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx12.09/1042> >.

GODIN-OUIMET, Louis-Daniel, « La figure de l'enfance dans l'œuvre d'Hervé Guibert » Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2013.

GUÉNEAU, Catherine, « Autofiction(s) du réel : *La Pudeur ou l'Impudeur* d'Hervé Guibert », *Analyses*, vol. 7 n°2, 2012, < <https://doi.org/10.18192/analyses.v7i2.361> >.

JACCOMARD, Hélène, « La thanatologie chez Hervé Guibert », *Journal of European Studies*, vol. 25, n°3, p.283-302.

KLEIN-SCHOLZ, Christelle, « Fragments d'un corps : L'écriture du SIDA dans les ouvrages d'Hervé Guibert », *L'Esprit Créateur*, vol. 56, n° 2, 2016, p.52-63.

MAVRIKAKIS, Catherine, « Le sépulcre de merde ou le travail de la déjection chez Hervé Guibert », *ETC*, 2012, p.30-32.

\_\_\_\_\_, « Le sida, puisqu'il faut l'appeler par son nom... », *Tangence*, 1993, p.146-159.

MILAT, Christian, « Entre thanatographie et pathographie : la mort médicalisée d'Hervé Guibert », *Analyses*, vol. 7, n°2, 2012, < <https://doi.org/10.18192/analyses.v7i2.358> >.

ORBAN, Clara Elizabeth, « Writing, Time, and AIDS in the Works of Hervé Guibert », *Literature and Medicine*, vol. 18, n° 1, avril 1999, p.132-150.

POINAT, Frédérique, *L'œuvre siamoise, Hervé Guibert et l'expérience photographique*, Paris, L'Harmattan, 2008.

PUJADE, Robert, *Hervé Guibert: une leçon de photographie*, Lyon, Université Claude Bernard Lyon 1, 2008.

RENDELL, Joanne, « A Testimony to Muzil: Hervé Guibert, Foucault, and the Medical Gaze », *Journal of Medical Humanities*, vol. 25, n° 1, 2004, p.33-45.

SARKONAK, Ralph, *Angelic Echoes: Hervé Guibert and Company*, Toronto, University of Toronto Press, 2000

\_\_\_\_\_, *Au jour le siècle : Le corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris, Lettres Modernes, 1997

\_\_\_\_\_, « Traces and Shadows: Fragments of Hervé Guibert », *Yale French Studies*, n°90, 1996, p.172-202

SPOIDEN, Stéphane, « Arts de guérir : psychologie médicale, médecine parallèle et écriture chez Hervé Guibert », *Chimères*, vol. 22, n°21, 1995, p.21-34.

#### **4.2. Ouvrages portant en partie sur l'œuvre d'Hervé Guibert**

DARRIEUSSECQ, Marie, « Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : l'ironie tragique et l'autofiction chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec », Thèse de doctorat, Université Paris VII, 1997.

DAVIS, Oliver, « Subjectivity and the Ageing Process in Twentieth-Century French Writing, with Particular Reference to the Work of Simone de Beauvoir, Guillaume Dustan, André Gide, Hervé Guibert and Violette Leduc », Thèse de doctorat, Université d'Oxford, 2003.

DÉCARIE, Isabelle, « Thanatographies. Écriture de soi et anticipation de la mort chez Hervé Guibert, Marguerite Duras et Marcel Proust », Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2000.

GUILBARD, Anne-Cécile, « Perception-fiction : l'écriture à l'épreuve de la création visuelle contemporaine : Roland Barthes, Samuel Beckett, Hervé Guibert », Thèse de doctorat, Université Paris VIII, 2005.

#### **4.3. La littérature et les arts du sida**

AGAR, James N., « Self-mourning in Paradise: Writing (about) AIDS through Death-bed Delirium », *Paragraph*, vol. 30, n°1, 2007, p.67-84.

FOURNIER, Michel, « Fonction rhétorique de la référence intermédiaire: sida, témoignage et intermédialité », *Protée*, vol. 28 n°3, 2000, p.75-84.

HOWARD, Billy, *Epitaphs for the Living: Words and Images in the Time of AIDS*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1989.

LÉVY, Joseph et Lucie QUÉVILLON, « Pratiques professionnelles médicales et VIH/sida : des témoignages à la fiction romanesque », *Frontières*, vol. 26, n°1-2, 2014, < <https://doi.org/10.7202/1034387ar> >.

RICHARDS, Mary, « Ron Athey, A.I.D.S. and the Politics of Pain », *Body, Space & Technology*, vol. 3, n°2, janvier 2003, < <https://www.bstjournal.com/article/10.16995/bst.224/> >.

SAINT-JARRE, Chantal, *Du SIDA: l'anticipation imaginaire de la mort et sa mise en discours*, Paris, Denoël, 1994.

#### 4.4. Sur le sida

BIBEAU, Gilles et Ruth MURBACH, « Déconstruire l'univers du sida », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 15 n°2-3, 1991.

KINSELLA, James, *Covering the Plague: AIDS and the American Media*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1989.

LÉVY, Joseph, « L'apocalypse dans les représentations de l'épidémie du VIH/sida : du religieux au médiatique », *Frontières*, vol. 25 n°2, 2013, p.41-55.

WORTON, Michael, « Behold the (sick) Man », *National Healths: Gender, Sexuality and Health in a Cross-Cultural Context*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2017.

SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor ; and, AIDS and Its Metaphors*, New York, Picador, 2001.

VAN KLINKEN, Adriaan, « “The body of Christ has AIDS” : a study on the notion of the body of Christ in African Theologies responding to HIV and AIDS », *Missionalia*, vol. 36, août 2008, p.319-336.

WATNEY, Simon, *Policing Desire : AIDS, Pornography and the Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

YINGLING, Thomas E. et Robyn WIEGMAN, *AIDS and the National Body*, Durham, Duke University press, 1997.

#### 4.5. Sur le corps

BESSETTE, Ariane, « Du corps extrême dans la littérature de 1980 à nos jours : altérité et parole de mort », Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2016.

VIGARELLO, Georges et. al., *Histoire du corps: De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Seuil, 2005.

\_\_\_\_\_, *Histoire du corps: De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 2005.

\_\_\_\_\_, *Histoire du corps: Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2005.



#### 4.6. Sur les récits de soi

BAETENS, Jan et Alexander STREITBERGER, *De l'autoportrait à l'autobiographie*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2011.

NACHTERGAEL, Magali, *Les mythologies individuelles: récit de soi et photographie au 20<sup>e</sup> siècle*, Amsterdam ; New York, Rodopi, 2012.

#### 4.7. Ouvrages portant sur la médecine et le récit de patient

CABANES, Jean-Louis, « Invention(s) de la syphilis », *Romantisme*, vol. 26 n° 94, 1996, p. 89-109.

CHARON, Rita, *Médecine narrative. Rendre hommage aux histoires de maladie*, Paris, Sipayat, 2015.

COUSER, G. Thomas, *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life-Writing*, Madison, University of Wisconsin Press, 1997.

FOUCAULT, Michel, *Naissance de la clinique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

HUNSAKER HAWKINS, Anne, *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999.

PEMBROKE, Neil, « Compassionate Care by Clinicians: Insights from the Judeo-Christian and Buddhist Traditions », *Eubios: Journal of Asian and International Bioethics*, vol. 25 n°1, 2015, p.21-24.

RIESSMAN, Catherine K., « Ruptures and Sutures: Time, Audience and Identity in an Illness Narrative », *Sociology of Health & Illness*, vol. 37 n°7, 2015, p.1055-1071.

ROSSI, Silvia, « Les autopathographies de personnes atteintes du cancer en France et en Italie », *Loxias*, n°54, 2016, < <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8481> >.

\_\_\_\_\_, « Médecine narrative », *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Toulouse, ERES, 2019, p.236-238.

#### 4.8. Théories de l'image

BOURDIEU, Pierre, *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 2003.

BARTHES, Roland, *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

\_\_\_\_\_, *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.

\_\_\_\_\_, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014.

\_\_\_\_\_, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

DUBOIS, Philippe, « Barthes et l'Image », *The French Review*, vol. 72, n° 4, 1999, p.676-686.

MICHAUD, Ginette, *Toucher des yeux: Nouvelles poétiques de l'ekphrasis*, vol. 51, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2015.

MONJOUR, Servanne, *Mythologies postphotographiques: l'invention littéraire de l'image numérique*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2018.

MONTIER, Jean-Pierre, « Le dispositif photolittéraire comme mode de résilience », *Polysèmes*, 19, juin 2018, < <http://journals.openedition.org/polysemes/3448> >.

MOXEY, Keith, « Les études visuelles et le tournant iconique », *Intermédialités/Intermediality*, n°11, printemps 2008, p.149-168.

ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie: enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Chambon, 2002.

RECHT, Roland, « Dire la souffrance des images », *Revue des sciences sociales*, vol. 53, 2015, p.152-159.

#### **4.9. Sur l'ekphrasis**

CASSIN, Barbara, « L'ekphrasis : du mot au mot », *Vocabulaire européen des philosophies : dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert/Seuil, 2004, p.289.

CHÂTEAU, Dominique, *Le bouclier d'Achille : théorie de l'iconicité*, Paris, L'Harmattan, 1997.

SCHÖCH, Christof, « L'ekphrasis comme description de lieux : de l'Antiquité aux romantiques anglais », *Acta fabula*, vol. 8, n° 6, novembre-décembre 2007, < <http://www.fabula.org/revue/document3691.php> >.

SIROIS, Martin, « L'ekphrasis du bouclier d'Achille. Étude pour une nouvelle analyse esthétique de la description littéraire », *Mémoire de maîtrise*, Université de Montréal, 2000.

#### 4.10. Théories de l'art et du portrait

ARASSE, Daniel, *Désir sacré et profane: le corps dans la peinture de la Renaissance italienne*, Paris, Regard, 2015.

\_\_\_\_\_, *On n'y voit rien*, Paris, Gallimard, 2003.

PANOFSKY, Erwin, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Boulder, Westview Press, 1972.

SONTAG, Susan, *Against Interpretation, and Other Essays*, New York, Picador, 2001.

#### 4.11. Saint Sébastien

BARKER, Sheila, « The Making of a Plague Saint: Saint Sebastian's Imagery and Cult before the Counter-Reformation », *Piety and plague from Byzantium to the Baroque*, Kirksville, Truman State University Press, 2007, p.90-131.

BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

DARRIULAT, Jacques et Isabelle d'HAUTEVILLE, *Sébastien le renaissant: sur le martyre de saint Sébastien dans la deuxième moitié du quattrocento*, Paris, Lagune, 1998.

#### 4.12. Ouvrages portant sur la tradition judéo-chrétienne

ALBERT, Jean-Pierre, « Corpus religiosum. La question des marques corporelles dans le christianisme latin », *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, vol. 15 n°1, 2019, p.19-43.

BRINTNALL, Kent, *Ecce Homo: The Male-Body-in-Pain as Redemptive Figure*, Chicago/London, University of Chicago Press, 2011.

DIETSCHY, Nathalie, « Le motif du Christ mort dans la photographie contemporaine : cadavres et figures endormies », *Frontières*, vol. 23 n°2, 2011, p.26-32.

KURYLUK, Ewa, *Veronica and her cloth: history, symbolism, and structure of a « true » image*, Oxford, Blackwell, 1991.

MARSHALL, Louise Jane, « "Waiting on the Will of the Lord": The Imagery of the Plague », Thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 1989.

SAXON, Deborah Ann Niederer, « Representations of the Care of the Soul in Early Christian Texts », Thèse de doctorat, University of Denver, 2013.

SZCZEKLIK, Andrzej, *Catharsis: on the art of medicine*, Chicago, Chicago University Press, 2007.

THOMASMA, David C., « Assisted Death and Martyrdom », *Christian Bioethics: Non-Ecumenical Studies in Medical Ethics*, vol. 4 n°2, 1998, p.122-142.

#### **4.13. Vanité, *Memento mori* et approches de la mort**

CASTA, Isabelle-Rachel, « Vers une nécropoétique : le cadavre comme “figure de vérité” ? », *Frontières*, vol. 23 n°2, 2011, p.59-63.

CHARBONNEAUX, Anne-Marie, *Les vanités dans l’art contemporain*, Paris, Flammarion, 2010.

DELMOTTE, Benjamin, *Esthétique de l’angoisse: le memento mori comme thème esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2010.

KRÜCK, Marie-Pierre, « Esthétique de la pourriture », *Études littéraires*, vol. 47 n°1, août 2017, p.145-164.

LAMBOTTE, Marie-Claude, « Les Vanités dans l’art contemporain. L’interpellation métaphorique ou le regardeur malgré lui », *Vanités, compositions de la fin*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2019, p.211-226.

#### **4.14. Intermédialité**

BOLTER, Jay David et Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2003.

ELLESTRÖM, Lars, « Photography and Intermediality. Analytical Perspectives on Notions Referred to by the Term “Photography” », *Semiotica*, vol. 2013, n°17, octobre 2013, < <https://doi.org/10.1515/sem-2013-0086> >.

LOUVEL, Liliane, *Le tiers pictural: pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010.

MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l’homme*, Paris, Mame/Seuil, 2015.

THÉLOT, Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

THIERS, Bettina, « Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature », *La Vie des Idées*, 2012, < <http://www.laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html> >.

#### 4.15. Autres

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

BRUN, Danièle, « L'inquiétante étrangeté du corps », *Les Cahiers du Centre Georges Canguilhem*, vol. 1 n°1, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p.113-122.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité* (trad. Cynthia Krauss), Paris, La Découverte/Poche, 2012.

COENEN, Christopher, « Biohacking: New Do-It-Yourself Practices as Technoscientific Work between Freedom and Necessity », *Proceedings*, vol. 1, n° 3, juin 2017, p.256.

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2008.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

LAMBERT, Gilles, *Caravage: 1571-1610 : un génie précurseur*, Cologne, Taschen, 2013.

MALATINO, Hilary, « BIOHACKING GENDER: Cyborgs, Coloniality, and the Pharmacopornographic Era », *Angelaki*, vol. 22, n° 2, avril 2017, p.179-190.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2009.

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16 n°3, octobre 1975, p.6-18.

NANCY, Jean-Luc, *A l'écoute*, Paris, Galilée, 2002.

\_\_\_\_\_, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 2013.

REVEL, Judith, « Michel Foucault : discontinuité de la pensée ou pensée du discontinu? », *Le Portique*, n°13-14, 2004, < <http://journals.openedition.org/leportique/635> >.