

Université de Montréal

**Dynamique de l'aveu et de la dénonciation
dans les récits du sida d'Hervé Guibert**

par

Anne-Véronique Brault

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 maîtrise ès arts
en littératures de langue française

Août 2009

© Anne-Véronique Brault, 2009

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Dynamique de l'aveu et de la dénonciation
dans les récits du sida d'Hervé Guibert

présenté par :

Anne-Véronique Brault

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

président-rapporteur :

Gilles Dupuis

directrice de recherche :

Catherine Mavrikakis

membre du jury :

Eric Savoy

RÉSUMÉ

Les répercussions du sida sur la communauté intellectuelle préfiguraient un changement certain dans l'esthétique littéraire contemporaine. Le témoignage de l'expérience individuelle de l'écrivain, à cet instant de désarroi collectif et de répression sociale à l'égard de la communauté homosexuelle, cherchait à provoquer une reconfiguration de l'espace de l'aveu par la projection du sujet privé dans la sphère publique. Cette posture de mise à nu avait déjà vu le jour dans les écrits féministes des années 70, mais elle a subi dans les années 80 et 90 une transformation importante puisque c'est le sujet masculin qui s'est exposé par la médiation du corps dans le récit de la maladie à l'heure du sida. Les discours de l'intime tentaient de rapprocher les espaces social et littéraire tout en affirmant des formes définies par des éthiques et des esthétiques hétérogènes.

La période d'écriture de la maladie, qui clôt l'œuvre de Guibert, est caractérisée par l'ancrage du contexte social de l'épidémie du sida. Par conséquent, les trois récits qui la fondent, soit *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le protocole compassionnel* (1991) et *Cytomégalo virus* (1992), constituent le triptyque sur lequel s'appuiera ma réflexion, auquel s'ajoute le journal tenu par Guibert depuis son adolescence jusqu'à sa mort, *Le mausolée des amants* (2001), qui a été publié dix ans après la disparition de l'auteur. Cette œuvre s'inscrit en partie dans cette mouvance du témoignage de la maladie, qui prend place entre 1987 et 1991, période pendant laquelle l'écrivain sent sa vulnérabilité sur le plan de sa santé. Il est proposé d'étudier

à travers ces écrits l'écriture de l'aveu et de la dénonciation, telle qu'elle est pensée chez Guibert. Il s'agira de réfléchir sur les stratégies et les fonctions du témoignage littéraire d'une telle expérience à travers la mise en récit du sujet. Une problématique traverse toutefois cette posture de mise en danger individuelle où la nécessité de se révéler est l'objet d'un non-consensus. Or, cette recherche d'intensité par l'aveu, qui repose sur la maladie, la sexualité et la mort, veut dépasser sa dimension apocalyptique en tentant d'inscrire l'œuvre dans une éthique sociale. De ce fait, le dévoilement, sur le mode de la dénonciation, s'oriente sur la dimension collective en prenant à partie la société et la communauté.

Mots-clés : littérature française contemporaine - récits de soi - théorie du discours social : maladie, sexualité, mort - dévoilement - intensification - violence - communauté - rapport au lecteur - théorie du genre autobiographique - pacte de lecture.

ABSTRACT

The impact of Aids on the intellectual community anticipates an important change in contemporary literature's aesthetics. Testimony of the writer's experience, in an epoch of collective disarray and social repression towards homosexuals, strived to create a new context for self-confession by prospecting the personal subject into public sphere. This mode of self-exposure was already manifest in feminine texts from the 70's, but it underwent an important transformation in the 80's and 90's. In the age of Aids, it is the masculine subject that, by means of the body, unveils itself in narratives about the disease. Discourses about personal intimacy attempted to bring social and literary spaces closer by elaborating forms of heterogeneous ethics and aesthetics.

The closing period of Guibert's work, which focuses on illness is anchored in the social context of the Aids epidemic. Consequently, the three texts, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le protocole compassionnel* (1991) and *Cytomégalo virus* (1992) constitute the central subject of my reflection, along with the personal diary that Guibert kept from his teenage years until his death, *Le mausolée des amants* (2001). To a certain extent, this journal bears witness to the encroaching disease, which evolved between the years 1987 and 1991, the period during which the writer felt a growing vulnerability regarding his health.

This study will focus on Guibert's thinking about confession and denunciation. It will be a matter of reflecting on the strategies and functions of literature bearing intensity to the subjective experience of Aids. Moreover, the quest for achieving intensity by self-confession which concerns telling the story of illness, sexuality and death, seeks to go beyond an apocalyptic dimension by inscribing the work in a social and ethical context. In this way, self-exposure holds forth the collective aspect by confronting society and community.

Keywords: french contemporary literature - self writings - social discourse: disease, sexuality, death - disclosure - intensification - violence - community - reader - autobiography - reading contract.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ -----	iii
ABSTRACT -----	v
REMERCIEMENTS -----	viii
INTRODUCTION -----	1
PRÉAMBULE : La mise en discours de l'identité : sexe, maladie, mort -----	7
CHAPITRE 1 : L'aveu comme mode d'intensification de soi et souci éthique -----	22
Panorama de quelques récits de soi-----	22
L'aveu du sida-----	28
L'intensification sexuelle-----	42
Devant l'inéluctable de la mort-----	50
CHAPITRE 2 : Les violences de l'écriture -----	65
a) La dénonciation comme acte social et communautaire -----	65
L'institution démasquée-----	66
La cruauté envers autrui-----	74
Trahir l'intimité sexuelle-----	84
b) Le lecteur malmené -----	92
Le narrateur et l'écriture-----	94
Le narrateur et le lecteur-----	103
CONCLUSION -----	110
BIBLIOGRAPHIE -----	116

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ma gratitude envers les gens de mon entourage.

- Merci à mes parents de m’ avoir témoigné leurs encouragements, à leur façon.
- Merci à Jad pour son entraide quotidienne et sa compréhension envers mon horaire monotone, surtout au cours des derniers mois.
- Merci à mes amis, spécialement aux 2 Caro, pour leur soutien et leur amitié indéfectibles.
- Enfin, merci à ma directrice, Catherine Mavrikakis, sans laquelle l’ idée de ce projet ne me serait peut-être pas advenue, et n’ aurait vraisemblablement pu se réaliser au département des littératures de langue française. Par ailleurs, son esprit ouvert et pratique m’ a été grandement bénéfique.

INTRODUCTION

Les répercussions du sida sur la communauté intellectuelle préfiguraient un changement certain dans l'esthétique littéraire contemporaine. Le témoignage de l'expérience individuelle de l'écrivain, à cet instant de désarroi collectif et de répression sociale à l'égard de la communauté homosexuelle, cherchait à provoquer une reconfiguration de l'espace de l'aveu par la projection du sujet privé dans la sphère publique. Cette posture de mise à nu avait déjà vu le jour dans les écrits féministes des années 70, mais elle a subi dans les années 80 et 90 une transformation importante puisque c'est le sujet masculin qui s'est exposé par la médiation du corps dans le récit de la maladie à l'heure du sida. Les discours de l'intime tentaient de rapprocher les espaces social et littéraire tout en affirmant des formes définies par des éthiques et des esthétiques hétérogènes.

Les écrits de la période « sida » et « post-sida », soit de 1981 à aujourd'hui, se fondent d'abord dans l'appropriation d'une certaine complaisance où se dégage une perception idéalisée de la maladie et où la mort est représentée en tant que finalité héroïque. Le sujet adopte alors une posture de résignation face à sa condition qu'il perçoit comme le prix d'une certaine élection. Ce rapport de soumission traverse les écritures de René de Ceccatty et de Pascal de Duve, par exemple, premiers témoins ou victimes du sida. Chez le premier, la littérature se déploie dans un temps prédestiné et s'offre comme l'espace du secret, de l'incapacité de nommer la maladie. L'idée est d'omettre d'ébruiter le sida dans un souci éthique guidé par le respect et le

discernement pour les malades. En fait, ce premier type de témoignage veut rejoindre un discours universel de la maladie sans devoir s'impliquer pour la cause du sida, qui est effacée dans l'écriture. Toutefois le non-dit était aussi une forme de provocation du discours social. Dans le cas de Pascal de Duve, le sida est intégré à soi sur le mode glorieux, permettant ainsi la croyance d'un affranchissement où beauté et héroïsme se côtoient dans la mort imminente. Il y a une volonté de croire en une pureté où l'abstinence est célébrée de façon à décourager le vice pouvant mener à la maladie.

En opposition à ce rapport passif et contemplatif du sujet au discours et à l'écrit se présente une posture marquée par la brutalité. Tandis que Jamaica Kincaid veut restituer le caractère inconscient et déraisonnable de son frère mort du sida, Alain Emmanuel Dreuilhe entre en guerre avec la maladie qui l'assaille. En continuité de cet esprit combatif mais néanmoins collaboratif face à la maladie et au deuil se pose l'écriture d'Hervé Guibert au début de la décennie 90. Celle-ci enclenche un processus de lutte qui a lieu dans une temporalité accélérée. La mort y est exposée comme une force dévastatrice qu'il faut combattre en révélant et diagnostiquant le corps malade dans son processus de détérioration. Loin de chercher à idéaliser la mort, le sujet malade doit s'efforcer d'habiter pleinement la maladie. Confronté au sentiment d'urgence, Guibert est amené à n'éprouver aucune complaisance. Rejetant d'une part toute visée consolatrice et cathartique, laquelle marque l'histoire de la confession littéraire, et d'autre part toute volonté de réhabilitation conditionnelle à la soumission comme l'entend Foucault, l'aveu et la dénonciation rejoignent chez Guibert le souci d'atteindre une vérité personnelle et collective qui se veut aux antipodes d'un narcissisme. La littérature est donc perçue comme le lieu de

l'impudeur, où tout doit être dit au profit de la communauté des malades du sida, quitte à recourir à la tromperie, à exposer la honte de soi et celle d'autrui. Une citation de Foucault rapportée par Guibert dans son journal restitue l'ambition qui alimente son écriture, mais qui paradoxalement se situe aux antipodes de la représentation de ses personnages soumis à la trahison : « "Écrire, c'est donc se montrer, se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l'autre." Michel Foucault (*L'écriture de soi*). »¹

La période d'écriture de la maladie, qui clôt l'œuvre de Guibert, est caractérisée par l'ancrage du contexte social de l'épidémie du sida. Par conséquent, les trois récits qui la fondent, soit *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990), *Le protocole compassionnel* (1991) et *Cytomégalo virus* (1992), constituent le triptyque sur lequel s'appuiera ma réflexion, auquel s'ajoute son journal tenu depuis son adolescence jusqu'à sa mort, *Le mausolée des amants* (2001), qui a été publié dix ans après la disparition de Guibert. Cette œuvre s'inscrit en partie dans cette mouvance du témoignage de la maladie, qui prend place entre 1987 et 1991, période pendant laquelle l'écrivain sent sa vulnérabilité sur le plan de sa santé. Il est proposé d'étudier à travers ces écrits l'écriture de l'aveu et de la dénonciation, telle qu'elle est pensée chez Guibert. Il s'agira de réfléchir sur les stratégies et les fonctions du témoignage littéraire d'une telle expérience à travers la mise en récit du sujet. Cette démarche vise à comprendre en quoi l'écriture du sida de Guibert, en se réclamant de l'abstraction de toute censure, participe d'une poétique du dévoilement. D'abord, cette poétique

¹ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 278.

sur le mode de l'aveu, est basée sur l'idée de l'intensification de soi, qui passe par la recherche de l'expérience limite sur les plans du domaine généralement privé. Une problématique traverse toutefois cette posture de mise en danger individuelle où la nécessité de se révéler est l'objet d'un non-consensus.

Or, cette recherche d'intensité par l'aveu veut dépasser sa dimension apocalyptique en tentant d'inscrire l'œuvre dans une éthique sociale. De ce fait, le dévoilement, sur le mode de la dénonciation, s'oriente sur la dimension collective en prenant à partie la société et la communauté. L'écriture révélatrice de Guibert, dans son rapport aux autres, relève de l'usage d'une violence tournée vers autrui qui est animée par une vision rassembleuse pour la cause commune du sida. La dénonciation en tant qu'acte social, initié par le sujet malade, agit sur l'institution hospitalière en raison de la mise en place de conditions inacceptables et du manque de collaboration professionnelle du personnel infirmier. Par ailleurs, le dévoilement de l'intimité des proches de Guibert se manifeste en déployant une dialectique de la trahison et de la fidélité, et établit un conflit qui dynamise les rapports de façon à créer une interaction favorable entre les lieux de l'individualité et de la collectivité.

Les récits de soi de Guibert provoquent sur le destinataire un effet déstabilisant. Le lecteur est mis à l'épreuve par le narrateur qui l'oblige à être témoin de sa préoccupation compulsive de l'aveu et de la dénonciation. À l'image des personnages des récits de Guibert, le lecteur se retrouve lui aussi sous l'emprise de l'écrivain qui le traque. Ainsi, la relation du sujet à la parole, dictée par la cruauté, mérite d'être envisagée dans la logique du théâtre d'Artaud, selon laquelle le spectateur ou le

lecteur doit se soumettre au danger de l'art et la représentation. L'écriture de Guibert se voudrait elle aussi comme un travail de la contamination, où le lecteur ne peut plus se croire dans sa « zone de confort ».

La violence développée par Guibert n'est donc pas l'expression d'une virulence incontrôlée et libératrice. Elle s'inscrit dans une démarche politique et esthétique où la filiation littéraire célèbre la contribution volontaire à une communauté d'écrivains engagés avec laquelle le texte de Guibert dialogue par le biais d'un travail intertextuel. L'influence décisive de Thomas Bernhard, dont Guibert s'approprie féroce­ment le style, montre la volonté de se réclamer d'une littérature où l'aveu est nécessaire, au bénéfice ici de la constitution d'une mémoire collective du sida.

Les théories du genre autobiographique de Lejeune et Brooks m'aideront à comprendre comment l'aveu dans le récit de soi chez Guibert se distingue de la confession dans son rapport au social et au collectif. Dans cette perspective, Guibert rompt avec la pensée de Foucault qui conçoit l'aveu comme n'étant jamais subversif. La réflexion de Lejeune sur l'autobiographie permettra de voir dans quelle mesure les récits du sida repoussent les limites du vrai et du faux. Guibert pose ainsi le dévoilement comme le lieu d'un détournement, d'une trahison de soi et des autres qui permet une fidélité au projet d'émancipation dans le contexte du sida.

Le préambule de ce travail veut introduire sur la base d'un panorama critique et théorique le discours social portant sur la maladie, la sexualité et la mort, dimensions sur lesquelles s'appuie l'exposition de soi et des personnages. Il s'agit de voir en quoi

le sida a favorisé de nouvelles identités à prendre place par le biais de regroupements. Le premier chapitre tente de cerner la progression de l'aveu que le sujet s'inflige à lui-même sur le mode de la violence dans la perspective de l'amplification des sensations qui s'insère malgré tout dans un esprit de divulgation éthique. Le second chapitre porte sur la prise en charge des autres, tant les personnages que les lecteurs des récits du corpus, qu'opère la dénonciation. D'abord sera abordé le rapport aux autres, soit d'une part les personnages qui s'insèrent dans le paysage social et communautaire, et d'autre part les lecteurs qui se manifestent par la médiation de la place accordée à l'écriture et au livre, à travers le fléau de la fin du dernier siècle qui poursuit encore aujourd'hui ses ravages.

PRÉAMBULE

La mise en discours de l'identité : sexe, maladie, mort

Les *Rapports Kinsey*², qui découlent des recherches du docteur Alfred Kinsey, comprennent deux ouvrages reposant sur les comportements sexuels en Amérique. Le premier volume, paru en 1948, porte sur l'attitude sexuelle de l'homme et le second, paru cinq ans plus tard, a pour objet celle de la femme. Très peu de données sur la sexualité étaient disponibles jusqu'à la publication de ces rapports, si ce n'est sous forme de documents peu crédibles. Ces études faites à partir d'entrevues avec des citoyens s'érigent donc en contribution scientifique incontournable. Malgré le contexte sociopolitique de l'après-guerre qui laissait place à une certaine libération des mœurs, la religion continuait à avoir la mainmise sur les institutions. S'inscrivant dans cette mouvance conflictuelle, les *Rapports Kinsey* voulaient vaincre l'ignorance des gens en matière de sexualité dont le manque d'accès à l'information était en partie responsable.

Selon le discours dominant de l'époque, la sexualité se définissait comme étant tout comportement sexuel socialement accepté, c'est-à-dire qu'elle était définie par les pratiques du couple marié. Les représentants de l'autorité religieuse interdisant la réalisation des désirs en dehors du contexte de la reproduction, l'abstinence s'imposait pour à la fois respecter l'interdit et vaincre les éventuelles maladies. Le discours religieux inscrivait donc un régime de peur afin de maintenir les gens dans la

² *The Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction*, <http://www.kinseyinstitute.org/>, 10.08.09

méconnaissance et de mieux les contrôler. Cette répression pouvait contribuer à la stabilité de la nation. En effet, puisqu'elle repose sur l'ordre social et politique, la nation dépend de la conduite de ses citoyens, laquelle se manifeste entre autres par les comportements sexuels. Il va sans dire qu'au niveau politique la nation américaine était victime d'une perte de pouvoir à la suite de la Deuxième Guerre mondiale. Afin de rétablir une réputation internationale alors entachée, les autorités s'affairaient à redresser l'ordre sur le plan social. Le contrôle de l'image de la sexualité, par le maintien de la cellule familiale, permettait d'assurer la survie de la nation. Le renforcement des mœurs traditionnelles a alors entraîné le passage dans l'imaginaire collectif d'une idée de décadence à celle de la prospérité des États-Unis. Toutefois, la guerre ayant obligé la séparation des couples, de nouvelles configurations sexuelles n'ont tardé à se consolider, provoquant un bouleversement hiérarchique entre les sexes et les rôles³. Précurseur de la pré-révolution sexuelle, les *Rapports Kinsey* montrent néanmoins que la culture occidentale subit toujours le poids de l'héritage victorien et qu'elle affiche face à la sexualité une culpabilité bien ancrée dans les comportements. Ce sont ces changements importants qu'a subis contre toute attente la société de l'époque de l'après-guerre que Foucault tâchera d'examiner et d'interroger.

Dans le premier tome de l'*Histoire de la sexualité*⁴, Foucault s'attarde sur le lieu commun voulant que la répression sur le sexe ait eu lieu à l'ère victorienne, mettant fin à deux siècles de tolérance par rapport aux pratiques illicites. Cette idée d'un interdit du sexe a paradoxalement donné lieu à une prolifération de discours sur la

³ Jonathan Ned Katz, *L'invention de l'hétérosexualité*, Paris, E.P.E.L., 2001.

⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994.

sexualité. Foucault dit toutefois ne pas vouloir chercher à affirmer ou infirmer cette hypothèse répressive comme ont d'ailleurs tenté de le faire selon lui les *Rapports Kinsey*. Ce qui l'intéresse est de resituer cette hypothèse dans une économie générale des discours sur le sexe dans les sociétés modernes bourgeoises depuis la fin du XVII^e siècle, donc bien avant l'ère victorienne, et d'interroger les mécanismes d'incitation de cette volonté de savoir sur la sexualité qui ont été mis en œuvre par les techniques du pouvoir. Rejetant la notion du pouvoir qui prédominait jusque-là, Foucault conçoit celui-ci comme étant un concept non pas fixe mais fluide, présent à tous les niveaux de la société et amenant au contrôle par le biais de certains mécanismes.

Si l'on en croit Foucault, dans certains milieux aristocrates au XVII^e siècle, une certaine franchise contribuait malgré l'influence de la religion à l'affirmation d'un discours unifié sur la sexualité. L'ouverture d'esprit ambiant permettait de parler sans réticence, sans s'appliquer à dissimuler les secrets des plaisirs de la chair; l'illicite était même toléré. Sur la scène littéraire ont été vivement exploités les thèmes identitaires touchant la sexualité effrénée à travers les écrits de plusieurs écrivains du XVIII^e siècle, tels Mirabeau, Andréa de Nerciat et sans contredit, Sade. Ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que la sexualité a tendu à se replier sur elle-même. La sexualité s'est alors vue confinée à sa fonction naturelle, c'est-à-dire à la reproduction de l'espèce, de façon à établir une équation entre sexualité et famille. Cette période correspond à l'époque victorienne en Angleterre, qui connaissait l'apogée de son empire sous le règne de la reine Victoria. Certaines règles soumises à un code de

conduite strict étaient prescrites en société, et la sexualité suivait cette propension à la rigidité.

Foucault distingue la répression, qui relève du refoulement, de l'interdiction, qui relève de la loi pénale. La répression indique la condamnation à disparaître, l'injonction, le silence. Dans cette perspective, la sexualité est considérée inexistante en dehors de sa fonction reproductive. Or, Foucault croit qu'il est impossible de séparer la sexualité du simple plaisir, d'où l'idée de l'illégitimité de tout désir. L'ère de répression coïncidant avec le développement du capitalisme, la sexualité s'est insérée dans une économie mercantile où les pratiques sexuelles illicites ont eu lieu dans les maisons closes ou de façon cachée, circonscrite. Mais si le sexe est voué à l'interdit et au silence, le fait de parler de cette répression serait-il une forme de transgression, voire d'affirmation? Foucault croit effectivement que le recours à la répression provoque l'effet contraire à celui escompté. La mise en discours du sexe s'avère une technique de pouvoir où les sujets sont contrôlés tant au plan physique qu'au plan psychologique, c'est-à-dire qu'il y a en ce rapport à la parole qu'instaure le sexuel, la prise en charge par les individus de leurs corps et de leurs fantasmes.

Selon Foucault, le pouvoir exerce un contrôle sur le savoir pour dominer les sujets. Le pouvoir n'étant pas imposé de façon directe par l'État, il n'est conséquemment pas centralisé mais disséminé dans les institutions. Ces dernières se donnent le devoir de former la société de façon à ce qu'elle devienne normalisatrice. À son tour, la société s'affaire à façonner l'individu selon le modèle dominant. Discipline, injonction et règlements sont autant de mécanismes sociaux qui participent à l'hypothèse

répressive. Le pouvoir est ainsi envisagé comme l'ensemble des rapports de force sociaux actifs.

Le discours sur le sexe établit un lien de causalité entre trois concepts, soit le pouvoir, le savoir et le plaisir. Foucault considère que s'opère par la parole une technique de contrôle, processus selon lequel le sexe est un fait discursif. Depuis le XVII^e siècle s'observe une explosion discursive par rapport au sexe. Un paradoxe est inhérent à ce phénomène, soit l'épuration du langage et le silence que l'on peut opposer à la prolifération langagière. Par la répression, la sexualité se voit ainsi restreinte à un mutisme où seule la religion pousse à parler de sexe. L'institution religieuse assume cette gestion de la parole par le biais de la confession. Avant le XVIII^e siècle, cette dernière consiste en une technique de régie du corps et de la sexualité, qui incite le confessé à procéder à un examen de conscience en avouant par l'accumulation de détails, par la répétition, voire la redite. La confession, qui investit la profusion recherchée des discours, s'exerce donc par l'aveu qui implique que le sujet est coupable. Ainsi, dans le confessionnal sont attendus les détails sexuels du récit du confessé. Foucault illustre les stratégies de l'église qui incitent cette mise en mots obsessive de la sexualité :

L'extension de l'aveu, et de l'aveu de la chair, ne cesse de croître. Parce que la Contre-Réforme s'emploie dans tous les pays catholiques à accélérer le rythme de la confession annuelle. Parce qu'elle essaie d'imposer des règles méticuleuses d'examen de soi-même. Mais surtout parce qu'elle accorde de plus en plus d'importance dans la pénitence – et aux dépens, peut-être, de certains autres péchés – à toutes les insinuations de la chair : pensée, désirs, imaginations voluptueuses, délectations, mouvements conjoints de l'âme et du corps, tout cela désormais doit entrer, et en détail, dans le jeu de la confession et de la direction.⁵

⁵ *Ibid.*, pp. 27, 28.

Le sexe se trouve donc pris en charge par le discours pastoral, qui indique au sujet la marche à suivre pour retrouver la parole de dieu par l'entremise du châtement. Pour Foucault, la sexualité passe par le discours à partir du moment où sont déployés les mécanismes de contrôle tels que la confession et l'aveu. L'aveu est ainsi constitutif de l'identité et permet au confessé une réhabilitation sociale par la voie du sacré. Le confessé, ainsi soumis au pouvoir, est d'ailleurs également désigné comme un « pénitent »⁶ par Foucault. À ce sujet, cinquante ans après les *Rapports Kinsey*, Peter Brooks relève dans *Troubling Confessions* le caractère performatif de la confession et de l'absolution en se référant à la théorie de l'énonciation de Benveniste : « *Saying I implies and calls to a responsive you, and in this dialogic, transferential relation consolation and self-definition are to be found. The form of address to a listener found in confession is similar to prayer, which addresses itself directly to God [...] as another linguistic structure of appeal to a response.* »⁷ En plus de garantir l'émission d'une réponse, la présence du destinataire, constitutive du processus de la confession, a un impact sur le contenu du récit du destinataire, qui se construit dans cette dynamique d'interdépendance entre les deux instances.

La sollicitation croissante de l'aveu dans le monde moderne a donné lieu à la nécessité de se « pathologiser » individuellement : « L'individu s'est longtemps

⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁷ Peter Brooks, *Troubling Confessions: Speaking Guilt and Law in literature*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 95.

Ma traduction: Énoncer « je » implique et appelle un « tu » coopérant, et dans cette relation dialogique, référentielle, la consolation et la définition de soi sont objets de recherche. La forme d'adresse au destinataire dans le contexte de la confession est similaire à celle du prêtre, qui s'adresse directement à Dieu [...] comme une autre structure linguistique visant la sollicitation d'une réponse.

authentifié par la référence des autres et la manifestation de son lien à autrui [...]; puis on l'a authentifié par le discours de vérité qu'il était capable ou obligé de tenir sur lui-même. L'aveu de la vérité s'est inscrit au cœur des procédures d'individualisation par le pouvoir.»⁸ Le théoricien conçoit cet appareillage sur le sexe comme un moyen de poser des balises sociales sur la sexualité, laquelle sert les mécanismes de pouvoir plutôt que le plaisir. Ces incitatifs relèvent donc moins de la censure que de la gestion de la sexualité.

Foucault cherche en quoi cette mise en discours du sexe au XX^e siècle vise à évacuer toute forme de plaisir. Les effets de cette mise en discours comprennent l'augmentation des condamnations judiciaires pour les petites perversions, la normalisation du développement sexuel et l'exercice du contrôle pédagogique sur la sexualité. De plus, on favorise ainsi l'association de l'irrégularité sexuelle à la maladie mentale de même que les fantaisies sexuelles au domaine de l'horreur. L'époque moderne étant caractérisée par l'hétérogénéité sexuelle, il s'impose pour Foucault de s'attarder à l'implantation multiple des perversions. Parmi les changements attribuables à l'explosion discursive s'est observé un mouvement centrifuge par rapport à la monogamie hétérosexuelle, laquelle a fait l'objet d'une plus grande discrétion. Aussi, cette surenchère du discours a permis d'interroger la sexualité des enfants et des criminels selon les points de vue biologique et psychanalytique. Mais la mise en discours peut aussi s'avérer très ciblée. À cet égard, Brooks fait une incursion dans le domaine juridique, où il observe à partir de certains dossiers médiatisés qu'il est souhaitable que les propos du confessé adhèrent au

⁸ Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 78-79.

contexte d'énonciation. Brooks montre que l'aveu est au centre des relations de pouvoir et que son énonciation vaut plus que son contenu : « *The legal model of the inquisitio [...] relies upon a bond between confessor and confessant that, in the situation of the criminal suspect before the law, leads to a somewhat perverse result : conviction rather than absolution.* »⁹ La fonction religieuse du pardon est ainsi détournée au profit du constat nécessaire de la culpabilité du suspect. Le concept de vérité se trouve donc davantage éprouvé que consolidé.

C'est dans le contexte de diversité sexuelle qu'une certaine importance a été accordée à ce qu'on appelle la perversion. Ce terme désigne les sexualités périphériques, c'est-à-dire toute pratique sexuelle hors-norme. L'homosexualité a alors émergé comme un cas scientifique de perversion. En ce sens, la sodomie, qui était un acte condamnable au XIX^e siècle, a subi une transition. L'homosexualité affectée à un individu et non plus seulement à un acte a vu le jour. En effet, avec la naissance de la psychopathologie, la sexualité a alors été disposée à qualifier l'individu tant biologiquement que physiologiquement. Comme la religion tendait à s'essouffler suite à l'après-guerre, la gestion de la sexualité a été prise en charge par la médecine, d'où l'importance de l'intervention d'un point de vue biologique. Les médecins sont dorénavant devenus les dépositaires d'une certaine vérité sur le sexe. Le déploiement du discours sur le corps a entraîné une corrélation directe entre le contrôle physique et le contrôle identitaire. L'homosexualité est ainsi devenue une identité sexuelle

⁹ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 96.

Ma traduction: Le modèle légal de l'Inquisition repose sur une relation entre le confesseur et le confessé qui, dans la situation d'un criminel devant la loi, mène à un résultat pervers : la conviction plutôt que l'absolution.

péjorative, et l'homosexuel un personnage codifié qui a pourtant une certaine volonté de démystification. Efféminé et indésirable, celui-ci a toutefois rapidement été déplacé vers le champ de l'imaginaire, de la fantaisie.

Il importe à Foucault de réfléchir à l'élaboration d'un savoir sur le sexe en fonction non pas de la répression, mais du pouvoir conçu en tant qu'émanation des rapports de force sociaux. Dans une perspective historique, les rapports de sexe ont d'abord donné lieu à un dispositif d'alliance. Ce dernier est basé sur le principe de conservation du sang servant à perpétuer une lignée familiale. Les sociétés occidentales modernes ont cependant vu l'importance de cette modalité basée sur les unions conjugales s'amoinrir. Sans supplanter le dispositif d'alliance, le pendant opposé à celui-ci, le dispositif sexuel, a acquis une place imposante. Les plaisirs du corps étant au centre de ce dispositif, la sexualité ne s'exerce pas sous cet angle en vue de s'inscrire dans une continuité familiale. Cependant, Foucault relève un paradoxe qui ne tarde pas à briser la conception de l'incompatibilité entre ces deux dispositifs.

En effet, le théoricien note que la famille n'est pas exempte du dispositif sexuel. Alors qu'au XVII^e siècle il tentait d'être cultivé en marge de l'institution familiale, le dispositif sexuel s'est vu redirigé dans le rang du lignage pour investir le dispositif d'alliance. La famille a ainsi fait usage du dispositif sexuel, pris en charge d'abord par l'institution religieuse puis par l'institution médicale, celles-ci veillant à mieux établir le dispositif d'alliance. Du conflit entre alliance et sexualité se sont dégagés des cas pathologiques affectés à certains individus. Le docteur Charcot, père de la

neurologie moderne à qui les familles confiaient certains des leurs, et par la suite Freud et le courant psychanalytique qu'il inaugure, ont tenté en vain de dissocier les domaines de la sexualité et de l'alliance. En somme, l'interdépendance de ces deux systèmes a permis à Foucault d'établir le constat d'une recherche certaine de production de la sexualité en Occident, lequel rend l'hypothèse répressive invalide.

Pourtant, le dispositif sexuel a tout de même été vécu pendant un certain temps avec fierté, comme l'annonçaient les *Rapports Kinsey*. Et cela, malgré les stéréotypes dont était victime la communauté homosexuelle. Servant à maintenir les barrières selon la logique dualiste du bien et du mal, les stéréotypes ont un caractère limitatif et contraignant. Dérivés de la différence entre les sexes et les genres, ils sont établis à partir des constructions binaires qui génèrent des rapports de force. Par cet état de tension qu'ils produisent, les stéréotypes renforcent la norme, ce qui implique nécessairement la marginalisation des groupes sociaux minoritaires. Le stéréotype de l'homosexuel soutient ainsi l'hégémonie du discours dominant, restituée par l'hétéronormativité, comme l'explique Jonathan Ned Katz dans son ouvrage paru en 2001, *L'invention de l'hétérosexualité*¹⁰. Dans ce contexte, l'apparition du sida est venue accroître l'exclusion sociale des homosexuels et freiner l'effervescence sexuelle ambiante dans laquelle ceux-ci s'inscrivaient. Comparable à l'esprit de la fin du XIX^e siècle marqué par la syphilis, l'ambiance de la fin du XX^e siècle a réactivé, avec le sida, le discours sur une certaine décadence.

¹⁰ Jonathan Ned Katz, *op. cit.*

Au sein des sociétés occidentales, ce contexte correspond à une montée du radicalisme politique pris en charge par les groupes de droite. La théoricienne Susan Sontag rappelle qu'en plus d'allier l'épidémie aux métaphores de la pollution, de la souillure et de l'envahissement, ces groupes adoptaient des mesures qui alimentaient la xénophobie produite par l'association du sida à la menace étrangère : « Jean-Marie Le Pen [a] essayé d'attiser la peur de ce nouveau péril étranger, en soutenant que le sida n'est pas simplement infectieux, mais contagieux, et en réclamant un examen obligatoire pour tous les citoyens ainsi que la mise en quarantaine de tous les porteurs du virus. »¹¹ Aussi, par le contrôle physique de l'épidémie, l'idéologie conservatrice française soutenait au début de l'épidémie l'équivalence non-fondée qu'un corps infecté est un corps malade, dangereux pour les autres. Cette considération ne s'inscrit évidemment pas dans la logique du constat médical mais plutôt dans celle du jugement moral.

Le discours scientifique ne participe pourtant pas toujours à freiner les préjugés envers les séropositifs. Le vocabulaire utilisé dans le domaine médical se compose aussi de termes humiliants. Quoiqu'il ait remarqué une amélioration de l'attention portée par les chercheurs vis-à-vis leurs propos, Didier Lestrade note que la tendance au non-respect resurgit rapidement. Un décalage s'observe entre la technicité du vocabulaire employé et la sensibilité qu'exige la cause : « Mais, de temps en temps, [les chercheurs] ne peuvent pas s'empêcher de sortir des phrases étranges, comme Christine Katlama qui a dit, concernant les critères d'inclusion d'un essai, qu'il fallait utiliser la "population la plus pure" ce qui médicalement peut signifier quelque chose,

¹¹ Susan Sontag, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 81.

même si c' est culturellement irrespectueux pour les autres malades, ceux qui ne sont pas "purs". »¹² De plus, les médecins sont à l'origine de l'appellation discriminatoire désignant les groupes à risques. Ils ciblent les communautés susceptibles de contracter la maladie. Ceci est dénoncé par Mirko Grmek : « Avec une prédilection exquise pour l'humour noir, les épidémiologistes américains appelèrent les groupes particulièrement exposés au sida "le club des quatre H" : homosexuels, héroïnomanes, Haïtiens et hémophiles. »¹³ Cette catégorisation des appartenances sociales ciblées renforce également la victimisation des personnes « innocentes », soit les transfusés et les nouveau-nés infectés pendant la gestation. Encore ici, le rapport dualiste du bien et du mal intervient.

Dans un contexte où le corps individuel et le corps social, communautaire sont vulnérables et menaçants, le discours dominant ne réussit qu'à accroître l'inquiétude. La surenchère des avertissements qui prônent la prudence renforce la notion de tabou et entraîne un sentiment de répulsion face à la maladie. L'homosexualité se voit ainsi réinvestie d'une infériorité identitaire s'exprimant par la honte d'une communauté subjuguée par la mort. Dans la continuité de la réflexion de Foucault, l'apparition du sida force un questionnement. En effet, non seulement pour ceux et celles qui ont peur de la perte des valeurs traditionnelles, mais aussi pour certains groupes progressistes, il importe de se demander ce qu'il advient du dispositif d'alliance dont parlait Foucault.

¹² Didier Lestrade, *Act Up, une histoire*, Paris, Denoël, 2000, p. 144.

¹³ Mirko Grmek, *Histoire du sida : début et origine d'une pandémie actuelle*, Paris, Payot, 1989, p. 70.

Dans *Deuil et mélancolie*¹⁴, Freud désigne deux types de rapport aux morts, que l'on peut voir présents dans le titre même de son ouvrage. Le deuil se situe dans un processus inconscient d'introjection visant à procurer au « moi » l'image de l'objet ou de la personne perdus en vue de s'en détacher. À l'opposé, la mélancolie relève d'un processus d'incorporation de l'objet qui veut conserver intact celui-ci et où les altérations du « moi » font émerger une pathologie du deuil. Ainsi, à l'heure du sida, la décimation de la communauté homosexuelle a fait du deuil une expérience obligée, vécue sous forme exponentielle. Les homosexuels voyant mourir proches et amis se sont vus accablés d'une perte de repères pour ce qui est extérieur au contexte de la maladie. La honte ressentie au sein de la communauté gaie a entraîné la dévalorisation de l'homosexuel, devenu mélancolique selon la conception de Freud. Par la rencontre de la sexualité et de la mort, le sida a réintroduit la mélancolie dans le dispositif sexuel et dans le désir. S'est donc imposée la volonté de faire de cette paralysie généralisée que peut constituer le deuil un moteur d'engagement. Tel a été le cas de Douglas Crimp¹⁵, homosexuel rallié à la cause de la maladie ayant axé son travail sur le deuil.

En fait, le rassemblement communautaire entre des groupes atteints de près ou de loin par la maladie, a créé des alliances et de nouvelles identifications. Le sida a donc permis paradoxalement à de nouvelles identités plus complexes, moins « pures », de prendre place. Au moment où le sang des homosexuels est contaminé s'observe une volonté de créer des liens entre des groupes minoritaires selon l'idée de faire famille.

¹⁴ Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2003, pp. 145-185.

¹⁵ Douglas Crimp (ed.), *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, Massachusetts, MIT Press, 1990.

L'évolution de la définition du terme *queer* est représentative de cette tendance au rassemblement. Si cette appellation est mise de côté après la guerre par la jeune génération d'homosexuels qui préfèrent se désigner comme « gay », jugeant ce dernier mot moins dévalorisant et moins féminisé, le sida en ravive l'emploi : « Ce n'est qu'à la fin des années 80 que le mot "queer" resurgit comme terme d'autodésignation. Le groupe Queer Nation, fondé à New York en 1990 et qui s'étend rapidement à d'autres villes des États-Unis, se donne pour tâche, par des actions radicales et bruyantes analogues à celles d'Act Up, de lutter contre l'homophobie et d'affirmer la visibilité des gays et lesbiennes – dans toute leur pluralité. »¹⁶

Quoique de brève durée, l'idée de la « Queer Nation » a permis l'expansion du terme *queer* qui a vu quelques modifications s'opérer quant à son sens. Elle a aussi suscité, par la revendication de son caractère inclusif, une multiplicité d'identités gaies et lesbiennes qui ont pu prendre place. Le souci commun de tous était de refuser l'intégration à la société dominante. Cette posture militante rejoignait effectivement les préoccupations d'Act Up, groupe militant toutefois beaucoup plus exclusif. Organisation représentative de l'usage de la manipulation politique de l'aveu dans la société, Act Up croyait qu'une prise de pouvoir des homosexuels était possible si ceux-ci avouaient leur homosexualité, quitte à faire usage de la délation et à créer un *coming out* forcé de personnalités « dans le placard » en première page des journaux. Le groupe Act Up n'acceptait d'ailleurs que des membres séropositifs. Cette attitude a contribué à la mainmise des homosexuels sur le discours gai.

¹⁶ Didier Éribon, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003, p. 394.

L'appropriation de la parole a donné lieu à un phénomène de ghettoïsation qui pose le problème de l'identité requise pour penser le fait de l'homosexualité et du sida. Cette interrogation est intervenue en littérature et dans les théories dites *queer* avec l'exemple d'Eve K. Sedgwick, qui a consacré plusieurs textes, dont une importante réflexion théorique¹⁷, aux études du genre sexuel, et particulièrement à l'identité homosexuelle. Elle a été dénigrée par certains pour s'être engagée dans l'écriture en faveur de la cause des homosexuels, alors qu'elle ne désavouait pas son hétérosexualité. Ce communautarisme a sans doute été une façon de faire revivre un dispositif d'alliance, basé sur certaines exclusions, qui n'évite cependant pas certains dérapages idéologiques.

¹⁷ Eve K, Sedgwick, *Épistémologie du placard*, Paris, Ed. Amsterdam, « Centre national du livre », 2008.

CHAPITRE 1

L'aveu comme mode d'intensification de soi et souci éthique

Panorama de quelques récits de soi

Il importe de s'interroger sur la façon dont l'aveu du sida s'est symbolisé en littérature. Dans le contexte du corpus étudié ici, en écho aux textes d'Hervé Guibert, le premier problème porte sur l'énonciation de la maladie. En effet, le texte doit-il la nommer ou la taire? Dans *L'accompagnement* de René de Ceccatty, le narrateur entreprend de restituer l'expérience de son ami malade après la mort de celui-ci. Alors qu'il était déjà très affecté par la maladie, l'homme souffrant a demandé au narrateur de décrire sa fin à sa place. Bien qu'il soit écrivain tout comme le narrateur, le malade a sollicité la collaboration de ce dernier, estimant ne pas avoir la force de s'adonner lui-même à cette tâche. Ayant accepté d'assister le malade et de témoigner de ses observations, le narrateur fait néanmoins preuve de nombreuses précautions, précisant d'ailleurs que l'endossement de ce rôle de scripteur-témoin ne relève pas de sa décision. Le récit se trouve ainsi construit sur le mode rétrospectif. Revécu à partir du souvenir du narrateur, l'accompagnement du malade est dépeint dans l'après-coup de la mort.

Comme la répulsion et la honte que le malade éprouve envers sa maladie l'empêchent de dévoiler la nature de celle-ci aux gens qui ne font pas partie de son entourage immédiat, le narrateur accepte par fidélité à son ami de garder secrète la condition du malade. La pudeur de l'accompagnateur s'impose malgré l'agacement qu'il éprouve

face à la situation : « J'étais moi-même ennuyé de devoir garder ce secret, parce que cela faussait mes relations avec nos amis communs. »¹⁸ Mais au-delà de la question de l'appellation de son mal, en refusant d'accepter la maladie qui le domine, le malade exacerbe son désespoir. Celui-ci cache même dans son espace privé le matériel qui le renvoie à la réalité du sida. Ainsi, le narrateur rapporte comment son ami se ment à lui-même : « Bien qu'il ait toujours pris soin de dissimuler chez lui le matériel médical, j'étais allé trop souvent lui rendre visite pour ne pas l'avoir surpris avec une perfusion. »¹⁹ Par ailleurs, l'échange des connaissances médicales entre les deux protagonistes se heurte à l'incommunication. Comme le malade a vu un de ses proches mourir au début de l'épidémie, il n'est pas dupe du développement de la maladie. Le narrateur note toutefois l'introversion du malade : « Il savait en gros ce qui l'attendait. Mais il ne voulait pas ou ne pouvait pas m'éduquer sur ce chapitre. »²⁰ Le silence du narrateur se trouve donc être la répétition du silence du malade, qui omet de le renseigner plus adroitement sur son état, préservant encore son intimité. Le narrateur se soumet donc au secret de son ami dans un souci éthique où le jugement du témoin-scripteur ne doit pas intervenir. La pudeur de l'accompagnateur face au malade est transposée dans l'écriture. Une grande place est ainsi laissée au secret, au caractère énigmatique de l'expérience du sida. Révélatrice de la posture de déni du sidéen, la maladie jamais dite par le malade et le narrateur, mais néanmoins souvent évoquée par le recours aux articles indéfinis, instaure ainsi une esthétique du non-dit qui existe néanmoins comme acte commun de témoignage.

¹⁸ René de Ceccatty, *L'accompagnement*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 53.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

²⁰ *Ibid.*, p. 55.

Distinct de cette posture qui préserve l'espace privé du malade, le récit de Jamaica Kincaid intitulé *Mon frère* met en scène la prémonition de la mort du frère de la narratrice en dévoilant certains faits du vécu de celui-ci. N'ayant pas vu ce membre de sa famille depuis son adolescence, alors que lui n'avait que trois ans, la narratrice se remémore des souvenirs d'enfance. Le corps du frère malade, exposé au regard, est infantilisé par le renvoi à l'enfance, dès la naissance. Les soins constants qui sont prodigués au malade par la mère entraînent aussi un détachement identitaire; le corps en perte d'autonomie est montré dans sa dépossession : « Après l'avoir baigné, elle [la mère] l'habillait du pyjama propre qu'elle avait apporté pour lui et si l'on n'avait pas changé ses draps, elle les changeait puis il s'asseyait dans son lit et elle l'aidait à manger ses aliments, la nourriture qu'elle avait préparée pour la lui apporter. »²¹ Le lien qu'entretiennent la mère et le fils est ainsi restitué par le rapport au corps malade. En tant que témoin, la narratrice se fait lectrice de la vie de son frère dans le but de trouver quelle est la trace laissée par celui-ci. Il est toutefois déroutant de constater qu'outre le livre qu'elle lui dédie, très peu de choses subsistent du personnage.

À l'encontre de cette volonté de rendre compte de la mort de l'autre, qu'elle soit exprimée sur le mode de la retenue ou de la dureté, s'affirme une posture littéraire face au sida, marquée par le romantisme. *Cargo Vie* de Pascal de Duve est l'histoire d'un voyage en mer du narrateur, pendant lequel celui-ci entreprend l'écriture d'un journal relatant sa propre expérience de sa maladie, soit de son sida avoué. La double traversée de l'Atlantique sur le cargo est aussi l'occasion pour le narrateur de faire le deuil de sa relation amoureuse avec E., partenaire séronégatif avec lequel il a rompu

²¹ Jamaica Kincaid, *Mon frère*, Paris, Seuil, « Points », 2001, p. 21.

récemment. L'œuvre entretient un rapport au temps qui n'est pas usuel à la pratique de ce genre. En effet, plutôt que de s'inscrire dans le temps présent, le narrateur exploite le caractère fragmentaire du journal dans le but de ralentir le temps qui le rapproche de sa fin. Il tente ainsi de créer un espace temporel autonome qui lui permette de faire son deuil de lui-même et de son amoureux. Quoique que le voyage en mer symbolise l'histoire rétrospective de la vie et de la maladie du narrateur, le cargo représente la progression vers la mort, ce qui confère au texte un double mouvement. Il est important pour le narrateur de créer un temps en suspens qui lui permet d'être vu au-delà de la mort : « Sidéen sidéral, je rêve de conserver mon rayonnement auprès de ceux qui m'auront aimé. Je serai une étoile morte, mais toujours lumineuse dans le cœur de certains. »²² Le romantisme de la mort domine, celle-ci étant fortement esthétisée. Cet héroïsme s'exprime par un symbolisme qui émerge de la surinterprétation de la mort. Il est ainsi possible pour le narrateur que la mort soit belle. Son éloge de la mort est le résultat d'un processus de légitimation, qui est alimenté par la croyance qu'il est primordial de rester pur. Le narcissisme qui naît du culte de la beauté et de la perfection se traduit dans une écriture empreinte d'héroïsme. L'inscription du sida dans cette œuvre est très importante. Non seulement il y a nomination du mal, mais la maladie contamine toutes les positions d'énonciation dans le texte. Symboliquement, le sida est perçu comme une sorte de narrateur (le sida écrit le texte) qui prend en charge la fonction prophétique du récit, mais il est aussi le destinataire de l'écriture. En effet, celui à qui semble d'abord s'adresser le journal (ce dernier se rapproche également de la forme épistolaire par moments), est l'amoureux du narrateur, le dénommé « E. ». L'adresse à ce dernier,

²² Pascal de Duve, *Cargo Vie*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1993, p. 30.

faite sur le mode du vouvoiement, crée une mise à distance qui fait apparaître la mort, en l'occurrence l'issue du sida, comme le véritable destinataire. Par son omniprésence, le sida se révèle un compagnon plus fidèle que ne l'est l'amoureux du protagoniste. Ce dernier se résigne à sa condition de sidéen qu'il perçoit comme le prix d'une certaine élection. Il en ressort qu'une intimité bénéfique se développe entre le malade et sa maladie.

Aux antipodes de cet héroïsme personnel, la littérature du sida peut endosser une posture guerrière. Chez Alain Emmanuel Dreuilhe, la maladie est vécue sur le mode exogène, c'est-à-dire qu'elle est perçue comme une force offensive extérieure au sujet. Dans ce « Journal de sida » qui constitue le sous-titre de son récit intitulé *Corps à corps*, le narrateur déclare la guerre au sida. Ce dernier est en effet représenté comme un ennemi qu'il faut combattre. Ce rapport haineux à la maladie s'exprime par l'utilisation compulsive de métaphores militaires : « Dans mes moments de panique, le SIDA me semble encore un tank qui écrase, comme des fétus, toutes les barricades élevées par la médecine, aussi indifférent aux appels à la pitié qu'au craquement des membres qu'il brise sur son passage. »²³ Le corps est en proie à une invasion nocive qui instaure une confrontation où le sujet lui-même se perçoit en guerre aux côtés des membres de la communauté des malades : « Nous serions ainsi une arme dirigée contre nous-mêmes mais aussi contre la société : étrange guerre surréaliste où le guerrier serait à la fois le champ de bataille, le canon, l'ennemi et la

²³ Alain-Emmanuel Dreuilhe, *Corps à corps : journal de sida*, Paris & Montréal, Gallimard & Lacombe, 1987, p. 42.

victime innocente. »²⁴ Le sida agit alors comme un élément perturbateur qui traque l'individu et les médecins en empêchant toute maîtrise. Contre cette perte de contrôle, il faut pourtant livrer bataille.

Considérée moins terrible que dans l'écriture de Dreuilhe, la maladie dans l'œuvre de Guibert est certainement omniprésente et ravageuse, mais enclenche néanmoins un mode de vie performatif. Dans *Cytomégalovirus*, le journal d'hospitalisation écrit par Guibert lors des derniers mois de sa vie, alors qu'il est atteint du trouble de la vue stipulé dans le titre, le narrateur a le souci d'exposer de façon brute la maladie. Dans cette perspective, le sida se définit ainsi comme un agent dévorant et cannibale : « On pourrait dresser un dictionnaire humoristique des termes du sida : le candidat est un champignon qui pose sa candidature pour prendre le pouvoir dans votre gorge, votre œsophage, votre estomac, et les manger. »²⁵ En fait, quoique représenté dans ce passage de façon ludique, le sida est le catalyseur d'une tension, qui met au défi le narrateur de contrer son effet destructeur. À l'instar de son corps, Guibert tente de disséquer son quotidien dans la trivialité de celui-ci. Représentatif d'un style objectif au moyen duquel sont montrées les actions jour après jour, le pronom « je » se fait discret, apparaissant lentement dans le texte. Comme il lui importe de se consacrer pleinement à la maladie, Guibert vit l'instant présent et se restreint à l'environnement clos de l'hôpital, qui fait figure de véritable microcosme, limitant ainsi ses contacts avec le monde extérieur. Ce journal, dépourvu de romantisme et d'esthétisme, se concentre sur les moindres détails du quotidien qui, bien qu'exaspérants, rendent la

²⁴ *Ibid.*, p. 44.

²⁵ Hervé Guibert, *Cytomégalovirus : journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 21.

vie du sidéen plus supportable une fois qu'il jette sur eux son dévolu et les évacue dans l'écriture.

Mais avant de s'adonner à l'écriture de ce journal qui marque les jours le séparant de sa mort, Guibert mène à travers ses deux premiers récits du sida²⁶ une lutte féroce allant à contre-courant du processus de dégénérescence de son corps malade, et cela en mode accéléré. Ainsi, c'est d'abord une préoccupation d'exposition de soi sous le signe de l'intransigeance qui jalonne les récits de l'œuvre du sida de Guibert. Dans ces écrits, les propos portant sur la maladie, la sexualité et la mort, qui sont constitutifs du domaine privé, seront portés par le sujet dans le domaine public par le truchement des stratégies et fonctions de l'aveu. Ce projet de dévoilement semble lié à une recherche d'intensification personnelle.

L'aveu du sida

Loin de poser problème, la désignation de la maladie se fait d'entrée de jeu sans détournement à la première page de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* : « 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. »²⁷ Le narrateur annonce donc sur-le-champ l'état du diagnostic de sa maladie. Mais la portée de cet aveu déterminant est désamorcée par l'attribution de la faculté de guérison du sida qui, à première vue, semble contredire la fatalité de la maladie, comme si le sujet pouvait s'y soustraire. Ces premières lignes introduisent en fait le faux espoir de

²⁶ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992

Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993.

²⁷ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 9.

rétablissement auquel le narrateur a cru grâce à un ami médecin, et qu'il tente de s'expliquer tout au long du récit.

La divulgation de la maladie semble être pour Guibert une façon de se protéger de l'envahissement de celle-ci. Ainsi, lorsque le narrateur raconte une visite parmi d'autres à l'hôpital pour y faire une prise de sang, il souligne l'insensibilité des infirmières qui crient sans scrupule le nom des patients dans la salle d'attente : « [...] c'est alors qu'elles ont crié le mien, mais il est un stade de la maladie où l'on a que faire du secret, où il devient même odieux et encombrant, et l'une d'elles parla de son arbre de Noël, il ne faut pas se laisser gagner par l'horreur de cette maladie sinon elle envahit tout [...] »²⁸. Le narrateur reçoit donc avec une certaine indifférence ce traitement violent du personnel qui, devant l'ampleur du fléau, banalise le drame individuel. La trivialité des anecdotes sur le personnel sont partie intégrante de la gravité qui habite le lieu de l'hôpital, et ces deux registres méritent de ne pas être perçus comme discordants pour le bienfait du moral du malade.

Révéler son sida à ses proches implique une prise de conscience qui comporte une dimension douloureuse : « Mais l'aveu comprenait quelque chose d'atroce : dire qu'on était malade ne faisait qu'accréditer la maladie, elle devenait réelle tout à coup, sans appel, et semblait tirer sa puissance et ses forces destructrices du crédit qu'on lui accordait. »²⁹. La nomination de la maladie fait naître une lucidité qui paraît inévitable au narrateur, mais l'alarme que cet acte génère dans l'entourage fait

²⁸ *Ibid.*, p. 57.

²⁹ *Ibid.*, p. 175.

acquérir au sida une visibilité qui renforce son activité ravageuse. Cette confrontation entre le malade et sa maladie établit un rapport de force irritant que le narrateur s'efforce de soutenir. Ainsi, l'énergie que nécessite ce combat encourage Guibert à chercher à se soustraire à l'hystérie de certains de ses proches, principalement ses parents, en ne se soumettant pas volontairement à son devoir de leur annoncer son sida : « L'avouer à mes parents, ce serait m'exposer à ce que le monde me chie au même moment sur la gueule [...] Mon souci principal, dans cette histoire, est de mourir à l'abri du regard de mes parents. »³⁰ Si le narrateur sélectionne les proches à qui il souhaite faire connaître sa nouvelle condition à partir de réactions qu'il leur devine, celles-ci devant lui apparaître supportables, le dévoilement au public se manifeste dans un rapport différent. En effet, l'audace du sujet augmente lorsqu'il s'agit d'avouer par la médiation de l'écriture. Ce qu'il n'arrive pas à dire en face à ses proches leur est annoncé par l'entremise du livre : « J'ai menti à David et à Gustave, mes deux meilleurs amis, parce que Jules me l'a demandé, en leur cachant que je prends déjà le médicament depuis cinq jours, et maintenant je balance tout par écrit. »³¹ Dire le secret est en fait une pratique courante du travail d'écriture de Guibert : « [...] il était de l'ordre des choses, moi qui avait toujours procédé ainsi dans tous mes livres, de trahir mes secrets, celui-ci fût-il irréversible, et m'excluant sans retour de la communauté des hommes. »³² Ainsi, la divulgation du secret en question, soit de sa maladie, dans un manuscrit apporté plus tôt chez son éditeur, s'inscrit dans la continuité du projet littéraire de dévoilement de Guibert. Conscient que cette posture peut s'avérer inconvenante pour certains, le narrateur se dit toutefois prêt à

³⁰ *Ibid.*, p. 16.

³¹ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, pp. 24-25.

³² Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 216.

assumer la marginalité qu'impose son choix. Il semble donc davantage déterminé à défier la réaction du public que celle de son entourage.

S'il paraît relativement facile, sinon certainement nécessaire pour Guibert d'annoncer son sida, la mise à nu de son corps dans son processus de déchéance se fait sans pudeur. Il fait d'abord état de la nouvelle conception de son corps, qu'il utilise comme objet d'expérimentation : « Mon rapport avec mon corps avait dû changer depuis que j'avais eu l'idée de le sacrifier au peintre et sur la scène de théâtre : il y aurait eu un défi, une tentative de courage et de dignité dans la limite la plus extrême, maintenant il n'y avait plus que de la pitié, une très grande compassion pour ce corps ruiné, qu'il fallait préserver des regards. »³³ Ainsi, la mise en scène du corps par Guibert dans le contexte théâtral répondait jadis à une volonté de dépassement de soi qui n'a désormais plus sa raison d'être. Au désir de donner son corps en spectacle se substitue le souhait de dissimuler son corps honteux.

Mais avant d'exprimer ce renoncement à donner à voir sa chair au dernier stade de la décrépitude, le narrateur choisit de montrer la domination qu'exerce la maladie sur son corps. D'abord, l'activité du virus semble reléguer au second rang le désir amoureux, qui porte le narrateur à avouer que « [...] la force de [son] amour pour Vincent avait moins de force que la force de [sa] maladie. »³⁴ Mais encore, la maladie semble modifier son rapport à ses besoins essentiels. Celle-ci met à distance ce qui avait l'habitude de procurer une satisfaction au narrateur sur le plan de son

³³ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 31.

³⁴ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 502.

alimentation : « Manger et boire, à cause de cette foutue saloperie (l'AZT), me dégoûte. Le vin et la nourriture, les dernières choses accessibles qui m'enchantaient. »³⁵ La maladie s'accapare du pouvoir nourricier; elle dévore le corps, empêchant celui-ci de s'alimenter. L'impact de la maladie sur le fonctionnement le plus élémentaire du corps amène le narrateur à commenter l'insignifiant. En effet, dire la honte de son corps malade l'oblige à en exposer la facette la plus triviale. Ainsi, la perte progressive d'autonomie physique du sujet le force à recourir aux services fournis par l'hôpital pour faire ses besoins. Dans le journal d'hospitalisation est rapporté un de ces moments d'intimité : « J'urine sans me lever, dans une sorte de préservatif relié à un tuyau, un pénilex. On me met sous les reins l'acier glacé et tranchant du bassin, je n'arrive pas à faire. »³⁶ Les interventions de l'appareil et de l'humain empêchent donc de donner lieu au simple geste pour lequel ceux-ci ont été déployés, rappelant à l'individu son incapacité de subvenir seul aux premières nécessités de son corps.

Ici, l'expression de la trivialité s'accomplit par la représentation du rebut. Le sujet avoue la répugnance de son corps par la description de l'état de ses défécations. Ainsi, l'odeur des excréments du sujet trahit sa condition pour autrui et vient contaminer les rapports : « La porte de mon appartement est ouverte, je viens d'avoir une chiasse épouvantable, je suis triste que Cyril sente ainsi la diarrhée et puisse désormais l'associer à moi. »³⁷ Néanmoins, l'abaissement de soi devant les autres

³⁵ *Ibid.*, p. 489.

³⁶ Hervé Guibert, *Cytomégalovirus : journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 67.

³⁷ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 547.

provoque un inconfort plutôt faible pour le narrateur, si bien que même devant son médecin, un événement du même ordre n'est pas l'objet d'un grand malaise, ce qui pousse Guibert à avouer simplement, de façon factuelle : « Mon slip, dont Claudette Dumouchel a soulevé l'élastique, est maculé d'éclats de diarrhée et d'urine [...] »³⁸.

Guibert tâchera de comparer cette réalité à celle que vit sa grand-tante Suzanne, favorisant ainsi le rapprochement de la condition de son corps à celui de cette femme presque centenaire. La maladie modifie donc son rapport au temps, lui donnant l'impression de vivre de manière anticipée sa vieillesse. Son corps lui permet par conséquent de mesurer les répercussions de cette accélération temporelle : « 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. »³⁹ Par la perte d'autonomie qu'elle génère, la maladie rappelle le lien entre la vieillesse et l'enfance, exploité ici par le truchement de l'obscène. Comme le narrateur ne s'épargne pas de montrer l'abject de sa maladie par l'exposition de ses matières fécales dans le texte, il ne tente pas non plus de dissimuler les traces de ses déjections, de sorte qu'il s'accepte vaincu devant la manifestation spontanée de la force de sa maladie. Mais lorsqu'il va au plus mal de sa forme, les mécanismes de son corps ne répondent plus à aucun réflexe au point de le rendre complètement impotent. Il se représente ainsi aux dernières pages de son journal : « Tombé sur le nez ce matin en glissant sur le carrelage de ma salle de bain; ensuite impossible de me relever de ma baignoire. Chiasses, fièvres, tristesse. "Vous

³⁸ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 160.

³⁹ *Ibid.*, p. 130.

pleurez? M'a demandé le psychiatre. – Non, je n'y arrive pas." »⁴⁰ Cette image du malade physiquement contraint au sol est inhérente à une impuissance morale. Les défécations apparaissent ici comme un symptôme du découragement absolu, leur action laxative supplantant le flot habituel des larmes.

Non seulement le narrateur donne à voir un portrait avilissant de lui-même, mais il n'hésite pas à exposer une caricature faite par son amant à son égard. Guibert précise ainsi que, face à sa propre maladie, son amant a d'abord adopté une position de déni afin de faire valoir la susceptibilité de Guibert; ce dernier résumant ensuite cette critique comme suit : « [...] il me décrivait comme le geignard type, le couche-tôt, le rabat-joie qui veut enfermer ses amis dans leurs chambres pour les empêcher d'aller s'amuser sans lui. »⁴¹ Si la perte de maîtrise de son propre corps suscite la critique du narrateur sur le caractère contrôlant de sa personnalité qui le forçait, avant de tomber malade, à exercer une manipulation sur ses amis, Guibert réaffirme par le fait même l'attachement à ses proches, et même à ses parents. Effectivement, bien que son rapport à sa famille soit antagonique et que Guibert n'hésite pas à faire preuve de méchanceté à l'égard de ses parents, la connivence avec son père est néanmoins souvent évoquée. La tendresse des sentiments du narrateur est exprimée par un retour à l'enfance. Ainsi, la dépendance nécessaire envers les autres causée par la perte d'autonomie lui fait évoquer l'aide du père comme lorsqu'il était enfant : « [...] je ne peux plus faire trois brasses de suite, j'ai des moignons, je suis à quelques pas du bord de l'eau, mais je me noie. J'ai besoin de m'agripper aux hanches de mon père

⁴⁰ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 555.

⁴¹ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 42.

pour qu'il me ramène à la plage. »⁴² L'état de panique provoqué par la faiblesse physique ne peut donc se dissiper que par l'intervention rassurante du père. Mais avouer le réconfort dispensé par la figure paternelle ne semble pouvoir s'accomplir que par l'écriture : « Les pieds me brûlent toujours et pour la première fois aujourd'hui, à cause d'eux, et en sachant que je ne saurai jamais lui avouer, mon père me manque, horriblement : au moindre mal, à la première écorchure, mes pieds se retrouvaient sur ses genoux, ils ne m'appartiennent presque plus, j'avais confiance [...] »⁴³. L'abandon du fils au père, possible dans le contexte de l'enfance, ne peut se répéter à l'âge adulte que dans l'écriture et cela provoque une gêne qu'il n'est pas facile d'admettre pour le narrateur autrement que dans le livre. Il en ressort que la maladie stimule l'apparition de souvenirs agréables avec les proches, particulièrement avec le père. Ainsi, le sida a comme fonction d'intensifier les rapports humains. Loin de créer une distance au monde, il participe de cette exaltation des sensations et émotions.

Le narrateur porte un intérêt accru à sa maladie qu'il examine étroitement afin d'en comprendre l'évolution. Bien que les résultats de ses multiples examens médicaux soient prévisibles, le narrateur ne s'empêche pas d'en théâtraliser la réception :

Quand j'avais entre 500 et 199 T4, je me jetais sur les enveloppes marquées de "caractère confidentiel" de l'institut Alfred-Fournier, je l'ai raconté, et je dépouillais devant ma boîte aux lettres ces feuilles agrafées de comptes-rendus d'analyses pour découvrir mon taux de T4, dont je connaissais pratiquement les variations mois après mois, ou alors j'enfournais ces feuilles

⁴² *Ibid.*, p.171.

⁴³ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 301.

sans les regarder dans la poche de ma veste, pour retarder un peu le moment du désastre ou de la bonne surprise.⁴⁴

Plutôt que de sombrer dans le pathétisme suite au constat du déclin de son état de santé, le narrateur fait d'un laps de temps calculé un lieu où toutes les possibilités sont encore envisageables. Ce moment de suspens correspond, comme il l'affirme, au temps de préparation que l'aveu nécessite. Ainsi, lorsque le narrateur décide de rompre ce délai, il transmet cet événement simultanément : « [...] après un mois supplémentaire d'offensive du virus HIV à l'intérieur de mon sang mon taux de T4 n'est plus qu'à (je fais la soustraction au bas de cette page) 213 [...] »⁴⁵. Cette mise en scène se présente ainsi comme une façon d'intensifier le quotidien faute de pouvoir déjouer l'avenir.

L'acharnement qui caractérise le comportement de Guibert face à sa maladie ne l'incite pas nécessairement à vouloir anéantir la force destructrice du virus. La maladie est tellement empreinte de la vie du sujet qu'elle a comme fonction de rendre fusionnel le contact avec autrui. Le rapprochement qu'elle crée entre les individus produit une intimité qui est séduisante à première vue. Ainsi, Guibert dit à propos des enfants de son amant soupçonnés d'être aussi séropositifs : « [...] le virus HIV m'avait permis de prendre une place dans leur sang, de partager avec eux cette destinée commune du sang, bien que je priasse chaque jour qu'elle ne le soit à aucun prix. »⁴⁶ La maladie a l'avantage de faciliter une complicité qui n'est pas aisément gagnée sans sa présence paradoxale. En effet, comme l'entente avec ces enfants est

⁴⁴ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, pp. 189, 190.

⁴⁵ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 232.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 227.

naturellement difficile, le narrateur se plaît à imaginer sur le mode du fantasme qu'ils sont tous les trois liés par la contamination. Mais le rappel de la dimension douloureuse de la maladie ne tarde à diminuer l'ardeur du narrateur qui ne souhaite aucunement faire subir aux enfants les ravages du sida.

Le sort fatal de la maladie a donc comme conséquence d'amplifier les rapports avec les autres. Le recours à l'image du sang symbolise la rencontre de différents types humains. Le fluide contaminé est figuré comme suit : « Transfusion : mon corps n'a jamais encore été inondé [...] par du sang étranger et mélangé, du sang de bourreau, du sang d'enfant, du sang de vieille femme qui a truqué sa carte de donneuse parce qu'elle a dépassé la limite d'âge, du sang pourri, du sang rubis, du sang d'alpiniste, du sang de mon père. »⁴⁷ L'intervention médicale est profitable dans la mesure où elle altère la nature homogène liée au concept de « pur sang ». Faire union par la voie sanguine répond donc à un fantasme de solidarité humaine. Mais ici, malgré l'apport étranger, l'identité familiale paternelle occupe une place privilégiée au sein de l'imaginaire individuel qui s'organise par la voie du sang. En quelque sorte, le père devient vraiment un père en donnant sous le mode du fantasme du sang qui sera transfusé à celui qui est ainsi son fils.

L'intensité avec laquelle Guibert habite la maladie l'engage également à se renseigner constamment sur l'avancée de son virus. S'appropriant le droit à la parole et à l'information que plusieurs sidéens s'indignent de voir confiné au domaine de la

⁴⁷ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 555.

recherche les écartant ainsi de ces débats, ce qui a d'ailleurs abouti aux *Principes de Denver*⁴⁸, Guibert transgresse l'exclusion prescrite. Dans *Le protocole compassionnel*, la place du médecin s'atténue au profit d'une démarche de médicalisation de soi où le rapport à la connaissance de Guibert est significatif. La fréquentation du lieu de l'hôpital pour assurer le suivi très assidu et astreignant de son sida impose des contacts accrus avec le personnel médical. Cette sollicitation implique le resserrement du lien entre le patient et le médecin. Lestrade note un effet de renversement : « On a souvent dit que le sida a profondément changé les relations médecin-patient, or il a également bouleversé les rapports de pouvoir entre les chercheurs et les malades. »⁴⁹ Rompant avec la figure de l'homme maîtrisant une science en plein progrès, qui était ancrée dans l'imaginaire du XIX^e siècle, le médecin du siècle suivant correspond à une image beaucoup plus humaine. L'incapacité de la médecine à remédier au sida donne certainement lieu à un sentiment d'impuissance qui entraîne une meilleure réceptivité, mais surtout, le médecin est aussi assujéti au sort de la maladie. Outrepassant les frontières géographiques et sociales, le sida touche aussi les médecins qui font partie de la communauté homosexuelle et que les patients vont souvent consulter. Le partage d'une expérience commune entre patient et médecin provoque le dépassement du cadre strictement médical comme motif d'échange de même que le renforcement de la préoccupation combative envers la maladie.

⁴⁸ Didier Lestrade, *Act Up: une histoire*, Paris, Denoël, 2000, p. 120

Note : Écrits par des malades qui s'insurgeaient contre les chercheurs qui les excluaient de leurs conférences et débats, « ces principes stipulaient, entre autres, que les malades du sida devaient être sollicités et représentés à tous les niveaux de la recherche. » (Lestrade, p. 120)

⁴⁹ *Ibid.*, p. 121.

Au fil de son parcours, Guibert met en scène des interactions chaleureuses ou virulentes avec les professionnels de la santé, parmi lesquelles figure celle entretenue avec son ami Bill qui atteint le point culminant de la conflictualité. Mais Guibert semble entretenir une relation particulièrement déterminante avec une jeune médecin, Claudette Dumouchel. Comme cette jeune femme n'est ni homosexuelle ni séropositive, la familiarité et la solidarité ne semblent pas s'imposer a priori entre Guibert et elle. Pourtant, la dureté du caractère de la jeune femme est comparable à celle que montre Guibert à son entourage à travers ses écrits. Ce dernier critique avec agacement l'effet que produit l'insensibilité de Claudette sur lui :

[...] j'ai pensé qu'il se pourrait que je tombe amoureux de cette jeune femme toujours mal disposée, de cette pimbêche qui n'a jamais un mot en trop ou en moins, qui ne met jamais rien de personnel dans l'examen et qui le clôt par un petit rire sarcastique que j'ai trouvé charmant, de cette râleuse aux cheveux ébouriffés gominés et aux chaussons plats de boxeur, championne de l'efficacité par la désensibilisation des rapports médecin-malade.⁵⁰

Tenter un rapprochement avec cette médecin, dans laquelle il voit une attitude hautaine qu'il reproduit en la désignant de façon répétée par le déterminant démonstratif « cette », représente un défi considérable qui est très stimulant pour Guibert. Comme il le fait avec les multiples symptômes de sa maladie qu'il diagnostique avec un souci obsessionnel, le narrateur ne s'épargne aucun effort à pourchasser cette jeune femme, voulant briser le rapport impersonnel auquel celle-ci le confronte. L'intensification de cette relation s'effectue par le déplacement du caractère professionnel vers le caractère amoureux. La visée thérapeutique bascule, et l'image du médecin adopte un autre visage. L'orientation sexuelle du narrateur se voit

⁵⁰ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 34.

même remise en cause par ce lien hétérophile rendu possible, lequel s'avère ici une manifestation du rapport à l'altérité.

Cette exacerbation du sentiment de proximité aux autres permet donc au narrateur de se recréer une nouvelle identité par rapport à sa maladie. L'aboutissement sur le mode du fantasme de ses relations sociales est le résultat de sa propre représentation de sa maladie. Or, cette expérimentation que permet le sida au narrateur entraîne chez lui un sentiment proche du romantisme. La manifestation d'un tel épanchement apparaît insoupçonnée en raison du rapport de rivalité que le narrateur alimente à l'endroit de sa maladie. Mais l'avidité avec laquelle il vit le fléau qui l'afflige fait émerger une certaine complicité avec ses maux dans son rapport au sida. Ainsi, le narrateur se plaît à s'imaginer soutenir le malaise qu'entraîne la maladie sans user de substances aux effets inhibiteurs. Il avoue ceci en refusant de prendre des médicaments à la suite d'une opération : « La douleur supportée (j'ai l'opiacé à portée de la main) fait de moi un géant, un colosse, un homme si fort tout à coup dans sa faiblesse. »⁵¹ La douleur que fait naître la maladie est même perçue comme gratifiante pour le narrateur qui craint de la contrer : « J'aime aussi cette maladie parce qu'elle me rappelle à une sorte d'ordre organique, de mise en demeure permanente (alors vraiment prendre des médicaments pour l'éviter? ne va-t-elle pas s'en venger, puisqu'elle a élu mon corps, puisque mon corps l'a élue?). »⁵² Percevoir la maladie comme le privilège résultant d'un processus de sélection et surtout d'élection succède ainsi à l'attitude de lutte féroce d'abord adoptée par le narrateur.

⁵¹ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 544.

⁵² *Ibid.*, p. 185.

Une explication à ce changement drastique de posture est fournie par le narrateur qui assimile son attitude à une tendance qu'il estime universelle aux malades : « Je suis dans une zone de menace où je voudrais plutôt me donner l'illusion de la survie, et de la vie éternelle. Oui, il me faut bien l'avouer et je crois que c'est le sort commun de tous les grands malades, même si c'est pitoyable et ridicule, après avoir tant rêvé à la mort, dorénavant j'ai horriblement envie de vivre. »⁵³ La gêne qu'éprouve Guibert en avouant la nouvelle nature de son rapport à sa maladie est cautionnée de façon anticipée par son amant qui, en observant avec un regard extérieur la situation du sida avant de savoir en être atteint, qualifie celui-ci de « maladie merveilleuse »⁵⁴. Cette disposition de Jules rappelée par le narrateur donne lieu à un éloge de la maladie exprimant une réflexion sur le rapport au temps : « [...] c'était une maladie qui donnait le temps de mourir, et qui donnait à la mort le temps de vivre, le temps de découvrir le temps et de découvrir enfin la vie [...] »⁵⁵. Le temps, qui n'est désormais plus dicté par l'urgence de vivre mais par l'agrément d'une certaine contemplation de soi, rappelle la posture de Pascal de Duve vue précédemment. Il semble donc que ce renversement soit plus qu'un simple dérapage résultant d'une réaction impulsive et passagère.

Vu la surenchère de la manifestation du caractère féroce du narrateur envers sa maladie, la révélation d'un tel épanchement romantique, qui implique une certaine résignation, s'avère surprenante. Mais même si l'esthétique est consignée à une

⁵³ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 191.

⁵⁴ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 192.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 192.

certaine impureté, le discrédit n'est accordé qu'au narrateur. Toutefois, la portée de l'aveu devient plus considérable lorsque la trahison de soi-même implique l'édification du portrait avilissant d'un ami intime. En effet, lorsque le narrateur se rend à l'hôpital pour visiter son ami Muzil alors mourant, il teste ses propres limites en osant lui baiser la main. Exécuté dans le but de ressentir la mort à travers le corps de l'autre, ce geste ultime fait immédiatement éprouver un regret effroyable au narrateur. Ainsi, il avoue de quelle façon il a tenté de s'en repentir : « En rentrant chez moi, je savonnai ces lèvres, avec honte et soulagement, comme si elles avaient été contaminées [...] »⁵⁶. Le vif sentiment d'humiliation inspiré par son comportement est redoublé par le fait de déclarer le tout par écrit. Ainsi, comme cette transcription opère en tant qu'exutoire, le narrateur s'en trouve davantage coupable : « Mais je me retrouvais encore plus honteux et soulagé une fois que ce sale geste fut écrit. »⁵⁷ L'aveu, même s'il implique une duplicité liée à l'amitié, est donc vécu comme un mal nécessaire selon l'idée qu'il faut se trahir soi-même et dire sa propre honte dans l'écriture.

L'intensification sexuelle

La recherche de l'expérience limite par l'aveu assure une continuité sur le plan de la sexualité. Comme il en est pour la maladie, cette quête se réalise largement par une représentation concrète qui veut que le sujet s'accomplisse par le recours au fantasme en fonction du déclin de son corps. Altéré par la maladie, le rapport à la sexualité s'inscrit dans une zone beaucoup plus conflictuelle étant donné que le sida est

⁵⁶ *Ibid.*, p. 106.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 106.

attribuable au comportement sexuel du narrateur, comme à celui de ses proches qui en sont atteints. À cet égard, Sontag note que contrairement à la tuberculose et au cancer, le sida se rapproche davantage de la syphilis dans la mesure où il est représenté comme étant lié à un comportement. Le rapport à la sexualité occupe une place importante dans l'élaboration du processus de stigmatisation du sida, comme l'illustrent les propos de l'essayiste : « La voie sexuelle de la transmission de cette maladie, considérée le plus souvent comme une calamité dont on est seul responsable, est l'objet d'une condamnation encore plus vive que les autres voies de transmission – surtout parce qu'on prend le sida pour une maladie non seulement de l'excès sexuel, mais de la perversion. »⁵⁸ Par conséquent, le sentiment de honte qu'éprouvent les malades du sida, et qui doit être dit selon Guibert, est augmenté par cette idée reçue.

Dans un état de stress soutenu dû à l'attente de la réponse relative à l'octroi du médicament AZT, Guibert se met au défi de retracer ses expériences sexuelles susceptibles d'avoir déclenché son sida. Ainsi, le narrateur fait d'abord état de la témérité de son propre comportement sexuel de même que de celui de son amant Jules. Il rappelle avoir été témoin d'une relation entre ce dernier et une connaissance passagère : « En décembre 81 à Vienne, Jules baise sous mes yeux le soir de mon anniversaire un petit masseur blond et frisé qu'il a chopé dans un sauna, Arthur, qui a des taches et des croûtes sur tout le corps [...] »⁵⁹. En plus de viser à transgresser les tabous, cet aveu montre la témérité du comportement sexuel découlant du sentiment de liberté généralisé de l'époque dans la communauté homosexuelle. L'absence de

⁵⁸ Susan Sontag, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1989, pp. 35-36.

⁵⁹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 61.

jugement est d'ailleurs soulignée dans la suite du passage, qui consiste en une transcription de son journal: « "En même temps nous prenions la maladie sur le corps de l'autre. Nous eussions pris la lèpre si nous l'avions pu." »⁶⁰ Cette négligence qui augmente le degré d'intensité du rapport sexuel se voit bientôt freinée. Encore lors d'une relation impliquant lui-même, son amant et une tierce personne nommée « le Poète », Guibert fait l'expérience d'une sensation forte qui fait naître en lui un fantasme de cruauté tout en donnant paradoxalement lieu à une conscience plus grande du danger : « [...] je me demandai si nous n'étions pas devenus, Jules et moi, un couple d'assassins sauvages, sans foi ni loi. Mais non, j'avais pris soin de remettre une nouvelle capote à Jules avant chaque pénétration du jeune homme qu'il déflerait, et je me retenais de ne pas jouir dans la bouche du Poète [...] »⁶¹. Le fait de prendre désormais les précautions nécessaires, c'est-à-dire de faire l'usage de préservatifs, devient essentiel pour Guibert. Cette réflexion s'inscrit d'ailleurs aux antipodes de la logique du *barebacking* voulant que l'initiation d'une pratique sexuelle ne force pas le sidéen à informer son partenaire de sa maladie, légitimant ainsi par omission la contamination volontaire. Dans le même ordre d'idées, à titre d'exemple, *Les Chevaliers de l'Apocalypse* formaient un groupe de séropositifs qui s'adonnaient à une pratique non protégée, ce qui constitue un cas de dérapage où l'usage de la terreur servait à accroître le danger et le plaisir.

Les pratiques sexuelles jugées généralement dépravées sont dévoilées avec aisance par Guibert qui ne cherche aucunement à se disculper de ses représentations

⁶⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 170-171.

subversives, pornographiques. Par ailleurs, à l'exemple du corps malade représenté dans son processus de déchéance, le corps sexué est aussi apte à soulever le dégoût. En effet, lors d'une soirée entre amis où tous attendent l'arrivée imminente du personnage du curé à qui est dédiée la surprise du corps nu du Poète dans une pose calculée, le besoin de se lever de ce dernier pour aller uriner est freiné par le narrateur qui prend en charge la situation. Ainsi, ce dernier avoue : « [...] il avait envie de pisser, je l'en empêchai, pris son sexe dans ma bouche pour le soulager. »⁶² L'action d'uriner semble être une composante commune des jeux sexuels auxquels prend part le narrateur. Elle constitue d'ailleurs une exigence de Jules servant à répondre à son fantasme urophile : « T. me prie de lui pisser dessus; je n'y parviens pas (comment mon père se décarcassait pour me faire uriner avant de me coucher, ouvrant et fermant le robinet, imitant entre ses lèvres, le sifflement du jet pour qu'il vienne). »⁶³ Là encore, une image d'enfance avec le père refait surface, le narrateur cherchant à ce que celui-ci vienne à sa rescousse, et participe fantasmatiquement à sa vie sexuelle.

La sexualité malgré l'action de la maladie ne semble pas s'exercer à un moindre rythme ou alors différemment si ce n'est que de l'usage nouveau du préservatif. Mais ce rapport ne tarde pas à subir un changement radical, parallèle au dépérissement de son corps. L'effet de la maladie entraîne ainsi un aveu inattendu dans *Le protocole compassionnel* : « J'ai maintenant peur de la sexualité, en dehors de tous les empêchements liés au virus, comme on a peur du vide, de l'abîme, de la souffrance,

⁶² *Ibid.*, p. 149.

⁶³ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, pp. 405-406.

du vertige. »⁶⁴ Cette prise de distance face à la sexualité est présentée comme la cause de l'acharnement des interventions chirurgicales imposées au corps. Cette observation est alléguée par l'explication du spécialiste à qui Guibert a fait part de ses inquiétudes : « Le psychiatre m'a répondu que j'étais comme quelqu'un qui a été violé, que la première fibroscopie a été comme un viol [...] »⁶⁵ La violence avec laquelle son corps est pris en charge par la mécanique de la science médicale force donc une déshumanisation qui diminue l'intérêt de Guibert pour les plaisirs de la chair. Cette répulsion amène le narrateur à admettre son comportement déviant dont l'évolution se voit freinée : « Cette attirance pour des garçons de plus en plus jeunes était un problème avant la survenance du sida. [...] Le squelette que je suis devenu n'a pas le courage apparemment de se réchauffer aux jeunes garçons, et il n'en est pas fier du tout. »⁶⁶ Bien qu'il sache que cette attirance sexuelle pour la jeunesse masculine est malsaine, considérée comme une perversion pédéraste voire pédophile, il n'est pas complètement soulagé que la maladie soit une entrave. Ces pulsions sont d'ailleurs souvent exprimées lors de rêves, qu'il relate à plusieurs reprises dans *Le mausolée des amants*. Ainsi, Guibert peut se représenter en tant que voyeur d'un viol réalisé par un homme sur un enfant autant qu'il peut convoiter participer activement à un rapport sexuel avec un enfant. Dans ce dernier cas, le consentement du garçon est toutefois requis : « Rêvai que je faisais l'amour avec un enfant déluré, qui aimait ça presque autant que moi, c'était trop exquis. »⁶⁷ Le dévoilement de la perversion pousse encore plus loin les limites de l'acceptable par l'évocation d'une rêverie où

⁶⁴ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 104.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 260.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 104-105.

⁶⁷ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 454.

l'inceste entre en jeu : « Mon père me vient en aide. Je suis étendu à plat ventre sur un lit et j'ai envie qu'il m'encule, il vient derrière moi et en me pénétrant il me dit : "Celui qui se fait remplir le cul est un damné", il dit cela en riant un peu, comme pour m'exciter. »⁶⁸ Ce fantasme incestueux réaffirme la relation fusionnelle qu'entretient le narrateur avec son père. La relation sexuelle est initiée par le père et le narrateur y trouve son plaisir par l'adoption du rôle passif. L'échange sexuel rêvé n'est en rien une contrainte imposée par le narrateur, ceci empêchant par conséquent le geste d'être perçu comme un crime très grave.

Malgré la présence de tels passages où toute culpabilité semble évacuée, le narrateur raconte un rêve le mettant en contact dans un même lieu avec d'un côté un groupe de jeunes garçons se masturbant collectivement, et de l'autre un rassemblement d'hommes âgés reproduisant le même geste, les uns face aux autres. Cette confrontation force le narrateur à avouer l'ambiguïté de l'entre-deux lieu recherché : « [...] j'ai beau essayer de me glisser dans la salle des enfants, je sens bien dans mon rêve que ma place n'est dans aucune de ces deux salles mais dans une salle intermédiaire qui n'existe pas. »⁶⁹ En somme, la sexualité apparaît dans son journal comme étant vécue d'une façon plus conflictuelle que ne le laissent présager les récits du sida.

Rappelant souvent le pouvoir dévorant de la maladie sur son corps, le sujet fait de la bouche le lieu fantasmatique où siège son sida. Cet organe s'organise comme un

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 191-192.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 477.

terrain d'exploitation où s'affrontent deux rivaux, soit le sida qui s'empare de la fonction de nourrir le corps, et l'individu, qui cherche à rentabiliser son usage de la parole. Zone de dégoût dans laquelle s'est réalisé un traitement au Fongylone, la bouche a néanmoins un potentiel érotique qui est réactualisé par l'apparition d'un souvenir du narrateur au moment même où cette cavité fait l'objet d'un examen médical : « Claudette inspecte ma gorge avec le stick lumineux, elle voit mes dents, elle voit mon palais, elle voit ma langue, elle voit ce qui a embrassé, et ce qui a été réjoui par des sexes d'hommes et de garçons. »⁷⁰ La bouche, qui était jadis au centre de la dynamique sexuelle, devient désormais un instrument de violence retournée vers l'autre, où le fantasme d'une dévoration cannibale assouvit la cruauté du narrateur que fait naître chez lui la maladie : « 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 vibrante, chaude, douce et infecte. »⁷¹ Peu après avoir extériorisé cette brutalité érotique par l'expression de ce fantasme sadique, le sujet avoue avoir déjà été victime d'une semblable sauvagerie sous la forme d'une agression sexuelle. Il expose ainsi la violation commise par son ami d'enfance, dans un récit où Thanatos supplante Éros :

Il me mit debout, à sec, en renversant mon corps sur le rebord de la citerne. Ça me faisait mal, aucune jouissance, j'étais trop bouleversé. Djanlouka fut rapide dans sa besogne et négligea la mienne comme un Arabe, dans l'ivresse de sa chevauchée, il me crachait dessus, je sentais les jets de salive baigner mes cheveux et couler le long de ma colonne vertébrale, mise à nu comme une épine, ou une arête. Quand il m'eut crié sa jouissance dans l'oreille en

⁷⁰ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 57.

⁷¹ *Ibid.*, p. 106.

agrippant l'autre à pleine main pour me cracher cette fois sur les lèvres, il se rhabilla vite, et repartit sur sa moto rouge sans m'avoir dit un mot, ayant jeté la capote sale dans un fourré. Il avait fait ce qu'il avait à faire, et je savais qu'il ne reviendrait pas.⁷²

La vitesse effrénée du viol est caractéristique du rythme dans lequel s'inscrit le narrateur pour combattre sa maladie. L'intensification recherchée par Djanlouka comme motif de l'acte sexuel est du même ordre que celle qui obsède Guibert au quotidien. La cruauté à laquelle ce dernier recourt pour y parvenir se voit donc retournée contre lui-même par cet événement. Le corps rendu abject par la mort devient ainsi l'objet d'un soudain désir chez l'initiateur dont la jouissance n'est possible que dans la temporalité de l'instant. Dépossédé, le corps du narrateur est au contraire réduit à une position de passivité où la jouissance se trouve empêchée. Le cadavre sexué pose ainsi le problème de la limite et de sa transgression. Pour Léo Bersani, la jouissance et la souffrance sont concomitantes. Ce rapprochement issu de la confrontation entre la sexualité et la mort est exprimé dans un passage de son ouvrage *Le rectum est-il une tombe?* : « Le sexe peut être n'importe quoi, et n'importe où. En effet, nous allons partout pour notre jouissance : partout sur – et dans – le corps, partout dans une exaltante drague mondiale. Exaltation mêlée d'effroi, car, depuis le sida, on voit que cette jouissance qu'on n'arrive ni à fixer ni à dire peut quand même tuer. Le sexe déborde dans la mort [...] »⁷³. La jouissance est donc liée à la mise en acte de son paroxysme, le sida.

⁷² *Ibid.*, pp. 184-185.

⁷³ Léo Bersani, *Le rectum est-il une tombe?*, Paris, E.P.E.L., « Cahiers de l'Unebévue », 1998, p. 10.

Par la mise en scène de telles pratiques sexuelles permettant au narrateur d'exorciser ses fantasmes, celui-ci n'hésite pas à s'humilier. Mais la représentation de la sexualité est néanmoins plus choquante lorsqu'elle s'inscrit dans une économie plus passive, soit par le biais du rêve et du voyeurisme. L'atrophie corporelle du narrateur qui s'exclame aux derniers stades de sa maladie : « [...] mais qu'est-ce que j'en ai à foutre de foutre à présent? »⁷⁴, le met dans une disposition où ses fantasmes se déploient de façon plus satisfaisante par l'imagination que par la remémoration d'événements passés.

Devant l'inéluctable de la mort

L'annonce de la mort prochaine, par la communication du verdict de la séropositivité, est faite de façon très impersonnelle au narrateur et à son amant. Dans une clinique médicale où ceux-ci se sont rendus ensemble, chacun se retrouve simultanément isolé dans une cabine avec un professionnel qui annonce mécaniquement, sans humanité, la maladie. Ils prennent ainsi connaissance de leur nouvelle identité. Conscients qu'être atteints du sida marque le début d'un cheminement d'une durée variable vers la mort, Guibert et son compagnon font place à une reconfiguration identitaire que marque la juxtaposition des mots : « nos vies et notre mort »⁷⁵. À ce sujet, dans leur article Lévy et Nous relèvent cette conception mortifère : « Cette perception de l'inévitabilité introduit un changement paradigmatique quant à la conscience individuelle de la mort. Le sida réduirait la dimension d'altérité et renverrait la conscience individuelle à la certitude de sa propre finitude dans la mesure où l'autre qui meurt ou va mourir,

⁷⁴ Hervé Guibert, *Cytomégalovirus : journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 92.

⁷⁵ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 165.

c'est déjà le même que soi. »⁷⁶ À partir de cet instant, la mort est perçue comme une expérience unique, scellée par l'idée que le narrateur, son amant et la famille de celui-ci forment un groupe uni dans la catastrophe appelé «le Club des 5 »⁷⁷.

Cette idée de communauté filiale entraîne chez Guibert le sentiment de ne plus avoir sa place en dehors de ce cercle intime. Au-delà de cette volonté de faire alliance, le narrateur souhaite ardemment que la famille immédiate de son amant survive à l'aventure bien qu'elle y soit engagée à cause de Jules, l'amant, dont la contamination est médicalement prouvée. Être condamné au fléau du sida enclenche un processus de lutte qui amène le narrateur à vouloir retarder l'échéance de sa mort et par conséquent, selon sa logique, celle des quatre autres membres du groupe. Accepter de mourir signifie dès lors leur relayer fantasmatiquement le pouvoir assassin de la maladie, ce qu'il exprime vouloir contrecarrer à la fin de son journal : « Il faut mourir le plus tard possible pour T. et C. parce que, tant que je resterai vivant, la maladie restera dans mon camp et ne tombera pas dans le leur. »⁷⁸

Il s'avère que Guibert préfère s'approprier le pouvoir destructeur de la maladie en braquant sa cruauté sur autrui. Ainsi, son désir de vengeance ne tarde à aboutir au fantasme du meurtre. Furieux que Bill lui ait fait croire qu'il lui procurerait un vaccin mis au point par un groupe de chercheurs américains qui lui permettrait de guérir du sida, Guibert souhaite à celui-ci un accident fatal : « Mais moi j'aimerais que Bill

⁷⁶ Joseph Lévy et Alexis Nouss, « L'Univers du sida », *Anthropologie et sociétés*, vol. 15, n^{os} 2 et 3, 1992, p. 117.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 163.

⁷⁸ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 556.

assomme Mockney pour lui voler son vaccin, et me l'apporte dans le coffre-fort glacé de son petit avion de fonction, celui qui faisait la navette entre Ouagadougou et Bobodioulasso, et qu'il s'abîme avec l'avion et le vaccin qui m'aurait sauvé dans l'océan Atlantique. »⁷⁹ La mise à mort n'est pas seulement espérée pour cet homme jadis porteur d'espoir qui n'a pas su être honnête, mais aussi pour des proches qui lui sont chers. Ainsi, lorsque le spectacle de l'agonie de la plus vieille de ses grand-tantes est insoutenable, Guibert avoue vouloir la délivrer de son calvaire comme suit : « Suzanne se meurt, elle gémit, elle crie, elle n'ouvre plus les yeux. Il faudrait l'abattre d'une balle dans la tempe, comme on achève les chevaux qui se sont cassé les jambes. »⁸⁰ Cette image humaine réduite à celle d'une bête agonisante n'est pas sans similitude avec la propre déchéance de Guibert quoique l'acharnement de celui-ci à rester en vie ne soit pas motivé par le seul défi du temps. À cet égard, les propos de Catherine Mavrikakis sont éclairants : « La survie chez Guibert n'est pas un enjeu. C'est plutôt la vie comme intensité, comme acceptation du risque de la mort et de la pulsion de mort qui est en question. »⁸¹ L'exécution d'autrui est donc constitutive de cette recherche d'exaltation de la vie dans la mort.

De plus, pour faire valoir le caractère injuste de la maladie, le narrateur en vient même à se représenter en train de tuer les enfants de son amant qu'il veut pourtant épargner à tout prix. Ainsi, la vue de deux jeunes araignées apeurées sortant d'un trou permet au narrateur de parler par comparaison des enfants de son amant à qui il

⁷⁹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 242.

⁸⁰ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 542.

⁸¹ Catherine Mavrikakis, « La mort en quatrième vitesse : ou comment annoncer sa fin pour tenter d'en finir », *Frontières*, vol. 14, n° 2, printemps 2002, p. 27.

réserve le traitement suivant : « Et, pour ne plus être embêté, je les ai coincés dans leur trou avec un bout de chandelle, comme les Américains ont gazé les Vietnamiens dans les termitières humaines. »⁸² Ainsi, la violence du sida aurait pour effet d’exterminer les innocents dans un raisonnement guerrier. Se solidarissant le temps d’un instant avec le style de Dreuilhe observé plus haut, Guibert recourt ici, par la tuerie, à une solution très nuisible et dangereuse. En effet, d’un point de vue critique, ce réseau métaphorique de l’ennemi consiste en un danger redoutable qui mérite d’être dénoncé selon Susan Sontag : « L’effet de ces images militaires sur la pensée de la maladie et de la santé est loin d’être négligeable. Car elles sur-mobilisent, elles sur-décrivent et elles contribuent puissamment à l’excommunication et à la stigmatisation des malades. »⁸³ Alimenter le mal par le mal n’est donc en rien considéré par l’essayiste comme une stratégie efficace.

L’effet de coupure au monde en dehors du « Club des 5 » fait préciser au narrateur sa volonté profonde d’évincer sa famille biologique en la déshéritant : « Non, mes chers parents, vous ne récupérerez ni mon corps malade, ni mon cadavre, ni mon fric. [...] Vous apprendrez ma mort dans un journal. »⁸⁴ Refuser toute présence physique et tout legs à sa famille par la surenchère de la négation s’inscrit dans une posture de vengeance face à l’avarice familiale dénoncée dans *Mes parents*⁸⁵. De ce fait, en épousant la conjointe de Jules, événement relaté dans *Le protocole compassionnel*, Guibert s’assure que sa succession passera aux mains du clan. De plus, prévoir

⁸² Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 154.

⁸³ Susan Sontag, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1989, p. 123.

⁸⁴ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 63.

⁸⁵ Hervé Guibert, *Mes parents*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992.

l'annonce de sa mort de façon si impersonnelle permet au narrateur de repousser toute tendance de ses parents à la dramatisation. Par ailleurs, le rapport au père expliqué plus haut disparaît au profit d'une communauté fraternelle symbolique créée avec les enfants de Jules. Les enfants de ce dernier sont ainsi frère et sœur avec Guibert qui tente de se réinventer une lignée pour échapper à celle qui lui est destinée par les liens du sang. Le désir de paternité ou de filiation fait alors place à un désir de fraternité.

En revanche, l'éthique de la violence au cœur de l'aveu dessert également le sujet malade chez Guibert. Le sujet n'est effectivement pas moins intransigeant envers lui-même qu'envers les autres, sa méchanceté étant aussi intégrée à l'image qu'il se fait de sa propre mort. Jouant la carte de l'indifférence, il ose s'assimiler à un déchet, ne semblant trouver dans la mort aucune dignité : « Dernières volontés : incinéré, le plus vite possible. Aucune cérémonie religieuse, aucun rassemblement amical ni familial au moment de la crémation, aucune musique. Jeter les cendres dans la première poubelle. »⁸⁶ Le recours aux phrases nominales et la répétition de la négation dans ce passage rehausse le caractère impassible et déshumanisé du narrateur. L'intériorisation du déchet qu'est son corps provoque ainsi une banalisation de soi. Aussi, lors d'un voyage avec Jules à Lisbonne, lieu choisi pour fêter leur rituel anniversaire commun, Guibert décide d'acheter cinq figurines translucides. Selon la coutume, celles-ci étaient destinées à être déposées à l'église par des parents qui souhaitaient que guérisse leur enfant atteint d'une méningite. Décidé à raviver cette tradition vieillotte et désormais inusuelle, le narrateur se rend dans deux églises où il n'est pas bien accueilli par les préposés religieux. Il réagit alors farouchement à ce

⁸⁶ Hervé Guibert, *Cytomégalovirus : journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 84.

traitement : « Je dis à Jules : "Personne ne veut de mes offrandes." J'hésitai à les laisser dans la première poubelle. »⁸⁷ Guibert renie en quelque sorte ses vœux, maintenant regrettables, qui visaient à réclamer que lui et la famille de son amant traversent l'expérience de la maladie. D'un coup, Guibert veut détruire son espoir, restitué dans les ex-voto qu'il relègue à un rien, à une vanité en les désacralisant. La poubelle sert donc à révéler de façon cruelle l'insignifiance de l'être et de l'espoir.

L'expérience de la mort est alors vécue sans aucune complaisance, et de façon imagée par l'intervention du média vidéographique. En écho à l'échec de l'épisode photographique vécu avec sa mère s'abandonnant à la caméra dans *L'image fantôme*⁸⁸, œuvre parue dix ans avant son décès, Guibert filme une scène impliquant sa grand-tante Suzanne qui fait surgir la menace de la mort dans *Le protocole compassionnel*. En effet, l'habitude qu'a Guibert de filmer le corps meurtri de ses grand-tantes se veut une façon de se rapprocher de la mort. Suzanne lui livre un témoignage d'espoir et d'amour face à la caméra dont il s'apercevra après-coup qu'elle n'a pas été mise en marche. Le narrateur dira à propos de cet événement tronqué : « [...] encore une fois j'ai commis une image fantôme, celle de Suzanne enfin dénudée qui me disait ces mots d'amour extraordinaires, un chef-d'œuvre invisible. »⁸⁹ La faillite de la captation du discours de la vieille femme apparaît comme le résultat d'une injonction posthume. Cette volonté de saisir le spectre de ces

⁸⁷ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 226.

⁸⁸ Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

Note : Dans le texte éponyme de ce recueil, Guibert se trouve seul avec sa mère, et met en place la scène préparant à une prise de photo intense avec celle-ci. Dépouillée de tout artifice selon le désir de son fils, à l'insu du père, la mère s'abandonne totalement devant la pellicule. À l'issue du processus de développement du film, Guibert constate qu'aucune image n'est ressortie, scellant ainsi la perte de cet épisode œdipien.

⁸⁹ Hervé Guibert, *Cytomégalovirus : journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 120.

femmes entretenant un rapport de grande proximité avec la mort relève d'un travail fantomatique. La vidéo achoppe à rendre compte de cette tâche contrairement à la littérature qui, en inscrivant cet échec, s'impose comme un meilleur dispositif mémoriel, et ainsi fonde sa victoire.

Toutefois, la prise de conscience de la propre mort du narrateur se fait en lieu clos, soit dans la cave de l'immeuble où celui-ci habite. Après y être entré pour chercher un aspirateur, celui-ci s'embarre malencontreusement à l'instant où la porte blindée se referme sur lui. Se rassurant d'abord sur sa capacité de survie à court terme dans ce lieu, le narrateur entreprend de deviner la réaction qu'auront devant son absence les personnes qu'il avait prévu rencontrer pendant la journée. Non sans fantasmer sur l'effet de sa possible disparition, il évalue malgré tout la possibilité d'être délivré de cet endroit. Une ironie du sort se dessine toutefois :

Je visionnai nettement ma mort dans cette cave, comme une vignette saugrenue incrustée par le destin à l'intérieur de cette autre vignette plus large du malheur, mais peut-être plus assurée que celle de la cave dont on allait me délivrer, qui était celle du sida, devenu le film courant de ma vie. Mourir dans cette cave alors qu'on est atteint du sida, il n'y a que moi pour en finir comme ça, cette mort dans ma cave appartenait déjà à ma biographie, dans toute son absurdité et toute son horreur.⁹⁰

Ainsi, dans cet espace évoquant le tombeau, le narrateur découvre la part cachée de lui-même et reconnaît sa condition de mort-vivant. Intrinsèquement à l'expérience du sida se vit l'expérience de la séquestration, perçue tout de même comme moins compromettante de par son caractère réversible. Ce double enfermement relève d'une prise en charge hermétique du corps tant dans ses dimensions internes qu'externes.

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 84-85.

Habiter la cave fait subir au narrateur une transmutation animale; il adopte une identité propre au lieu, celle du rat. De plus, le fait de penser à écrire devant cette constatation de la mort relève d'un acte de foi, soit du testament.

Le titre du deuxième récit du triptyque étudié, en l'occurrence *Le protocole compassionnel*, fait directement référence à l'aspect médical du sida, et par extension aux médicaments dont le narrateur fait un usage variable. En effet, à partir du moment où il fait le choix d'avoir recours à des substances, s'il les utilise pour amoindrir la souffrance des multiples symptômes encourus, le narrateur peut aussi en profiter pour mettre définitivement un terme à son supplice. Il se met donc au défi de rompre cette fin programmée d'avance par le suicide en admettant : « [...] il n'y avait plus qu'un geste dont j'étais capable : préparer et avaler les gouttes de Digitaline qui provoqueraient un arrêt du cœur. »⁹¹ Bien que le suicide soit un objet de fantasme dans ce texte, il est déjà une préoccupation dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, et cela malgré le quotidien vécu davantage sous le signe du combat. Cet acte est alors perçu sous un angle très lucide par le narrateur : « [...] je crains qu'il me suffirait de détenir le flacon, de l'avoir à portée de main pour pouvoir immédiatement passer à l'acte, sans réflexion, sans que mon geste soit lié à aucune décision découlant de l'abattement ou du désespoir, je me verserais dans un verre d'eau ces soixante-dix gouttes, je l'avalerais, et puis qu'est-ce que je ferais? »⁹² En envisageant sa mort comme le résultat de sa propre manœuvre au moyen du DDI, médicament illégal qu'il détient, Guibert se met très consciemment en danger. L'orchestration de sa mort

⁹¹ *Ibid.*, p. 36.

⁹² Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 234.

s'impose plus solidement par la contribution du support visuel. Dans *La pudeur ou l'impudeur*, vidéo autoréalisée en 1991, Guibert donne à voir son dernier souffle de vie par une mise en scène et en récit de lui-même. En plus d'exhiber les restes de son corps agonisant digne de ceux des camps de concentration, il représente son suicide en consommant devant la caméra un mélange excessif de médicaments. L'autofiction, qui préside à la production artistique de Guibert pendant son sida, semble ainsi rejoindre la réalité étant donné que celui-ci a effectivement devancé l'échéance de sa mort par une surdose volontaire de médicaments. L'aveu permet donc de faire de la littérature, avec la complémentarité des autres médias, un lieu d'anticipation et de mise en scène.

Avant de recourir à cette posture suicidaire, Guibert adopte une nette tendance romantique. En effet, la question de sa propre inhumation semble être préoccupante, s'inscrivant dans un projet défini : « Gustave a eu l'idée d'un enterrement factice dans le cimetière du village avec le cercueil du cloître avec la complicité et les gros bras de Taillegueur. Cette idée m'enchant. Pas de cérémonie religieuse, ni de procession, sauf avec les jeunes garçons nus du village. »⁹³ Ainsi, faire le deuil de soi suppose également la préparation de son tombeau, laquelle se trouve pourvue d'un caractère grandiose. Au-delà de cette organisation théâtrale de ses obsèques, Guibert livre une perception romancée de la mort. Décidé à affronter de façon impitoyable la maladie qui se presse à prendre possession de son corps, Guibert s'efforce d'entretenir cette démarche épuisante et frustrante. Mais le dépassement physique qu'impose cette dernière est bientôt considéré avec admiration, amenant le narrateur à

⁹³ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 143.

faire une analogie : « Je suis un scarabée retourné sur sa carapace et qui se démène pour se remettre sur ses pattes. Je lutte. Mon Dieu, que cette lutte est belle. »⁹⁴ Cette figuration détonne avec la posture habituelle, d'autant plus qu'elle fait intervenir d'une certaine manière la présence divine. Cette interprétation de la mort réoriente également le rapport aux médicaments du narrateur. Il salue ainsi le pouvoir de réactivation du DDI : « Me lèverai-je de mon cercueil comme je me lève de mon lit, en m'agrippant aux bords ou en me laissant tomber, maintenant que, grâce au DDI du danseur mort, je crois au mythe de la renaissance? »⁹⁵ S'imaginer être l'objet d'un tel héroïsme donne lieu à un narcissisme résultant d'un symbolisme sacré. Le rejet violent du sida jusqu'alors bien installé dans l'esprit du narrateur fait place à une attitude beaucoup plus romantique face à sa mort. Par conséquent, le délabrement mortifère du corps semble désormais faire partie d'un esthétisme remarquable : « Je me suis vu à cet instant par hasard dans une glace, et me suis trouvé incroyablement beau, alors que je n'y vois plus qu'un squelette depuis des mois. »⁹⁶ Cette soudaine légitimité, ressentie déjà envers la maladie, et maintenant envers la mort, donne certainement une sensation de jubilation, mais relève moins d'un épanchement héroïque que d'une intensification recherchée par l'expérience limite. Quoique antithétique à la sensation de perte rendue possible par une identification au déchet, cette posture chez Guibert existe aussi et répond à une volonté de fusion avec la mort.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 143.

⁹⁶ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, pp. 496- 497.

Si la mise en valeur d'un tel esprit romantique par le narrateur semble un moyen de se donner du réconfort, dans le désarroi et le désœuvrement, Guibert adopte néanmoins une conduite beaucoup plus aléatoire quant à ses agissements. En effet, vers la fin du *Protocole compassionnel*, suite à la réception de la lettre d'un guérisseur tunisien, le narrateur décide d'accepter l'invitation et se rend chez celui-ci à Casablanca. Cherchant après-coup la raison qui l'a mené à voyager jusque-là, il dit : « J'ai menti : comment pouvait-on croire à un voyage d'agrément, seul, dans ce pays plein d'adversité, moi qui me disais lassé depuis longtemps de toute idée de voyage? La vérité est que j'avais un but, mais aujourd'hui ce but a perdu sa raison. L'avouer le rendrait ridicule. »⁹⁷ Admettre les faits s'avère dans ce cas une tâche ardue. Ce n'est que quelques lignes plus loin qu'il dévoile le contenu de ce but, après avoir toutefois tenté de s'en esquiver : « La vérité est que je partais parce que j'étais à bout de tout, à bout de mes forces, en train de crever, tout simplement, comme une pauvre bête. Je n'avais plus aucun espoir que celui-ci. »⁹⁸ Ainsi, face à une telle impuissance, le narrateur est prêt à tout pour raviver un espoir de guérison. Le charlatan faisant preuve d'une attitude très paternelle, l'invocation habituelle du père ne s'exerce plus. Comme la médecine a échoué, aller à mille lieux de chez lui pour recevoir les traitements d'un charlatan lui apparaît une option qui n'est toutefois commandée par aucun sentimentalisme, comme le serait le suicide. Marie Darrieussecq y constate toutefois le même potentiel intensificateur : « Ce voyage doit être tenté parce que c'est un projet romanesque : il s'inscrit dans la série de ces événements ou possibilités événementielles qui font de la vie de Guibert un roman, et de son œuvre

⁹⁷ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 199.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 200- 201.

une chambre d'échos pleine de signes, d'annonces et de pressentiments choisis, qui tiennent précisément à la littérature romanesque. »⁹⁹ Ainsi, la représentation de la mort chez Guibert s'écarte du narcissisme, celui-ci étant contrecarré par le travail du deuil de soi qui se constitue par la destruction, la disparition et paradoxalement par l'édification d'un moi expérimentateur. L'hésitation entre le tombeau et la poubelle comme lieu de trêve fonde donc une ambivalence entre deux esthétiques opposées mais amplificatrices des sensations.

La reconfiguration de l'espace de l'aveu recherchée dans les récits de soi contemporains, et ici tout particulièrement dans ceux de Guibert, est motivée par la volonté de rompre avec la pratique littéraire confessionnelle qui s'inscrit dans une longue tradition religieuse. Rappelons que la conception générale de la confession correspond à l'idée selon laquelle un coupable avoue ses péchés à un prêtre qui peut lui infliger une pénitence en guise de rémission de ses fautes. Cette économie est fondée sur la possibilité d'une indulgence octroyée au confesse par le confesseur dans le but de réhabiliter sa place dans l'au-delà. La confession littéraire, dont les *Confessions* de Saint Augustin sont l'exemple initial, repose sur ce type d'interaction. Quant au récit autobiographique moderne, avec les *Confessions* de Rousseau, il s'inscrit dans cette lignée dans la mesure où l'aveu consiste en un acte cathartique servant à réclamer le pardon.

⁹⁹ Marie Darrieussecq, *Moments critiques dans l'autobiographie contemporaine : L'ironie tragique chez Serge Doubrovsky, Hervé Guibert, Michel Leiris et Georges Perec*, Thèse de doctorat, Université de Paris VII, 1997, p. 146.

Par contre, l'aveu portant sur la maladie, la sexualité et la mort dans les récits du sida de Guibert relève d'une recherche d'intensification, laquelle permet sans doute une certaine réinsertion communautaire par l'écriture. Dans son journal, l'écrivain résume bien ce danger qui guide sa démarche : « (Concevoir ou tenter les choses juste avant d'en être vraiment capable : pour qu'elles vibrent de cet écart d'insécurité?) »¹⁰⁰ En fait, cette quête permet à Guibert de cultiver un savoir-vivre intense au quotidien. Or, l'aveu n'est pas motivé par une volonté libératrice, le pathos étant évacué, et n'est pas plus fait dans le but de mener à une réhabilitation. Un passage du journal de Guibert montre Suzanne, alors à l'article de la mort, faisant comprendre à sa sœur Louise qu'elle veut voir le prêtre. Celui-ci se rend sur-le-champ au chevet de la mourante. Le passage fait figure de mise en abyme de la conception de l'aveu chez Guibert : « De guerre lasse devant le refus peut-être simulé de la confession, le prêtre lui pardonne en bloc tous ses péchés. Louise est furieuse, qui les connaît, n'en a jamais commis d'aussi gros, et a dû avouer tant de vétilles, c'est trop injuste d'aller au paradis à si peu de frais. »¹⁰¹ Le confesseur qui attend que se repente Suzanne se heurte ainsi au silence obstiné de celle-ci. Cette attitude insoumise de la vieille dame contredit la conception de la confession exposée par Foucault, à laquelle adhère d'ailleurs Louise, selon laquelle l'aveu est un passage obligé préalable à l'octroi du pardon par le confesseur, et qui se produit en encourageant l'accumulation de détails. Non seulement ici l'aveu est désacralisé dans le processus conduisant au pardon, mais le refus de l'aveu permet tout de même d'espérer un rétablissement de la place du sujet dans l'au-delà.

¹⁰⁰ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 383.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 536.

Il s'avère que l'aveu produit sur le mode de l'insoumission et de la cruauté permet au narrateur de rester actif en exerçant son pouvoir de provocation; il a en ce sens une visée thérapeutique. Conscient de l'imminence de sa fin, le sujet s'extirpe volontairement l'aveu. Cette poétique du dévoilement n'est pas de l'ordre de la rédemption mais plutôt de l'intensification de soi par le témoignage personnel et médical du sida.

Néanmoins, cette recherche d'exaltation jusqu'aux confins de la mort veut dépasser la négativité qui la constitue en tentant d'inscrire l'œuvre dans une éthique sociale. Ainsi, soucieux de dépeindre autant les lieux de l'individualité que de la collectivité, Guibert s'impose non seulement le devoir de rendre compte de sa propre expérience, mais aussi de celle appartenant à ses proches dans le contexte du sida. Dès lors s'opère le déplacement de l'aveu à la dénonciation. Réserver un tel traitement à son entourage s'avère une nécessité pour le progrès de la communauté, ce que les propos d'Emily Apter résument bien : «*Secrets must indeed necessarily circulate in order to keep history, culture, and memory alive [...]*»¹⁰² Non seulement le sujet se voit-il en train de dépérir, mais il assiste également ses proches vivant la même situation et mourant même devant lui, ce qui marque d'un lourd poids sa conscience, comme le note Apter dans la suite de ses propos : «*Transmitted and introjected, like the virus*

¹⁰² Emily Apter, « Fantom Images: Hervé Guibert and the Writing of "Sida" in France », *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, Eds. Timothy Murphy and Suzanne Poirier, New York, Columbia UP, 1993, p. 90.

Ma traduction: Les secrets doivent circuler dans le but d'aviver l'histoire, la culture et la mémoire.

*itself, the ghosts of former lovers and friends settle in for the duration, crowding out the space allotted for life's ordinary preoccupations and pleasures. »*¹⁰³

L'écriture de Guibert oscille alors sans cesse entre l'intensification individuelle de soi et le devoir éthique d'avouer et de dénoncer.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 90.

Ma traduction: À l'instar du virus soumis aux procédés de transmission et d'introjection, les fantômes des compagnons et amis s'inscrivent dans la durée, dépouillant ainsi l'espace alloué aux préoccupations et plaisirs habituels de la vie.

CHAPITRE 2

Les violences de l'écriture

a) La dénonciation comme acte social et communautaire

L'aveu n'est pas la seule forme de violence que Guibert exerce dans son œuvre. Son travail dépasse donc le cadre du moi pour s'orienter vers le collectif. Or, l'on peut se demander à quelle stratégie cette tactique de mise à mal répond-elle quand la société et la communauté sont en cause? Pris dans le rouage des services médicaux de façon plus accaparante lors de son séjour prolongé à l'hôpital au cours des derniers mois de son agonie, Guibert se trouve dans un climat propice à la dénonciation. En effet, la mise en place de conditions inadéquates pour les patients dans cet environnement hospitalier suscite chez Guibert une critique virulente du système de santé. Outre la gestion déplorable du sida au sein de l'institution publique, l'entourage proche mérite aussi d'être démasqué dans le contexte de la maladie. Au-delà de son épreuve personnelle, le narrateur exploite l'expérience de la communauté par le recours à la dénonciation, de la même façon qu'il avait mis cette dernière au centre de son projet de dévoilement par l'aveu. Ainsi, la maladie, la mort et la sexualité des proches font l'objet d'un vigoureux examen par Guibert, pour qui l'interdit doit être dépassé dans l'écriture, quitte à être cruel envers les intimes. À l'heure du sida, Guibert préfère alors être utile socialement dans l'écriture.

L'institution démasquée

D'abord, dans *Cytomégalo*virus, la communauté se révèle dans la présence du personnel hospitalier. Désireux d'exposer la maladie dans son caractère brut, trivial, le sujet ne fait pas abstraction des fournisseurs de soins qui habitent sa vie quotidienne à l'hôpital. Il narre les événements les plus banals qui s'enchaînent et mettent en scène cette communauté. Contrairement aux médecins, avec lesquels il entretient un rapport privilégié, généralement amical, Guibert voit les infirmières avec beaucoup plus d'aigreur et de rudesse. En effet, la honte qu'éprouve le patient atteint d'une maladie dégénérative face à laquelle la médecine reste impuissante fait naître chez le médecin une sensibilité nouvelle. Cette dernière est cependant inexistante chez les infirmières dont le manque de vocation professionnelle est vivement dénoncé par le malade. Acharné à faire de l'hôpital un lieu hospitalier, ou du moins confortable pour les derniers moments de vie d'un être mourant, le narrateur entreprend de concrétiser son désir en imposant au personnel infirmier, par la surenchère, son mauvais caractère continuellement insatisfait. Outre la violence du narrateur vers laquelle évolue son rapport de force aux soignants, la non-soumission aux instances médicales exprimée par le style littéraire permet à Guibert de ne pas devenir un être contrôlé et abruti par le système médical.

Mais d'abord, à l'origine de la suspicion de Guibert envers les services dispensés à l'hôpital se trouve l'expérience de son défunt ami, qui préfigure la sienne, et de laquelle il a beaucoup appris : « D. disait que M., qui devait de toute façon mourir, était mort beaucoup plus brutalement parce qu'on l'avait hospitalisé, pour faire place dans le couloir, dans une chambre qui n'avait pas été désinfectée. La maladie des

hôpitaux. »¹⁰⁴ Voyant en son hospitalisation la répétition de ce qu'a vécu M., le narrateur dénonce d'emblée le manque d'hygiène en dévoilant l'état de malpropreté des lieux : « La chambre n'a pas été désinfectée, même pas un coup de balai : des vieux pansements sous le lit. »¹⁰⁵ Le narrateur prend plaisir à apeurer l'infirmière en la menaçant avec ironie à propos des saletés qui trahissent l'insalubrité de sa chambre : « "On ne va pas mettre les scellés dessus comme pièce à conviction" »¹⁰⁶. Aussi, il ne tarde pas à déplorer la ténacité dont il doit faire preuve pour réussir à obtenir les soins nécessaires. Ceux-ci lui sont prodigués longtemps après qu'il en a fait la demande à plusieurs infirmières successives : « L'infirmière sympa [...] vient m'installer un obturateur [...], l'instrument que j'avais réclamé dès six heures, pour pouvoir bouger, à la petite infirmière blonde revêche, qui m'avait dit que ça n'existait pas ici. »¹⁰⁷ Le manque d'indulgence du narrateur résultant d'un tel épisode renforce son caractère capricieux, et cela même si le contexte ne renvoie pas aux préoccupations médicales : « Au dîner : une seule cuillère pour le potage et pour le fromage blanc, je demande, question de principe, s'ils veulent que je la nettoie à la langue ? Les traitements de faveur. »¹⁰⁸ Le fort tempérament du narrateur se manifeste ainsi de façon autrement provocatrice par un style parfois télégraphique, qui se contente de constater, et un recours au pronom indéfini « ils » pour désigner de façon floue le personnel soignant. Le sarcasme est augmenté lorsque le narrateur montre le ridicule de sa situation en dénonçant l'insouciance professionnelle des infirmières : « Il faut attendre de cinq à dix minutes si on sonne, on a l'impression

¹⁰⁴ Hervé Guibert, *Cytomégalo*virus, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 17.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 14.

que les infirmières font des roulements sauvages pour aller en catimini, ou en patins à roulettes, au dancing *La Rumba* du centre commercial Auchan. »¹⁰⁹ L'exagération que l'on retrouve dans cette caricature fait apparaître le caractère grotesque des infirmières. Encore, cette mise en scène opère une déshumanisation par le biais d'une phrase impersonnelle sans vrai sujet, où le pronom « on » sert à installer un discours détaché, qui reprend celui que le narrateur dénonce de la part des infirmières. Le sujet accentue cette image péjorative, voire méprisante, en dénonçant l'ardeur des discussions anodines entre les infirmières : « Elles jacassaient toute la nuit sans baisser la voix dans la pièce à côté de ma chambre, des histoires de salaire et de prix des choses. »¹¹⁰ Malgré la proximité qui sépare le narrateur des infirmières, qui ne font preuve d'aucune gentillesse envers les malades, Guibert augmente la prise de distance en usant le pronom « elles ». L'énergie manifestée par le personnel lors des périodes de battement n'est effectivement pas comparable à celle investie dans leurs tâches. En parlant d'une table inclinée réclamée de manière incessante, le narrateur en arrive à une conclusion qui ne laisse pas de doute en ce qui concerne le désintérêt et la paresse des infirmières, une fois de plus désignées de façon détachée : « Une fois pour toutes elles ont décidé de dire qu'il n'y en a pas, elles doivent penser que c'est moins contraignant pour elles que de pousser dans un couloir une petite table. »¹¹¹ Face à l'inaboutissement de sa requête, Guibert voit en l'attitude des infirmières un désabusement qui contredit toute propension à la bienveillance inhérente à leur rôle. Guibert dénonce ainsi de façon impitoyable le traitement impersonnel, dépourvu de toute humanité du personnel infirmier envers les malades, en lançant cette

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 37.

déshumanisation au visage du lecteur par l'emprunt d'un style littéraire distant, impartial, violent dans une sobriété qui se contente de noter les faits.

Outre l'inaction, l'incompétence des infirmières, lorsque vient le temps d'exécuter leurs tâches, est également promptement dénoncée. Le narrateur dévoile la mauvaise maîtrise de leur travail quotidien : « Quelle que soit l'intervention, sans réfléchir, elles disent au malade qu'il faut surtout être à jeun, ce n'est pas vrai deux fois sur trois, mais comme ça elles ne se feront pas engueuler. »¹¹² Soupçonnant l'usage de cette technique basée sur le hasard et l'arbitraire, le narrateur est amené à guider l'infirmière dans son travail, à lui imposer la vigilance dont elle ne fait pas preuve. Encore une fois, le ridicule de la situation jette le discrédit sur la figure de l'infirmière, d'autant que celle-ci ne manifeste aucun orgueil en répliquant au doute émis par Guibert : « "Vous êtes sûre que vous avez bien fait tous les branchements ? – Ah ! Vous faites bien de me dire ça, j'avais oublié de décamper." »¹¹³ Ce renversement de rôles institue un rapport de force féroce entre le malade et le soignant, où le premier se bat pour obtenir de bons soins, alors que le deuxième fait le minimum d'efforts pour lui en prodiguer. La cruauté envers soi et les autres résulte de l'acharnement du sujet malade à garder sa dignité : « Il faut tout de suite se faire respecter, c'est épuisant, un rapport de forces qui dure un ou plusieurs nuits et jours. Ils veulent qu'on perde, ils comptent sur l'usure. Ensuite, selon les cas, ils respectent ou ils lamentent. »¹¹⁴ La répétition soutenue des pronoms à la troisième personne donne le ton à la tension qui se joue de part et d'autre hostilement, sans l'intervention

¹¹² *Ibid.*, p. 57.

¹¹³ *Ibid.*, p. 76.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

du moindre sentiment. Ce séjour d'une durée indéterminée, où le narrateur se trouve cloîtré entre les murs d'hôpital, est sans contredit dépensé sur le mode de l'urgence, qui est une façon de rester prompt dans cette lutte contre la mort. La dénonciation par la sécheresse des propos et de la facture se présente pour le narrateur comme une façon d'être alerte et de ne laisser aucun signe de nocuité le brimer individuellement.

La violence du sujet se trouve augmentée par le doute qui s'installe envers le personnel soignant. En réaction à l'inefficacité calculée des infirmières, le narrateur en vient même à croire en des manigances rusées : « [...] elles tirent une telle tronche quand on les sonne pour un service minuscule et nécessaire qu'ensuite on préfère nager dans la diarrhée plutôt que de revoir une aussi sale tronche, lasse et débilitante, presque méchante parfois. »¹¹⁵ Cette volonté de croire en la malveillance stratégique des infirmières, exprimée par le renvoi à l'infect, se transforme en véritable paranoïa : « Quand une infirmière m'installe ma perfusion, je ne peux m'empêcher de penser que c'est peut-être de la flotte [...] et de repenser aux trois infirmières lesbiennes de Tübingen qui liquidèrent les vieillards en coinçant une petite cuillère sous leur langue et en noyant leurs poumons. »¹¹⁶ Le narrateur est véritablement hanté par l'image de l'infirmière assassine, ici puisée d'un fait divers, et se retrouve donc à la position du dominé. Pour éviter d'être trompé par celle-ci, il demeure alerte, s'informe de ses manœuvres. À celle qui lui dit d'ouvrir la bouche, il s'enquiert de la procédure : « "Oui, qu'est-ce qu'ils font ?" Réponse : un lavage de bouche. Les infirmières de

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 17.

Tübingen. »¹¹⁷ Le style saccadé, l'échange tactique et les courtes phrases nominales traduisent l'affolement du narrateur qui se situe au-delà de la méchanceté. Aussi, celui-ci rapporte ce qu'il a saisi de la révélation moqueuse selon lui, qu'a faite une infirmière à une autre, et contredit les dires de la femme : « "Il a dit que sa perfusion ne coulait pas assez vite et que ça commençait à lui faire mal." Je rappelle juste pour dire : "Je n'ai jamais dit ça." »¹¹⁸ La cruauté du narrateur est ici d'autant plus acerbe qu'elle se situe aussi dans la perception de l'autre face à lui-même. Mais surtout, le besoin du narrateur de démentir les propos de l'infirmière se veut une façon de ne pas laisser autrui lui renvoyer l'état de sa faiblesse, de n'autoriser quiconque à le dominer. Ce repli tyrannique sur soi rappelle le délire de persécution de Rousseau dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*¹¹⁹. Dans ce dernier cas, le sujet justifiait sa réclusion sociale par le fait que les hommes l'avaient proscrit de la collectivité, et que sa solitude était principalement une soumission à cette volonté. Cette attitude diffère cependant de celle du narrateur dans *Cytomégalovirus* qui, dirigé par une pulsion vitale, lutte vigoureusement, jusqu'à une certaine frénésie, pour son droit au respect dans une communauté restreinte, celle du personnel soignant. L'inhumanité ressortant de la dénonciation tyrannique de Guibert lui permet paradoxalement de rester humain.

La méchanceté du narrateur progresse dans son journal d'hospitalisation par l'inscription d'une oralité dans l'écriture. En effet, le narrateur se restreignait jusque-là à une transcription littéraire de son mécontentement en style souvent indirect.

¹¹⁷ Hervé Guibert, *Cytomégalovirus*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 19.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

¹¹⁹ Jean-Jacques Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

Désormais, il se représente en train d'exprimer celui-ci ouvertement au personnel avant de l'introduire à son activité littéraire. Le sujet malade parvient ainsi à avouer oralement son désagrément : « Me permettez-vous, madame ou peut-être mademoiselle, de vous faire remarquer que je trouve que vous vous êtes mal conduite avec moi l'autre soir, à la fois humainement, éthiquement et professionnellement ? »¹²⁰ Le narrateur reproduit ainsi l'oralité de ce qui aurait eu lieu. Le ton du reproche est agaçant et d'autant plus provocateur qu'il reste poli et calme, mais malgré tout teinté d'une plus forte subjectivité. De plus, au lieu de convoquer les infirmières à partir de sa chambre, d'attendre puis de broncher car elles tardent à se pointer, le sujet malade a l'audace de se présenter à l'entrée de leur bureau et de dire : « Je vous prie de m'excuser de troubler votre convivialité, mais je n'en aurai que pour deux secondes. Y a-t-il parmi vous l'infirmière qui me fera ma perfusion ce matin ? »¹²¹ Malgré l'ironie, cette façon d'introduire sa demande, en recourant à l'activité du soignant, impose le respect. Cette évolution de la posture du narrateur vers la confrontation directe et orale, qui prend forme de façon réfléchie, change le rapport de force en ce qu'il donne l'autorité au patient. Mais bientôt le narrateur se voit repousser les limites de son insolence, n'hésitant pas à s'opposer aux directives du personnel infirmier. La méchanceté cesse de servir la dénonciation pour s'adonner aux attaques personnelles. Le narrateur en vient ainsi à sortir de ses gonds et user de termes insultants tels que « salope »¹²² et « garce »¹²³. Cette supériorité, rendue par une posture hautaine du sujet malade, enlève tout réflexe de défense au

¹²⁰ Hervé Guibert, *Cytomégalo*virus, Paris, Seuil, « Points », 2004, pp. 41-42.

¹²¹ *Ibid.*, p. 51.

¹²² *Ibid.*, p. 58.

¹²³ *Ibid.*, p. 60.

soignant, le réduisant au choc de l'étonnement. Cette nécessité de reprendre le contrôle du personnel permet au narrateur de ne pas devenir un objet médicalisé. La méchanceté du narrateur demeure un acte social selon l'idée que le sida ne doit pas altérer le rapport de l'humain au social, ne doit pas l'éjecter de la vie active.

C'est ainsi par la voie d'une attitude féroce que le sujet malade mène sa lutte contre le personnel infirmer. En fait, sa mesquinerie et sa mauvaise humeur sont considérées comme un antidote à la mort. Par conséquent, elles le font sentir vivant dans la communauté : « Si on ne résiste pas, on ne court pas, on se fait écraser. Tant qu'à faire, il vaut mieux rester un être humain qu'une galette de bouillie de sang. »¹²⁴ L'usage de la méchanceté par la dénonciation est réellement thérapeutique : « Faire de la torture mentale [...] un objet d'étude, pour ne pas dire une œuvre, rend la torture un peu plus supportable. »¹²⁵ L'inefficacité des infirmières pousse effectivement Guibert à réclamer sans cesse un traitement de meilleure qualité. Il adopte une attitude cruelle, offensive puis défensive, envers cette communauté envahissante, qu'il inscrit dans l'écriture par le recours à un style laconique. De cette façon, il fait de l'expérience de son séjour à l'hôpital un lieu littéraire. La prise de contrôle s'opère ainsi par l'appropriation du médical par le littéraire. Guibert attribue toutefois une fonction éthique à la dénonciation du milieu hospitalier, qui peut faire outrage à ses membres en causant des pertes d'emploi, et qu'il justifie comme suit : « [...] même pas la notion de vengeance, mais tout simplement la notion éthique que chacun se doit de bien accomplir son travail. L'écrivain peut aussi tomber, si soudain il se met à

¹²⁴ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 54.

écrire des conneries ou des choses inacceptables. »¹²⁶ L'analogie avec l'écrivain faite par Guibert se donne comme un appel au jugement de son propre travail d'écriture, auquel il attribue toutefois une puissance considérable. Par la dénonciation, l'écriture domine donc le personnel médical, mais aussi la maladie malgré son effet dévastateur. En dépit des nombreuses limitations physiques qu'il confère, le sida n'empêche donc pas le sujet souffrant de continuer d'articuler sa pensée par la médiation de l'écriture.

La cruauté envers autrui

De même, la dénonciation de Guibert s'attaque à la communauté des proches, des amis. Il y aurait dans le triptyque étudié une éthique de la violence qui se révèle par une certaine terreur, laquelle implique l'usage de la cruauté. Cette violence est rendue en grande partie par la trahison dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. Dans un premier temps, on pourrait croire que la trahison est utilisée comme instrument de vengeance et porte sur la maladie des autres. Elle servirait à attaquer des personnes qui ont précédemment trahi le sujet malade, qui n'ont pas été à la hauteur de son amitié. Le cas de Marine serait particulièrement significatif, celle-ci étant associée à la personne d'Isabelle Adjani¹²⁷. Le sujet peint d'abord un portrait cruel de celle-ci, en présentant ses échecs en tant qu'actrice et réalisatrice. D'emblée, il met en valeur l'illégitimité de son succès par la fourberie dont elle a l'habitude de faire preuve afin de s'esquiver de mauvais choix artistiques susceptibles de mettre sa réputation en péril : « Marine me dit qu'elle était capable de se faire opérer de l'appendicite pour

¹²⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁷ François Buot, *Le jeune homme et la mort*, Paris, Grasset, 1999.

échapper au désastre. »¹²⁸ De plus, le sujet rapporte l'histoire d'un projet commun de scénario de film ayant mal tourné. Après avoir exprimé son enthousiasme par rapport au travail du narrateur, et lui en avoir fait apporter certaines modifications, Marine promet une contribution monétaire au projet. Puis avant de partir pour les États-Unis elle refuse soudainement, avec une extrême lâcheté tout contact avec le narrateur en ne manquant pas de répondre à son appel de façon anonyme : « Il n'y eut pas de sonnerie, on décrocha immédiatement, je perçus une respiration contenue, et, une fois que j'eus essayé de parler, on raccrocha. »¹²⁹ Par l'utilisation des pronoms personnels, Guibert dépersonnalise le personnage de Marine en ne le désignant même plus par son nom. La cruauté du sujet se confirme lorsqu'il ravive la rumeur qu'elle était atteinte du sida. En mettant un terme aux médisances qui ternissent une fois de plus sa renommée, Marine a fait preuve d'un orgueil qui ne laisse aucun doute sur son caractère narcissique : « Elle ne tarda pas, épaulée par son avocat, à intervenir au journal télévisé de 20 heures pour couper court à la rumeur, affirmer, témoignage médical à l'appui, qu'elle n'était pas malade [...] »¹³⁰. Le narrateur ne manque pas non plus d'avouer du même coup son désappointement en ce qui concerne le fait qu'elle s'est désolidarisée des sidéens. Marine a donc autant été infidèle au narrateur au niveau personnel qu'au niveau communautaire. N'ayant su être réceptive à l'amitié de Guibert, elle n'a pas plus su l'être face à la communauté, prompte au ralliement à l'heure du sida. Le narrateur se venge donc en lui rappelant son imposture, de façon assurément violente, mais surtout irrémédiable par l'inscription

¹²⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 83.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 138.

littéraire. Le traitement qu'il fait subir à Marine aboutit finalement au verdict de l'exclusion communautaire.

La dénonciation de Guibert, à partir de la trahison, s'intensifie tandis qu'il fait de Bill un sujet de prédilection dans le même récit. Par son titre, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* dénote une récrimination à un proche, en l'occurrence Bill. Un traitement semblable à celui de Marine, et même plus audacieux, est réservé à celui-ci, personnage ami et médecin qui a promis au narrateur le vaccin qui le guérirait. Comme Marine, Bill a déjà trompé le narrateur, et peut-être plus profondément, car les faux espoirs qu'il lui a donnés concernant la survie, alors que Guibert est en train de se battre pour celle-ci. C'est donc par vengeance que Guibert révèle l'histoire de sa dissension avec Bill. Le lien qui unit le narrateur à Bill rompt ici avec le rapport de complicité habituelle établi avec les médecins. D'abord, notons que la véracité des propos médicalement prometteurs de Bill est due aux preuves scientifiques que celui-ci allègue. Il dévoile les résultats d'expérimentations qui semblent rigoureuses et qui requièrent la participation de plusieurs malades. Le sujet malade entretient une fréquentation très étroite avec Bill jusqu'à ce que ce dernier mette un frein à leur rapport. Les premiers signes de lâcheté de Bill sont clairement dévoilés : « À partir de ce jour Bill ne donna plus de nouvelles, et il ne téléphona plus, alors que tous ces derniers temps il m'avait presque importuné à Rome, dans la nuit, avec d'interminables coups de fil [...] »¹³¹. Mais la méfiance qui émerge de ce délaissement de Bill donne le sentiment au narrateur d'une plus grande lucidité à son endroit : « [...] son silence m'étonnait à peine, et je pourrais même ajouter que je

¹³¹ *Ibid.*, p. 196.

m'en frottais les mains car par ce silence abrupt, qui aurait pu sembler à quiconque une monstrueuse démission, Bill accédait cette fois au rang de personnage ambigu. »¹³² Mais être prisonnier de tels soupçons est étouffant pour le narrateur, ce qui le conduit à se confronter à Bill directement. Optant pour la vérité, il lui avoue intégralement sa position : « Je lui dis tout de go que j'avais commencé à développer du ressentiment à son égard, et que je préférais le lui avouer pour tâcher de l'évacuer, et restaurer l'amitié qu'il était en train de miner. »¹³³ La dénonciation dans l'écriture effectue ici un retour à l'aveu. Mais ce qu'attaque surtout Guibert est l'orgueil de Bill, qui le rend incapable d'assumer ses mauvaises prédictions : « Nous obtînmes [...] un supplément d'information quant au lâchage de Bill : les résultats de l'expérimentation du vaccin se révélaient moins probants qu'il l'avait espéré. »¹³⁴ Étant lié professionnellement aux malades de par son statut, Bill n'a aucune excuse de ne pas poursuivre son suivi avec son patient atteint du sida. Le fait que ce dernier soit un ami infecté est d'autant plus indigne. Guibert montre que Bill est non seulement un piètre ami, mais également un médecin médiocre qui est dépourvu d'un esprit éthique.

Il n'est pas inopportun de croire que ce conflit sur la base d'enjeux médicaux et pharmaceutiques impliquant d'un côté Guibert, supporté par le docteur Chandi, et de l'autre Bill et Mockney, s'inscrit comme une métaphore de la véritable dispute sur la paternité de la découverte du VIH opposant le groupe de chercheurs français, dirigé par Jean-Claude Chermann, au groupe d'homologues américains, représenté par

¹³² *Ibid.*, p. 198.

¹³³ *Ibid.*, p. 255.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 209.

Robert Gallo. À ce sujet, Guibert se défend d'un parti pris en faveur de l'un ou l'autre des deux états de la recherche de part et d'autre de l'Atlantique : « Un journal médical m'a reproché, à la suite d'une interview, de faire de l'antiaméricanisme primaire : que tout était fait ou que ce soit pour tenter de sauver les malades. [...] Mais je ne sais que trop, de sources sûres qui me parviennent des plus hauts niveaux, que le sida est pris dans une chaîne de mensonges. »¹³⁵ Du même coup, Guibert discrédite la vocation humanitaire attribuée aux personnes non atteintes se dévouant pour la cause, celles-ci étant souvent rattachées aux institutions, en leur imputant plutôt une hypocrisie masquant des intentions plus rentables, voire mercantiles. Outre Bill, la communauté médicale aussi, malgré son implication professionnelle, cherche à tirer profit de la catastrophe. Tel est le cas du docteur Nacier, dont Guibert n'évite pas de dénoncer la duperie : « [Il] me fit rapidement l'aveu qu'il avait fait le test du sida, qui s'était révélé positif, et qu'il avait immédiatement contracté une assurance professionnelle qui pourrait un jour mettre sa maladie, l'état d'ignorance dans lequel on était alors vis-à-vis du virus permettait de telles spéculations, sur le compte d'une contamination par un patient [...] »¹³⁶.

Guibert rappelle aussi que la prévalence morale de l'institution religieuse est également ternie, cette dernière comptant aussi en son sein des victimes du sida. Le personnage du curé symbolise d'ailleurs la divergence entre les principes ultraconservateurs qui prévalent au sein du système clérical auquel il adhère et son appartenance à la communauté des homosexuels sidéens. Guibert souligne l'impasse

¹³⁵ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 101.

¹³⁶ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 66.

à laquelle se heurte le curé : « on [l']avait condamné par un cancer des lymphes, un lymphome que le docteur Nacier m'a décrété sans ambages avoir été un sida mal soigné, traité aux rayons X, soit pour sauver l'honneur d'un curé en faisant passer son sida pour un cancer au risque de dommages physiques, soit par incurie du système hospitalier en Italie. »¹³⁷ L'institution s'étant rapidement accaparée de la maladie afin d'avoir sur elle la mainmise morale et financière, le malade se trouve aussi pris au piège dans l'engrenage politique. La dénonciation ne s'inscrit pas ici dans un esprit de vengeance personnelle; elle affronte plutôt le tabou et la proclamation des valeurs traditionnelles dans l'institution religieuse et la société.

Par ailleurs, la trahison est également utilisée chez Guibert comme un acte social selon la logique de l'*outing*, procédé de dénonciation publique de l'homosexualité d'un individu, souvent une personnalité publique, contre le gré de celui-ci. La trahison est donc non pas conçue comme une vengeance mais plutôt comme un témoignage de fidélité dans la mesure où elle vise, dans une optique identitaire, un regroupement plutôt qu'une exclusion communautaire. Dans les récits de Guibert, cette posture rejoint l'attitude du narrateur envers Muzil, dans lequel ont été reconnus les traits de Michel Foucault. Parce qu'il croit fermement au caractère rassembleur de l'expérience du sida, Guibert se doit de trahir en toute amitié un de ses proches qui, de son vivant, avait toujours tenu à garder secrète sa vie privée. Guibert veut d'abord montrer la posture de déni de Foucault face à sa maladie, qui est cependant d'une certaine façon cautionnée par les circonstances expérimentales du développement de la recherche sur ce phénomène nouveau.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 147.

D'abord, lorsque le narrateur amène le sujet du *gay cancer*, terme médiatisé servant à désigner le sida à ses débuts, Muzil a une réaction étonnante, d'autant plus qu'il se trouve déjà porteur du virus: « Il se laissa tomber par terre de son canapé, tordu par une quinte de fou rire : "Un cancer qui toucherait exclusivement les homosexuels, non, ce serait trop beau pour être vrai, c'est à mourir de rire!" »¹³⁸ Muzil relève par son attitude le caractère improbable et aberrant de la cible de cette maladie, soit la population homosexuelle. Malgré ce refus de voir la réalité en face, Muzil révèle à Guibert, sur le mode de la confidence, une inquiétude qui laisse présager une certaine conscience : « "Stéphane est malade de moi, j'ai enfin compris que je suis la maladie de Stéphane et que je le resterai toute sa vie quoi que je fasse, sauf si je disparaissais; l'unique moyen de le délivrer de sa maladie, j'en suis sûr, serait de me supprimer." »¹³⁹ Plutôt que de recourir à sa propre destruction, pourtant déjà entamée par l'action de la maladie, Foucault a agi sans l'avoir prévu de façon plus efficace. En effet, il semble qu'il évitait depuis déjà un certain temps tout rapport physique avec son compagnon, ce que Guibert dénonce ironiquement et méchamment : « Muzil [...] a eu le formidable réflexe, la trouvaille inconsciente d'épargner cet être à un moment où presque tout son propre être, son sperme, sa salive, ses larmes, sa sueur, on ne le savait pas trop à l'époque, était devenu hautement contaminant [...] »¹⁴⁰. Cette attitude paradoxale de Foucault laisse entrevoir que le problème se situe au niveau de l'énonciation de sa maladie et de ses symptômes, ce que Guibert illustre dans ce passage rapportant encore les propos de son ami : « Il dit, en évitant mes yeux : "On

¹³⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 142.

croit toujours, d'un tel type de situation qu'il y aura quelque chose à en dire, et voilà qu'il n'y a justement rien à en dire." »¹⁴¹ Cette attitude de préservation est vivement contredite par Guibert, qui dévoile d'abord les circonstances de l'hospitalisation de celui-ci : « Muzil s'écroula dans la cuisine avant le long week-end de la Pentecôte, Stéphane l'y retrouva inanimé dans son sang. »¹⁴² De plus, parmi les ravages que le sida fait subir à Muzil, Guibert fait justement connaître la défaillance de la mémoire, qui fait outrage à l'envergure intellectuelle du philosophe. En effet, alors qu'il se trouve sur son lit d'hôpital entouré de quelques amis, Foucault est incapable de se rappeler de quelque détail d'une étude qu'il a déjà faite : « Mais Muzil ne parvenait pas à voir de quoi il s'agissait, il posait des questions sur le sujet du tableau, conscient par la gêne générale d'une glissade de son esprit, le pire pour lui. »¹⁴³ Plus que la déchéance du corps, l'affaissement de la pensée de Foucault atteint le paroxysme de la honte, car la capacité de réfléchir représente ce qui a propulsé la gloire du philosophe et ce qui a fondé la reconnaissance de son nom. Mais l'apparition d'un tel dommage précipite peut-être l'asservissement complet du corps, abandonné à la mécanique de l'appareil gardant Muzil prisonnier de son coma. Cet état de l'entre-deux a toutefois le potentiel de nourrir la consternation populaire, ce que Guibert cherche à dénoncer par l'image suivante: « Quand M. a été en service de réanimation, quelques semaines avant sa mort, il a fallu planter un gardien à l'entrée de la porte pourtant fermée, parce qu'on avait surpris un photographe se faufiler dans le service pour prendre des photos de M. inconscient. »¹⁴⁴ La maladie est donc le lieu pour

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴² *Ibid.*, p. 98.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 105.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 64.

Foucault d'un déni qui passe par le refus de son énonciation et qui s'exerce par une agression foudroyante de l'intellect préalable à l'impuissance physique. La cruauté de la description très scrupuleuse de la déchéance de Foucault par Guibert permet ainsi qu'autrui puisse s'identifier aux circonstances de la mort peu reluisante du grand philosophe. Guibert tente de cette façon de briser le préjugé voulant que l'infection du sida soit le sort des populations vulnérables, représentées d'ailleurs par les « 4 H ». Il rappelle ainsi que la honte n'a pas d'appartenance sociale et se retrouve même dans les classes intellectuelles.

La dénonciation par le narrateur de la mort des proches, tant celle qui est survenue que celle qui est imaginée, allie les fonctions du devoir social et de la vengeance, laquelle est alimentée par la recherche de sensations fortes. Guibert ne se contente pas de divulguer tout ce qui se rapporte au dépérissement de Muzil dû à la maladie, mais il écrit la cause formelle de sa mort telle que livrée par les médecins. Inconnue du compagnon de Muzil jusqu'à la veille de l'événement en juin 1984, Guibert la dévoile, en citant l'inscription du registre où est indiquée la cause du décès, le sida. Mais surtout, il défie la famille de Foucault vivant alors son deuil, en repoussant les limites de l'indiscrétion. En effet, il déroge au silence souhaité, pour lequel a été déployée une farouche détermination :

La sœur avait demandé qu'on biffe cette indication, qu'on la rature complètement, au besoin qu'on la gratte, ou mieux qu'on arrache la page et qu'on la refasse, bien sûr ces registres étaient confidentiels, mais on ne sait jamais, peut-être dans dix ou dans vingt ans un fouille-merde de biographe viendrait photocopier la page, ou radiographier l'empreinte incrustée dans la page suivante.¹⁴⁵

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 115.

Guibert réactive la honte qu'a éprouvée la sœur de Muzil, et qui a mené cette dernière à vouloir effacer la vérité de la mort, restituée par l'étiquette du verdict final extrêmement déshonorante et accolée au personnage. La nomination de la maladie de Muzil s'inscrit dans une temporalité quasi simultanée à sa mort. Faute d'avoir préexisté à la mort selon le choix du malade lui-même, la divulgation du sida de Foucault survit ainsi au défunt par l'entremise du récit de Guibert. Ce dernier explique comme suit son hommage littéraire émanant de sa trahison de Foucault : « [...] mon journal, qui était peut-être destiné, c'était ça le plus abominable, à lui survivre, et à témoigner d'une vérité qu'il aurait souhaité effacer sur le pourtour de sa vie pour n'en laisser que les arêtes bien polies, autour du diamant noir, luisant et impénétrable, bien clos sur ses secrets, qui risquait de devenir sa biographie, un vrai casse-tête d'ores et déjà truffé d'inexactitudes. »¹⁴⁶

Quant à la posture de vengeance, mise en parallèle avec celle du narrateur envers Marine, on la retrouve de façon foudroyante lors du procès, que fait l'écriture, de Bill. Dans le cas de Marine, Guibert se plaisait à faire passer la vraisemblance de sa maladie dans le domaine du réel : « Le sida de Marine qui, je dois l'avouer maintenant, m'a fait plaisir, non en tant que rumeur mais en tant que vérité, et non tant par sadisme que par ce fantasme que nous étions définitivement ligüés, nous que certains avaient dit frère et sœur, par un sort commun [...] »¹⁴⁷. De cette façon, le narrateur amoindrit la véhémence de sa trahison. Cette intensification du lien rappelle le fameux « Club des 5 », famille reconstituée par le narrateur avec les membres de la

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 137.

famille de Jules selon le fantasme de communion par la voie du sang infecté. Quant à Bill, Guibert le condamne sans pitié, lui conférant une déchéance prévisible de par sa nature d'antihéros : « Bill est un fantoche qui ne fait rien par générosité, ni par humanité. Il n'est pas dans notre monde, il n'est pas dans notre camp, ce ne sera jamais un héros. »¹⁴⁸ Ce traitement impitoyable est augmenté par le recours au sadisme dont il a dispensé Marine. En effet, le sujet évoque le désir de persécuter Bill en lui transmettant le virus, sur les conseils de Jules qu'il dénonce : « Il me demande d'emporter une aiguille, de presser mon doigt troué, dès que Bill s'absentera de table, au-dessus de son verre de vin rouge, et de le lui avouer le lendemain. »¹⁴⁹ Ainsi, après avoir avoué son fantasme que Bill subisse un écrasement d'avion mortel, puis après avoir soutenu ce plan de Jules visant la contamination irréversible de Bill, Guibert dicte à ce dernier la commande de sa propre exécution. Plus que l'exclusion communautaire, Guibert lui impose le traitement le plus cruel, soit l'injonction de se tuer par ses propres moyens : « Pends-toi Bill ! »¹⁵⁰. Le récit vient ainsi, par le recours à la violence meurtrière, réclamer paradoxalement une humanité qui nécessite une implication envers l'autre, envers la société.

Trahir l'intimité sexuelle

Encore plus scandaleuse est la dénonciation des habitudes sexuelles des autres qui transgressent la norme. Puisqu'elle marque l'histoire des comportements de la culture occidentale, comme le montrent les *Rapports Kinsey* et l'*Histoire de la sexualité I*, la sexualité fait l'objet de nombreux jugements moraux dans l'espace social. Après

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 281.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 274.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 284.

avoir dévoilé son propre rapport à la sexualité, tant sur le mode de la vraisemblance que du fantasme, Guibert expose l'expérience homosexuelle de ses proches. Ainsi, il poursuit sa violation de l'intimité de Foucault en rapportant ses pratiques sadomasochistes : « Stéphane a retrouvé dans un placard de l'appartement [...] un grand sac rempli de fouets, de cagoules de cuir, de laisses, de mors et de menottes »¹⁵¹. Aussi, Guibert ancre les rapports sexuels dans l'espace, en précisant d'abord les lieux fréquentés par l'intellectuel : « Il traversait Paris pour se rendre dans un bar du XII^e arrondissement, *Le Keller*, où il levait des victimes. »¹⁵² Il dévoile également les goûts moralement inacceptables, opposés à toute forme de sélection : « Muzil adorait les orgies violentes dans les saunas. »¹⁵³ Encore plus cruellement, il dénonce ce que Foucault lui-même n'assumait pas par peur d'entacher sa réputation : « La crainte d'y être reconnu l'empêchait de fréquenter les saunas parisiens. Mais, quand il partait pour son séminaire annuel près de San Francisco, il s'en donnait à cœur joie dans les nombreux saunas de cette ville [...] »¹⁵⁴. Cette recherche de la débauche, de la décadence est rendue par le biais d'une description dans laquelle apparaît pour le lecteur un certain dégoût : « Les homosexuels de San Francisco réalisaient dans ces espaces les fantasmes les plus insensés, mettant à la place d'urinoirs de vieilles baignoires où les victimes restaient couchées des nuits entières dans l'attente des souillures, remontant dans des étages exigus des camions de routards démantibulés qu'ils utilisaient comme chambres de tortures. »¹⁵⁵ Guibert ne se contente pas de dresser ce portrait de Muzil qui semble exercer sa sexualité sans

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵² *Ibid.*, p. 29.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁴ *Ibid.*, pp. 29-30.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 30.

contrainte conjugale, il fait aussi connaître le mode de vie conjugal de son propre amant, et cela bien que la conjointe de celui-ci sache qu'il se livre à des rapports sexuels multiples. Le narrateur relate ainsi les dessous d'une conversation écourtée qu'il a eue avec Jules : « En rentrant le soir chez moi je téléphonai à Jules, il ne pouvait pas me parler longtemps, il s'envoyait en l'air avec deux garçons qu'il venait de ramasser dans une boîte, des types complètement drogués qui lui faisaient un peu peur. Berthe était partie à la campagne avec leur fille de cinq mois. »¹⁵⁶ Ainsi, la présence de relations libertaires dans son entourage n'empêche pas Guibert de les montrer, et cela sans les dénoncer.

Ce que Guibert a davantage tendance à accuser est l'aveuglement de certains, comme celui de la mère du personnage du Poète qui exige que son fils se soumette à un test de dépistage puisqu'il a eu des rapports avec le narrateur, qui s'était pourtant protégé. Guibert dénonce ainsi le dévergondage du Poète, qui s'adonne à des pratiques risquées à outrance : « Ce qui m'inquiétait dans cette exigence de sa mère, c'est que je savais, par ses récits, que le Poète se farcissait le premier venu, se laissait bouffer le cul par de vieux dégueulasses qui le ramassaient sur la route quand il faisait du stop entre Marseille et Avignon. »¹⁵⁷ Pour le Poète, la littérature est aussi un lieu de révélation, qui semble toutefois être en plus, dans son cas, le lieu d'un détournement lui permettant d'éviter l'incursion de sa propre famille. Guibert bafoue cette croyance de la mère dans la pureté du Poète en venant ainsi violemment exposer le comportement de celui-ci, montrant que la littérature, comme le théâtre selon la

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 171.

conception d'Artaud, n'est pas un espace où les acteurs et le spectateur peuvent se sentir immunisés par complaisance.

Par ailleurs, dans *Le mausolée des amants*, Guibert expose la pratique de la pédophilie de son ami Gilles, qui consacre régulièrement de nombreux voyages au tourisme sexuel. Un parmi plusieurs autres séjours en Thaïlande fait l'objet d'une immortalisation de souvenirs scandaleux : « [...] avec la petite visionneuse, Gilles nous montre à dîner ses photos de voyage : des grappes d'enfants nus dans des bordels, avec des colliers de perles, des mini-slips rouges Spiderman avec des toiles d'araignée et des bracelets assortis [...] »¹⁵⁸. Guibert ne tarde à exprimer l'impression que lui donne ces images : « Je ressens un certain dégoût pour ces photos, seulement elles sont "blanchies" par Gilles, dont rien je crois ne saurait me dégoûter. »¹⁵⁹ Cette difficulté à dénoncer le comportement sexuel de Gilles donne lieu à la tentative de Guibert de créer un rapprochement entre leurs intérêts problématiques similaires pour les enfants : « Gilles part consommer des dizaines d'enfants à chaque voyage en Thaïlande; moi j'achète des portraits d'enfants par dizaines, fusain, pastel, crayon Conté, dont je tapisse les murs de ma chambre pour en faire la "chambre des enfants". Ogre l'un et l'autre à sa façon. »¹⁶⁰ La volonté de Guibert de s'identifier à Gilles est motivée par une certaine empathie qui atténue malgré tout la crédibilité de la représentation d'une dépravation semblable à celle de Gilles. La projection des comportements sexuels déviants de Guibert en ceux des autres, particulièrement pour

¹⁵⁸ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 423.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 423.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 541.

Gilles et Foucault, se veut la revendication solidaire d'une littérature faisant exister par le truchement du sida, la laideur et la honte.

Le traitement de l'exposition de la sexualité des autres semble donc se situer chez Guibert dans une zone ambivalente entre identification et dénonciation. Contrairement à l'aveu de sa propre sexualité, la mise à nu de celle de ses proches ne laisse pas place à la représentation imaginaire, qui permettait à Guibert de s'adonner à certaines pratiques criminelles, telles que l'inceste et la pédophilie. Bien que Guibert ne relève pas l'épanchement pédéraste de Foucault, il n'est pas inadmissible de croire qu'il soit caractéristique de la conduite de celui-ci. En effet, le consentement de Foucault aux relations sexuelles entre un adulte et un mineur a été stipulé par sa signature à une pétition visant la mise en place de la « Loi de la pudeur »¹⁶¹. C'est toutefois en la figure de Gilles que le crime sexuel se concrétise et atteint le paroxysme de l'immoralisme en mettant ainsi à l'épreuve la tolérance de chacun pour le caractère odieux de l'humain.

En somme, il s'avère que chez Guibert la dénonciation à l'endroit des proches se manifeste d'une part selon la logique de la vengeance, ce qui rejoint l'attitude du narrateur envers Marine et Bill, et d'autre part selon la dialectique de la fidélité et de la trahison à l'œuvre dans une perspective sociale. Ce rapport conflictuel se déploie à travers les liens à Jules et à Gilles, mais plus intensément dans la relation à la figure symbolique de Foucault. En effet, Guibert possède sans contredit une amitié indéfectible pour Foucault dont il respecte hautement l'érudition, et en outre partage

¹⁶¹ Michel Foucault, *Dits et écrits 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994.

le mode de vie. La trahison commise envers Foucault dans les récits de Guibert se joue à un double niveau, c'est-à-dire aux plans intellectuel et social. Au niveau théorique, la trahison concerne la conception de l'aveu du sexe chez Guibert qui diffère de celle exposée dans *Histoire de la sexualité* en ce qu'elle établit une relation au destinataire qui rompt avec la conception de Foucault, qui a été illustrée plus haut, sur le lien entre le confessé et le confesseur. L'aveu chez Guibert repousse effectivement toute soumission au pouvoir propre à la confession selon Foucault, tentant plutôt de rejoindre une vérité profitable à soi et aux autres. Individuellement, l'aveu a une visée thérapeutique en ce qu'elle permet à Guibert, par le biais de l'intensification, de se sentir présent au monde en dépit des contraintes imposées par la maladie. Malgré l'imminence de la mort, l'aveu ne cherche aucunement à solliciter le pardon, mais plutôt à lever toute censure compte tenu de la liberté qu'octroie le fait de bientôt ne plus exister. Dans une visée collective, l'aveu a l'intérêt de condamner le secret et le tabou.

Au niveau social, la dénonciation à l'égard de Foucault se rapporte aux mœurs et au sida de celui-ci. À ce sujet, Guibert déclare à Antoine de Gaudemar lors d'une entrevue : « Ce n'est pas une violation, car ces pratiques sexuelles sont pour moi d'une grande familiarité. C'est comme si je parlais de moi. »¹⁶² Par assimilation identitaire, le sujet se perçoit donc le double de ceux qu'il trahit sur le plan de la sexualité, mais aussi nécessairement sur les plans de la maladie et de la mort. Bien qu'il soit légitime de se trahir soi-même par l'aveu, cette démarche doit être poursuivie à travers les autres par la dénonciation, incluant les proches qui sont liés à

¹⁶² François Buot, *Le jeune homme et la mort*, Paris, Grasset, 1999, p. 92.

Guibert au-delà de l'amitié. En ce sens, la méchanceté doit aussi servir à prendre les autres à partie. Le passage de l'individuel au collectif est motivé par la volonté de témoigner d'une expérience qui rejoint la communauté des sidéens en proie au « sort thanatologique commun »¹⁶³.

Mais plus largement, c'est par la dénonciation sur le mode de la cruauté que Guibert apporte sa contribution au progrès social, même s'il en paie un certain prix, explique-t-il encore à Gaudemar : « La trahison est peut-être le ressort principal de ce que j'ai fait et ça fait partie de ma peur. Cela me rend malheureux, mais je n'ai pas eu le choix. »¹⁶⁴ La mise en mots du dévoilement du sida des autres ne s'est donc pas posée comme une option, mais une obligation dont Guibert reconnaît la portée problématique. Déjà, pour ce qui était d'avouer sa propre maladie, Guibert était conscient de l'effet perturbateur produit, ce qu'il exprimait dès les premières pages : « Comme Muzil, j'aurais aimé avoir la force, l'orgueil insensé, la générosité aussi, de ne l'avouer à personne, pour laisser les amitiés libres comme l'air et insouciantes et éternelles. »¹⁶⁵ La posture antithétique à la sienne qui vise à préserver son espace privé, soit celle de Foucault, est néanmoins vue comme le résultat de la confrontation de plusieurs traits qui trahissent une condescendance. En dénonçant, Guibert porte donc le poids de la responsabilité non assumée de Foucault et de ses semblables, ce qui rend son action nécessairement subversive. Ne pas respecter sa propre intimité tout comme celle des autres est une propension intrinsèque à son travail de

¹⁶³ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 107.

¹⁶⁴ François Buot, *op. cit.*, p. 92.

¹⁶⁵ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 15.

dévoilement. Guibert poursuit également par la dénonciation son travail de cruauté face à lui-même en se compromettant aussi à travers les autres qu'il trahit.

Pire que la tristesse est la douleur que comporte la trahison, d'ailleurs bien plus profonde que celle impliquant l'aveu, puisqu'elle compromet les relations amicales, comme le souligne le passage suivant :

Glacé par la lettre de Pierre, blessé par mon livre. Triste de n'avoir pas trouvé à mon arrivée de mot d'Eugène, parti fâché. Et j'ai trouvé le moyen de gâcher notre joie de se retrouver, Mathieu et moi, en lui avouant la nature du livre que je viens de finir, et que je détruirai peut-être. Accablé de voir Mathieu si atterré, si démuni, si craintif, si révolté, si malheureux. Nuit atroce.¹⁶⁶

Cependant, une autre question éthique survient tout de même chez Guibert, à savoir quelles sont les limites de la dénonciation et de la trahison. Puisque la communauté se fonde sur un bon et un mauvais usage de la trahison, la méchanceté est nécessaire pour réussir à vivre en société, croit Guibert dont la posture littéraire est basée sur cette conception. Œuvre de traîtrise, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* a une fonction mobilisatrice, non pas tant par le biais d'une revendication politique militante, mais par le témoignage d'une vérité du sida livrée comme un legs social. La dénonciation est commandée par le devoir de témoigner pour les morts du sida ainsi que par celui de léguer un héritage aux survivants du fléau, et cela de façon à faire vivre une mémoire et provoquer la conscientisation des mœurs.

¹⁶⁶ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, pp. 499-500.

b) Le lecteur malmené

Par la dénonciation, l'écriture de Guibert instaure un rapport agressif à la société et à la communauté. Les personnages sont victimes de la charge du narrateur qui ne cesse de les attaquer ou de les trahir. Mais au-delà de l'histoire, quel effet l'écriture de Guibert cherche-t-elle à provoquer sur le destinataire? L'effet produit sur le lecteur apparaît également à tout le moins agressant. Celui-ci se trouve malmené par l'écrivain qui lui fait violence, qui le confronte à sa féroce obsession de l'aveu et de la dénonciation. En plus de recevoir les aveux du sujet malade sur sa propre représentation, le lecteur est témoin d'une critique virulente du système hospitalier, mais aussi d'une accumulation de trahisons faites par Guibert à l'endroit de ses proches, qui s'inscrivent néanmoins dans une communauté fraternelle. Or le lecteur fait-il aussi partie de cette communauté que le narrateur perçoit comme amicale, mais qu'il peut néanmoins tromper? Cette posture de cruauté vis-à-vis autrui par le biais de la dénonciation vise à faire apparaître chez Guibert une vérité, au nom du sida, que les autres aimeraient effacer. Il semble que le lien qu'entretient la littérature de l'aveu et de la dénonciation aux autres, en l'occurrence aux personnages et aux lecteurs-spectateurs, se construit par la mise en place d'une éthique de la violence qui s'organise en tant qu'œuvre de rassemblement.

Le rapport au lecteur chez Guibert s'inscrit dans le prolongement du rapport qu'entretient le narrateur à l'écriture, lequel est basé sur l'enjeu du deuil de soi. L'aveu du narrateur entourant l'allégorie de la mort, vu précédemment, relevait d'un travail du deuil dans l'écriture à son point culminant. En effet, ce travail s'inscrivait chez Guibert comme l'aboutissement de la démarche d'exposition de soi qui suivait

l'aveu portant sur la maladie et la sexualité. Mais plus largement, ces récits de soi marquent l'achèvement de l'œuvre de l'écrivain, et le processus créateur qui traverse la production de ceux-ci relève d'une entreprise du deuil de soi. Cette recherche se dessine dans un espace ambivalent, paradoxal. Chez Guibert, le rapport du narrateur au lecteur, comme à l'écriture, oscille entre une interaction positive et une interaction négative. L'écriture opère alternativement en faveur et en défaveur du destinataire. Cette ambiguïté semble ici liée à une volonté de déjouer l'attente du lecteur en installant un pacte de lecture double.

En effet, Guibert met en scène qu'un pacte de vérité existe entre lui et le lecteur. Dans *Le pacte autobiographique*¹⁶⁷, Lejeune désigne par pacte de lecture le gage d'identité commune entre le narrateur autodiégétique, le personnage et l'auteur. Bien que l'autofiction réponde à ce critère relatif à l'autobiographie, le pacte de lecture est néanmoins ambigu. En effet, les récits de Guibert, qui répondent au genre de l'autofiction, mettent en scène un personnage narrateur qui se manifeste par l'inscription du pronom « je », et dont le nom renvoie à celui de l'auteur, soit « Hervé »¹⁶⁸, « M. Guibert »¹⁶⁹ ou « monsieur Guibert »¹⁷⁰. Par l'exploitation des limites de la vérité et de la fausseté caractéristique à l'autofiction, le rapport d'interprétation du lecteur face à l'écrit se veut paradoxal.

¹⁶⁷ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

¹⁶⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 129.

¹⁶⁹ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 40.

¹⁷⁰ Hervé Guibert, *Cytomégalo virus*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 78.

Le narrateur et l'écriture

D'abord, la relation qui existe entre le narrateur et son écriture est bénéfique. Dès les premières pages de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, le livre se révèle dans un espace insaisissable, ainsi soumis à l'incertitude : « Mon livre, mon compagnon, à l'origine, dans sa préméditation si rigoureux, a déjà commencé à me mener par le bout du nez, bien qu'apparemment je sois le maître absolu dans cette navigation à vue. »¹⁷¹ Bien qu'il se présente comme un complice du narrateur, le livre n'a pas d'architecture propre. L'image que cet extrait donne à voir confère au livre une autorité sur le narrateur qui se laisse entraîner dans l'aventure littéraire du hasard, ce qui contredit somme toute la prédiction de sa condamnation. Porté par l'espoir et le désespoir, le narrateur s'en remet donc totalement à son livre, qui lui permet aussi de vaincre la solitude. Contrairement au récit qui le précède au sein du triptyque, *Le protocole compassionnel* est l'œuvre du sursis, de la renaissance possible grâce à l'obtention du médicament quasi inaccessible appelé DDI. Le début de ce récit se pose comme le lieu du secret, où la révélation au sujet du remède a le potentiel de compromettre à la fois le narrateur et son amant, de façon à allier aveu et dénonciation. Le narrateur dévoile en parlant des doses de DDI appartenant à un danseur venant tout juste de mourir, et que Jules a réussi à avoir : «[...] il ne les a pas payées comme aux États-Unis au marché noir, il a juste juré de ne pas parler, et m'a dit le lendemain qu'il me tuerait si j'écrivais un jour cette histoire, ce que j'ai entrepris justement avant-hier, grâce à l'illusion d'amélioration que semblait me procurer le médicament. »¹⁷² Ce regain de vitalité dans l'écriture et dans la trahison

¹⁷¹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 12.

¹⁷² Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 23.

est le résultat de la prise du DDI qui paradoxalement dépossède le narrateur, mais lui redonne ses pleins pouvoirs d'écrivain : « C'est le DDI du danseur mort, avec le Prozac, qui écrit mon livre, à ma place. »¹⁷³ Cette action productive du médicament a donc le mérite de permettre au narrateur de poursuivre son travail malgré la dévastation de la maladie. Relevant encore d'une aporie, écrire a aussi un effet thérapeutique sur le narrateur, qui affirme dans *Cytomégalovirus* : « [...] l'écriture pour moi est aussi une sorte d'antidépresseur [...] »¹⁷⁴. Se substituant aux alternatives chimiques, cet acte semble donc avoir une fonction curative permettant au narrateur de traverser l'épreuve déstabilisante du sida. Mais si l'écriture influe certainement sur le moral de Guibert, elle n'a pas le puissant pouvoir de réaliser son rétablissement physique comme le veut le médicament. La substance et l'écriture collaborent donc de façon à se relayer.

La dépendance du narrateur envers l'écriture le force à s'investir totalement dans son œuvre. La progression de la maladie, et par conséquent l'aggravation de l'état du narrateur, enclenche un processus accéléré de lutte immodérée que l'écriture accomplit. La quête de sensations fortes, qui trouvait jadis en la sexualité un lieu fertile, semble désormais se satisfaire plus pleinement par l'écriture. La puissance et la prolifération de l'écriture se pose donc en partie comme substitut de la sexualité autrefois représentée comme exubérante, et désormais absente. Les envies cannibales du narrateur sont assouvies grâce à l'écriture. Cette violence du sida reconduite dans

¹⁷³ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷⁴ Hervé Guibert, *Cytomégalovirus*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 30.

l'écrit semble incompréhensible pour certains proches, et peut-être même étrange à côté de l'habituelle posture accommodante de soumission et de retraite :

David n'avait peut-être pas compris que soudain, à cause de l'annonce de ma mort, m'avait saisi l'envie d'écrire tous les livres possibles, [...] 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.¹⁷⁵

L'écriture en mode précipité intensifie le quotidien du narrateur, mais elle fait aussi en sorte que la peur ne se conforte pas dans l'esprit de celui-ci, même lorsqu'il est contraint à la noirceur alors qu'il perd progressivement la vue : « Écrire dans le noir? Écrire jusqu'au bout? En finir pour ne pas arriver à la peur de la mort? »¹⁷⁶ L'écrit repousse l'effroi, mais peut néanmoins avoir un caractère redoutable. En effet, le texte inscrit le sort de la condamnation du narrateur qui, malgré le fait d'être conscient de celle-ci, tâche d'ignorer la vérité de la première phrase d'un de ses manuscrits qu'il veut oublier : « [...] je [la] repoussais chaque fois le plus loin possible de moi comme une vraie malédiction, tâchant de l'oublier car elle était la prémonition la plus injuste du monde, car je craignais de la valider par l'écriture : "Il fallait que le malheur nous tombe dessus." Il le fallait, quelle horreur, pour que mon livre voie le jour. »¹⁷⁷ En fait, le narrateur craint le pouvoir performatif de la phrase. Mais une fois celle-ci dite, il admet que la réalisation de son contenu était conditionnelle à l'existence du livre de laquelle elle émane.

¹⁷⁵ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 74.

¹⁷⁶ Hervé Guibert, *Cytomégalo-virus*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 93.

¹⁷⁷ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 237.

Si le livre peut terroriser le narrateur, ce dernier peut à son tour se servir des écrits pour terroriser autrui. Alors que le narrateur semble parfois regretter ses mots à cause des préjudices faits à ses proches qui sont allègrement trahis, il tente aussi d'amoinrir la véhémence de ses propos en justifiant leur utilité comme suit :

Mais moi je ne pense pas que mes livres soient méchants. Je sens bien qu'ils sont traversés, entre autres choses, par la vérité et le mensonge, la trahison, par ce thème de la méchanceté, mais je ne dirais pas qu'ils sont méchants au fond. Je ne vois pas de bonne œuvre qui soit méchante. Le fameux principe de délicatesse de Sade. J'ai l'impression d'avoir fait une œuvre barbare et délicate.¹⁷⁸

Le recours à la cruauté dans l'écriture reproduit le modèle sur lequel se bâtit la communauté, c'est-à-dire le respect d'un dosage équilibré entre fidélité et trahison. La méchanceté est perçue comme un antidote à la mort dont il ne faut pas abuser à l'exemple de Sade.

Il y a chez Guibert un véritable phénomène de dévoration de la vie au profit de la production littéraire. Le livre ne permet pas un retranchement du monde, il intensifie plutôt le quotidien du sujet malade. Plus que sa propre survie, le narrateur veut protéger d'abord son livre qui de toute façon, semble restituer sa seule raison d'encore exister : « J'ai décidé d'être calme, d'aller au bout de cette logique romanesque, qui m'hypnotise, au détriment de toute idée de survie. Oui, je peux l'écrire, et c'est sans doute cela ma folie, je tiens à mon livre plus qu'à ma vie; je ne renoncerais pas à mon livre pour conserver ma vie, voilà ce qui sera le plus difficile à faire croire et comprendre. »¹⁷⁹ Bien que le narrateur mène une bataille contre la

¹⁷⁸ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 132.

¹⁷⁹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 274.

montre, l'absorption dans son travail ne lui fait parfois plus considérer le facteur temporel comme déterminant : « Et j'écris mon livre dans le vide, je le bâtis, le rééquilibre, pense à son rythme général et aux brisures de ses articulations, à ses ruptures et à ses continuités, à l'entremêlement de ses trames, à sa vivacité, j'écris mon livre sans papier ni stylo sous le chapiteau de la moustiquaire, jusqu'à l'oubli. »¹⁸⁰ L'œuvre hante l'écrivain et imprègne sa vie au-delà de l'acte scriptural.

Même lorsque le narrateur se trouve sur son lit d'hôpital, et qu'il se livre à la rédaction de son journal d'hospitalisation, dont l'élaboration dépend de la durée de son séjour dans ce lieu, son propre confort passe après le traitement de son livre : « [...] ils mettraient en route les démarches administratives qui me permettraient d'être hospitalisé à domicile le plus rapidement possible, et plus tôt que prévu (à la fois j'ai pensé : Génial, et : Merde! Mon journal ne durera pas quinze jours). »¹⁸¹ Le livre se trouve ainsi menacé par les répercussions de l'amélioration de l'état du malade lui permettant de retrouver ses conditions de vie habituelles. Savoir si le livre va survivre ou non demeure une question fondamentale. Plus encore, comme le narrateur attribue un pouvoir absolu au livre, il paraît probable qu'un pari de délivrance existe entre eux. Plus puissant que ne l'est le DDI, le livre parviendra-t-il à sauver le narrateur de la mort? Tel est l'enjeu de l'écriture.

L'écriture incarne pour Guibert une puissance qui, à défaut de rétablir la perte du corps, est capable de vaincre le désespoir de la maladie : « C'est quand j'écris que je

¹⁸⁰ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, pp. 174-175.

¹⁸¹ Hervé Guibert, *Cytomégalo-virus*, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 41.

suis le plus vivant. Les mots sont beaux, les mots sont justes, les mots sont victorieux, n'en déplaise à David, qui a été scandalisé par le slogan publicitaire : "La première victoire des mots sur le sida." »¹⁸² À l'inverse, le sida permet aussi aux mots de se déployer de façon énergique et prolifique. Malgré le retentissement apocalyptique sur la communauté homosexuelle, et plus spécifiquement sur la collectivité artistique, le sida a curieusement donné un souffle à la création au sein de ce même milieu. Ainsi, Guibert semble reconnaître le lien somme toute extrêmement contrastant entre sa maladie et sa démarche littéraire, ce qu'il admet lors d'une conversation avec son ami Robin : « [...] le sida [...] aura été pour moi un paradigme dans mon projet de dévoilement de soi et de l'énoncé de l'indicible [...] »¹⁸³. En fait, quoique largement décimée, la population artistique ressort aussi triomphante de cette expérience commune contrairement à d'autres regroupements mobilisés, comme la communauté de chercheurs scientifiques, de laquelle fait partie Bill, qui faute de trouver le vaccin miracle, ne sont pas arrivés à assumer leur atypique impuissance face au fléau, en l'occurrence celui du sida. Guibert voit en l'attitude de Bill à son égard de même qu'envers certains amis le déplacement de la propre faiblesse de ce gestionnaire de laboratoire. Ce dernier aurait réussi, et plus atrocement que la maladie, à révoquer la puissance de l'écriture de plus d'un créateur : « Des êtres puissants en puissance de par leur œuvre réduits à l'impuissance, voici les créatures fascinantes qu'a pu modeler Bill en étendant sur eux la puissance fictive du salut. »¹⁸⁴ L'action castratrice de Bill s'en est prise à l'œuvre qu'il n'a su produire.

¹⁸² Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 144.

¹⁸³ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 264.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 265.

Mais l'impact de la lâcheté de Bill sur le travail de Guibert ne saurait paralyser les efforts de celui-ci pour s'assurer de l'extrême reconnaissance de ses lecteurs. Le narrateur exprime d'ailleurs que la visibilité s'impose à lui comme une fatalité dont il était au fait depuis son adolescence :

J'ai toujours su que je serais un grand écrivain [...] je savais déjà que chaque année des dizaines de gens curieux, des amoureux, des jeunes filles, des exégètes tarabiscotés et pointilleux feraient le pèlerinage sur l'île d'Elbe pour se recueillir sur ma tombe vide. À quinze ans, avant même que j'aie écrit quoi que ce soit, je savais la célébrité, la richesse et la mort.¹⁸⁵

La grandeur du talent d'écrivain de Guibert se mesure par la réaction des lecteurs. Ceux-ci s'intègrent dans une gamme diversifiée, dont la caricature fait autant intervenir le caractère romantique que la vertu exemplaire. Ces destinataires mis en scène semblent dépourvus d'intérêt de par leur personnalité impropre à Guibert. Mais le fait de s'esquiver devant ces admirateurs en ne leur offrant que le simulacre de son cadavre enterré ne révèle-t-il pas une duperie qui contredit la gratitude de Guibert envers les destinataires de son œuvre?

L'activité littéraire s'inscrit dans un esprit de procréation et contamine positivement la vie du narrateur. S'il a une portée thérapeutique et s'affirme comme un antidote à la mort, le livre peut cependant aussi apparaître toxique. Jusque-là, les mots semblaient aisément se manifester au narrateur. La survenance de deux événements traumatisants vient toutefois freiner l'élan de Guibert face à l'écrit. Ces expériences sont rapportées successivement dans *Le protocole compassionnel*, mais c'est dans *Le mausolée des amants* que Guibert les aborde conjointement pour dire son incapacité à

¹⁸⁵ Guibert, Hervé, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, pp. 147-150.

en témoigner : « Fibroscopie. Puis emmuré vivant le lendemain dans une cave. Les choses abominables me coupent maintenant le sifflet; auparavant j'en aurais tartiné des pages. »¹⁸⁶ Cette habitude de Guibert de s'adonner aux transcriptions multiples des mêmes faits dans son journal et dans ses récits du sida relève d'un travail de reprise qui est pris en charge par une esthétique du recommencement, ceci dans le but de mieux saisir les épreuves et les sensations que celles-ci appellent. Répéter son empêchement face à la rédaction apparaît ainsi une façon de concevoir le caractère limitatif et tortueux de l'écriture qui s'esquive. Faute de lui inspirer des mots à jeter sur papier, l'intervention chirurgicale et l'enfermement en lieu clos déposèdent le narrateur de façon à violer son intégrité, et par conséquent son œuvre.

Hormis de tels événements à travers lesquels l'écriture se trouve empêchée, le livre a surtout comme fonction de soulager les symptômes de la maladie. Cependant, le texte peut se retrouver dans une zone grise où il donne autant lieu à la satisfaction qu'à la lassitude du narrateur: « 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. »¹⁸⁷ Un certain délaissement de l'écriture dû au poids de la tâche affectée au corps déjà exténué semble ainsi gagner le narrateur. Le livre possède donc aussi la faculté d'épuiser considérablement son auteur. Cet état donne lieu à une démission progressive face au texte en développement : « Parfois je n'en peux plus de mon livre, il me semble interminable, il m'épuise, j'ai peur qu'il épuise le lecteur bien

¹⁸⁶ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 512.

¹⁸⁷ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 70.

avant moi. »¹⁸⁸ Le rôle du lecteur est considéré déterminant, celui-ci ayant le pouvoir de rompre la réception de la communication entamée par l'écrit s'il advient qu'il soit accablé par l'ennui. Le lecteur a une emprise sur l'écrit, mais cette supériorité est bientôt renversée par le narrateur qui s'autorise désormais de laisser en plan son travail. Dans *Cytomégalo*virus il révèle: « Ce journal, qui devrait durer quinze jours, peut s'arrêter d'un jour à l'autre, pour cause de découragement absolu. »¹⁸⁹ La trace littéraire de l'hospitalisation de Guibert se trouve sous le joug de l'accablement de l'écrivain qui peut commander son inachèvement.

Le livre est fait d'efforts et de défaites particulièrement vives. La menace de destruction de celui-ci, entamée dans *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, se confirme vers la fin de son journal : « Solennellement je demandai à T., s'il m'arrivait quelque chose, de détruire le récit que j'ai commencé à écrire, moi qui l'avait refusé à Michel qui m'en priait dans une situation autrement angoissante. »¹⁹⁰ Par l'emploi d'une certaine terreur est annoncé au lecteur que l'écrit, voué à la faillite, ne survivra pas à moins que l'amant du narrateur ne réplique par la même audace que celle dont Guibert a usé jadis envers son défunt ami. Entre les bienfaits et les méfaits que le narrateur et son livre mettent en scène, le traitement fatidique de l'auteur face à son texte constitue l'issue finale de ce rapport.

¹⁸⁸ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 455.

¹⁸⁹ Hervé Guibert, *Cytomégalo*virus, Paris, Seuil, « Points », 2004, p. 31.

¹⁹⁰ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 440.

Le narrateur et le lecteur

En continuité de cette dynamique se présente le lien du narrateur au destinataire, qui apparaît aussi d'abord favorable. Dans *Le protocole compassionnel*, cette accointance en est une de grande proximité. En effet, par le biais de la dédicace, l'auteur indique que le livre s'adresse aux lecteurs qui lui ont écrit en réaction à *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*. L'œuvre s'est ainsi construite en fonction d'une destination ciblée, d'un public connu avec lequel l'écrivain est en communication directe : « Ici mon livre n'est pas encore sorti, il a un peu changé ça, ce regard sur les malades du sida. En fait j'ai écrit une lettre qui a été directement téléfaxée dans le cœur de cent mille personnes, c'est extraordinaire. Je suis en train de leur écrire une nouvelle lettre. Je vous écris. »¹⁹¹ Cette satisfaction envers son propre travail, légitimée par la réponse positive du lecteur, donne toutefois lieu à une mise en garde. Guibert annonce effectivement qu'est mise à l'épreuve la réceptivité du lecteur pour la suite; l'exposition médicale, chirurgicale du corps étant beaucoup plus présente que dans le récit précédent. C'est donc avec provocation que Guibert expose, de façon photographique, son corps fragmenté, abandonné aux investigations médicales :

C'est mon âme que je dissèque à chaque nouveau jour de labeur qui m'est offert par le DDI du danseur mort. Sur elle je fais toute sorte d'exams, des clichés en coupe, des investigations par résonnance magnétique, des endoscopies, des radiographies et des scanners dont je vous livre les clichés, afin que vous les déchiffriez sur la plaque lumineuse de votre sensibilité.¹⁹²

Par l'adresse directe au lecteur, le narrateur table ainsi sur la franchise comme base de son rapport à son destinataire. Par ailleurs, l'auteur et le lecteur ont un rôle actif dans la réalisation du livre. D'abord, le livre apparaît comme un objet qui demande à être

¹⁹¹ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 141.

¹⁹² *Ibid.*, pp. 94-95.

mis au monde. L'auteur affirme la prédominance de son pouvoir d'animation du livre en train d'advenir : « Le livre n'est vraiment vivant qu'au moment où il s'écrit, où il se trame en cachette, comme une conspiration. Quand on le tape il est déjà presque mort : hors de soi. »¹⁹³ Le moteur du narrateur réside dans la conjuration du malheur qui doit passer par l'écriture, laquelle détient pour lui un potentiel exaltant. Mais une fois fini et imprimé, le livre acquiert un caractère inerte devant lequel son auteur reste impuissant. L'intervention du lecteur se trouve dès lors cruciale : « Légère déception lorsque j'obtiens le livre fait, qui sort juste de la paille, de l'imprimerie : il est fini, oublié et les autres ne l'ont pas accaparé, il est dans une sorte de no man's land entre le lecteur et moi, il n'a pas vraiment d'existence, il faut attendre que le lecteur le refasse vivre, me refasse vivre par rapport à lui, l'objet morne. »¹⁹⁴ Dernier maillon du mécanisme visant l'attribution de la pleine identité du livre, le lecteur fait partie intégrante de l'existence de l'œuvre. De surcroît, l'écrivain s'adresse encore directement au lecteur à qui il accorde le privilège d'une connaissance plus grande face au texte : « Inégalité des parties (mutisme de celui qui lit; agitation de celui qui écrit) : vous, vous connaissez la fin de cette histoire, moi pas (pas du tout ou pas vraiment?) »¹⁹⁵ Guibert se trouve ainsi contraint par sa propre volonté au hasard du dénouement de son œuvre et de sa vie.

À l'instar du livre, le lecteur apparaît par ailleurs également comme un allié, un complice du narrateur. Parmi les représentations du lecteur au sein des récits du

¹⁹³ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 269.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 236.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 417.

triptyque, l'une d'elle est particulièrement bouleversante. Le narrateur rapporte un échange qu'il a eu dans l'autobus avec une passagère : « Avec un fin sourire plein de grâce et de discrétion, elle me dit : "Vous me faites penser à un écrivain très connu..." Je répondis : "Très connu, je ne sais pas..." Elle : "Je ne me suis pas trompée. Je voulais juste vous dire que je vous trouve très beau." »¹⁹⁶ L'échange verbal, qui se termine sur ces propos, marque la dissolution de leur rapport, chacun d'eux poursuivant leur parcours dans des directions différentes. Bien que succincte, cette rencontre fait naître une vive émotion chez le narrateur, à qui a été renvoyée par un effet de miroir sa beauté encore présente : « [...] elle disparut sur la droite, et moi je partis vers la gauche, bouleversé, reconnaissant, ému aux larmes. »¹⁹⁷ L'expression d'un tel réconfort dispensé par cet événement consiste en un autre glissement du texte vers le romantisme qui vise l'intensification des sentiments.

Par ailleurs, cette posture d'accueil de l'écrivain face à autrui n'est pas un cas isolé. Ce n'est effectivement pas seulement envers ses lecteurs que Guibert ressent de la gratitude. À cet égard, il rappelle avoir fait, après la parution de son premier récit de sa maladie, via le média télévisuel, la déclaration de ne plus écrire. Cette annonce, précise-t-il, a provoqué un émoi sans précédent : « Des gens qui ne me connaissaient ni d'Ève ni d'Adam, qui n'avaient jamais lu un livre de moi, des hommes et des femmes de tous les âges et de tous les milieux sociaux comme on dit, me suppliaient de continuer d'écrire, pour que je reste en vie, puisque c'était ma vie l'écriture. »¹⁹⁸ La mobilisation de gens dont la réaction relève d'une dramatisation non pas basée sur

¹⁹⁶ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 134.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 195.

le témoignage tiré des récits de Guibert mais seulement sur la médiatisation du personnage d'écrivain, n'est toutefois pas négligée par celui-ci : « Après ce livre-là et son accueil, je ne pouvais pas écrire une pochade, je me sentais une responsabilité par rapport à ces inconnu(e)s que j'avais ému(e)s. »¹⁹⁹ L'emprise de l'espace public sur l'écrivain, de toute évidence en proie à un sentiment d'étouffement, semble ainsi réduire le droit à l'erreur, voire à une certaine médiocrité.

La sollicitation de l'approbation d'autrui trouve sa plus forte expression face au lecteur. Ce dernier est vu comme le représentant de l'autorité qui demande à être divertit, ou à satisfaire sa propre perversité, sans quoi il est libre d'infliger le pire traitement : « Un livre est une demande d'amour. On est un peu devant le lecteur comme le bouffon qui doit commettre face au roi la péripétie la plus saugrenue pour ne pas avoir la tête tranchée. »²⁰⁰ Plus encore, le lecteur est édifié et célébré pour l'importance de son rôle. À l'instar du livre pour le narrateur, le lecteur guide et accompagne le mourant dans un rapport quasi orphique: « Le héros est celui qui assiste l'agonisant, c'est vous, et c'est peut-être moi, l'agonisant. »²⁰¹ En somme, il est celui à qui est dédiée l'œuvre de Guibert.

En revanche, le lecteur est également pris à partie de façon agressive chez Guibert. L'exposition brute de son corps malade et livré aux procédures médicales est faite au lecteur dans le but de montrer en quoi consiste l'épreuve du sida. Il ne semble pas que

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 195.

²⁰⁰ Guibert, Hervé, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 199.

²⁰¹ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 281.

cet objectif soit toutefois compris de tous. Guibert utilise l'image du sang pour produire la métaphore du sensationnalisme qu'il condamne, et dont les propos de Vincent expriment bien : « Est-ce que vous supportez un récit avec autant de sang? Est-ce que ça vous excite? Vincent m'a dit : "Forcément, ton livre a du succès, les gens aiment le malheur des autres." Maintenant j'aime les livres pleins de sang, il faudrait que ça coule en rigoles, que ça fasse des nappes, des lacs, des piscines, que ça inonde le texte. »²⁰² Par la surenchère, Guibert s'indigne donc du détournement de la visée de son livre en faisant gicler le sang partout, en abondance. Cette même incompréhension de l'écriture de Guibert ressort de l'avertissement clamé par une autre de ses connaissances : « "J'espère que tu nous prépares quelque chose de bien explosif, me dit Philippe l'autre jour lors de notre déjeuner, quelque chose de bien croustillant, sinon tu décevras tes lecteurs." »²⁰³ Cette délectation pour le caractère choquant, scandaleux, reflète la complaisance malsaine du lecteur. Cette posture installe un climat de tension avec Philippe. C'est à lui que Guibert réplique en instaurant une distance qui témoigne d'une certaine répulsion envers autrui alors que celui-ci ne fait preuve d'aucune sensibilité à l'égard du travail de l'écrivain : « En le quittant dans la rue, sans l'avoir décidé, je lui serrai la main, étonné moi-même par l'étrangeté, la fermeté, la formalité de ce geste. »²⁰⁴ Cette attitude du lecteur qui est en train de se faire voyeur face à la littérature en faisant violence à l'écrivain est ici contrôlée par ce dernier qui, face à une part de son public, se permet d'être abrupt et brusque.

²⁰² Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 123.

²⁰³ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 510.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 510.

Mais ce que les lecteurs considèrent comme véhément peut aussi consister en un acte de violence inégalé initié par Guibert. Celui-ci fait effectivement preuve de cruauté envers le lecteur qu'il met dans une situation instable. En fait, il n'hésite pas à le terroriser en le considérant comme un témoin potentiel de sa mort, de son suicide. Alors qu'il craint la réponse négative relative à son admission au traitement à l'AZT, laquelle précipiterait nécessairement son trépas, Guibert trouve le moyen de réduire l'attente du verdict. Ainsi, il anticipe son calvaire tout en augmentant sa fiébrilité. Guibert mise donc sur une double menace en comptant recourir à sa propre destruction, et par le fait même à celle de son livre, voué à l'inachèvement : « [...] ce que m'apprendra le docteur Chandi dans l'après-midi du 11 janvier, dans un sens comme dans l'autre, bien que ce sens ne puisse qu'être néfaste comme il m'y a préparé, risque de menacer ce livre, de le pulvériser à la racine, et de remettre mon compteur à zéro, d'effacer les cinquante-sept feuillets déjà écrits avant de faire rouler mon barillet. »²⁰⁵ Cependant, puisque la délivrance de l'AZT lui sera accordée, ce n'est que plus tard qu'un cas semblable se représentera, et cela encore tout juste avant qu'un autre médicament prometteur, le DDI, lui soit disponible. Ainsi, en constatant les contraintes de sa faiblesse, Guibert est une fois de plus séduit par l'imminence du suicide : « [...] je n'écrivais plus jusqu'à ce jour, je ne peux presque plus lire, et ce que vous trouverez de plus étonnant est que je dispose du moyen de me suicider, les deux petits flacons de Digitaline sont là dans ma valise ouverte, sous mes sous-

²⁰⁵ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 60.

vêtements. »²⁰⁶ Le paroxysme de la violence de Guibert semble se faire envers le lecteur, malmené au point d'assister au spectacle sordide du suicide du narrateur.

En somme, le rapport au lecteur dans les récits du sida de Guibert repose sur l'ambivalence de l'autofiction par le biais d'un pacte de lecture double, où intervient l'éclatement des concepts duels du vrai et le faux par la médiation de ceux de l'adhésion et du rejet. Mais pourquoi le lecteur adhère-t-il aux propos de Guibert selon la croyance de Lejeune? Le lecteur reçoit un témoignage littéraire où abondent les aveux saccageurs et les dénonciations inusitées entourant le phénomène du sida. Celui-ci n'est toutefois pas le destinataire d'une confession où il se doit de pardonner ou bien de réhabiliter le sujet malade. À l'instar de Guibert qui impose son intimidation à lui-même et ses proches, en l'occurrence souvent ses doubles, le lecteur se retrouve également dans une situation périlleuse face au texte. Ainsi, le lecteur, par le jeu du pacte de lecture, se trouve aussi déstabilisé. Le plaisir pervers qui commande l'avidité du lecteur face aux écrits qu'il veut vrais est ici dérangé par l'écrivain qui le laisse finalement dans le doute. Le lecteur se trouve ainsi dénoncé et démasqué par Guibert.

²⁰⁶ Hervé Guibert, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993, p. 14.

CONCLUSION

Tout compte fait, les récits du sida de Guibert procèdent d'une poétique du dévoilement qui s'inscrit dans un projet d'intensification et de conscientisation cherchant à défier toute censure. Constructive, l'expérience du sida tente d'abord de fonder l'identité du sujet par la recherche de l'exaltation des sensations suscitées par le corps. L'aveu, intrinsèque à cette quête, se consacre au dépassement des propres limites du sujet malade, limites relatives au champ de l'intime où interviennent la maladie, la sexualité et la mort. Toutefois, ces paramètres n'étant pas exclusifs à l'individu, le sida dans l'écriture ose s'accaparer de la vie d'autrui. La dénonciation implique ainsi la trahison des proches qui s'exerce par vengeance ou par empathie. Cet acte d'imposture, pourtant justifiable, favorise le progrès communautaire. Fidèle à cette posture, la société mérite aussi de subir son procès par le biais de ses institutions qui assument la gestion du fléau.

À travers la représentation de l'aveu, de la dénonciation et les tourments des révélations qui ponctuent les récits, se présente un destinataire bousculé. Le lecteur, par le truchement de la métaphore de l'écriture, est soumis à un jeu de rôles vacillant entre bienfaisance et nuisance. Se croyant investi d'une mission colossale qui vise à démêler l'exactitude de l'inexactitude des affirmations de l'écriture de Guibert, le lecteur ne se voit pas réserver un traitement plus honorable que celui de l'entourage du narrateur. Envers ses lecteurs l'écrivain ne se trouve pas plus loyal qu'envers ses proches. Dire le secret et le tabou d'où jaillit la honte individuelle et collective

consiste alors en un devoir éthique qui se doit d'être accompli dans l'impudeur. La méchanceté du sujet malade qui se refuse toute complaisance se pose dès lors comme nécessaire à la démarche de Guibert. Le texte qui met l'auteur à nu se donne alors comme un legs aux survivants du sida. Le dénuement exercé par l'écriture n'opère néanmoins ni consolation ni rachat personnels.

La cruauté exercée dans les récits de Guibert ne traduit pas une agitation impulsive et chaotique. Elle s'insère plutôt dans un processus esthétique et éthique, où l'appropriation littéraire est au service d'une communauté d'écrivains engagés. L'exposition de l'expérience individuelle consiste alors en une construction du discours social, mais aussi, par la voie du discours littéraire, en un héritage lié à un processus de transmission qui fait intervenir l'intertextualité. Cette communication à relais est justement figurée à la fin d'un manuscrit de Guibert qui est reproduit dans son journal : « "Moi qui avais toujours cru, à la fin de chaque livre écrit, que ce serait le dernier, qu'il ne pourrait plus y en avoir ensuite, je compris que j'avais davantage de livres devant moi que derrière moi, même si ce n'était plus moi qui les écrirais, que j'étais à peine rendu au milieu de mon parcours, même si c'était un autre qui les poursuivrait." »²⁰⁷

Si Guibert a une influence sur sa descendance littéraire, il invoque d'abord nécessairement un lignage ascendant. En effet, Guibert voue un culte particulier à l'écrivain autrichien Thomas Bernhard, dont l'influence est déterminante dans son

²⁰⁷ Hervé Guibert, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003, p. 505.

œuvre. L'écriture de Bernhard est fortement imprégnée de ses souffrances causées par la pleurésie, maladie qui l'assaille depuis son adolescence. Sensible au style de Bernhard, marqué par l'essoufflement, Guibert témoigne de son attachement en exprimant sa jalousie sur un ton qui reproduit la facture de cet écrivain qui le contamine favorablement : « Je haïssais ce Thomas Bernhard, il était indéniablement bien meilleur écrivain que moi, et pourtant, ce n'était qu'un patineur, un tricoteur, un ratiocineur qui tirait à la ligne, un faiseur de lapalissades syllogistiques, un puceau tubard, un tergiverseur noyeur de poisson, un diatribaveur enculeur de mouches salzbourgeoises [...] »²⁰⁸. De plus, la métaphore de la « métastase bernhardienne »²⁰⁹ établit la rencontre des discours médical et littéraire et symbolise l'envers du virus destructeur. À travers l'absorption de l'esthétique de Bernhard, Guibert veut se réclamer d'une littérature où la divulgation est contagion et poursuivre de cette façon le travail déjà amorcé.

L'extension de ce phénomène intertextuel se manifeste également dans les récits de soi actuels. Dans cette perspective, la posture de Guibert rejoint celle de Christine Angot. Dans *L'inceste*, le fait pour la narratrice de dire son mal, cette fois par rapport à l'inceste et à son rapport ambigu à la sexualité, s'inscrit dans le prolongement du témoignage de la propre expérience du sujet entamé par le récit de la maladie. Encore plus agressif, le texte dévoile un souci obsessionnel de rendre au lecteur la douleur de la vérité. La structure chaotique du récit se déploie dans la frénésie compulsive de l'écriture, marquée par la perte des repères temporels, syntaxiques, et narratifs, en

²⁰⁸ Hervé Guibert, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 230.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 232.

plus des nombreuses reprises et interférences. Par exemple, la folie demande à être écrite, à être justifiée pour pouvoir s'atténuer : « J'avais dit que j'allais être polie. Je vais l'être. C'est de repenser qui me fait ça. Je vais me calmer. Les fous ça se calme. Ça s'emballe, il y a des moments de crise, des moments aigus, et puis ça se calme. Ça commence régulièrement, et puis ça se calme. Il y a des moments de crise. Ce n'est pas grave. »²¹⁰ De plus, le préjudice est alimenté par la reconduction de la haine du sujet violenté, de la hantise de la perversion et de la persécution. L'intertextualité renforce le véritable désir de contaminer la littérature, par l'abondance des reprises de passages de textes que la narratrice s'approprie sans réserve. Par ce processus, Angot s'inscrit dans la lignée de Guibert, à qui elle se réfère abondamment. D'emblée, le commencement de son récit est calqué sur celui de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, sur un ton toutefois plus saccadé : « J'ai été homosexuelle pendant trois mois. Plus exactement, trois mois, j'ai cru que j'y étais condamnée. J'étais réellement atteinte, je ne me faisais pas d'illusions. Le test s'avérait positif. J'étais devenue attachée. Pas les premières fois. À force de regards. J'amorçais un processus, de faillite. »²¹¹ Angot provoque ainsi, sur le mode de la dévoration, une solidarité dans l'espace littéraire.

La provocation, qui envahit la littérature chez cette écrivaine, poursuit son déploiement encore plus vigoureusement chez Guillaume Dustan. Le *barebacking*

²¹⁰ Christine Angot, *L'inceste*, Paris, Stock, 1999, p. 154.

²¹¹ *Ibid.*, p. 11.

Note : L'auteure fait ici écho au début de *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, qui s'amorce ainsi : « 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'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. » (p. 9)

consiste en un exorcisme pour cet écrivain sidéen: « [...] c'est décembre, et là je craque – pas de fric, bouffer seul matin midi et soir, je me mets au bareback, ça me dégoute et en même temps je suis fasciné je rattrape, ces mecs vont cent fois plus loin que moi [...] »²¹². Plus loin dans *Génie divin*, Dustan n'hésite pas à banaliser la violation sexuelle, allant jusqu'à rejeter la détresse des victimes : « Les possédés réagissent mal (comme dans un film d'horreur). La prise de corps est un péché qui n'existe pas. Dans le sexe, le viol est infiniment plus rare que dans la vie. »²¹³ En résonance au titre de l'œuvre de Dustan, le génie évoqué est diabolique et tente ainsi de défaire le discours de sa part d'ombre. Cela implique le recours à une extrême violence, d'où le désir de semer la terreur en souhaitant la mort d'autrui. La violence transmise par l'écrivain est ici une réponse à la violence du monde. L'idée n'est pas de stopper celle-ci, mais de la porter partout. L'exaltation de soi par l'aveu passe par une violence meurtrière proférée à autrui sans remords, sans limite et sans l'intervention du fantasme imagé comme chez Guibert. Détesté également dans le milieu homosexuel, principalement en raison de sa défense de cette pratique terroriste, Dustan était considéré comme faisant outrage à la communauté.

Contrairement à Guibert, le sida chez Dustan ne sert pas à construire une subjectivité; le sujet malade ne mène donc pas un combat pour l'édification de son identité. Semblable à la conception de Butler²¹⁴, l'identité sexuelle pour Dustan n'est pas biologique mais construite et en proie au changement. Dans un but exploratoire,

²¹² Guillaume Dustan, *Génie divin*, Paris, J'ai lu, 2002, p. 28.

²¹³ *Ibid.*, p. 236.

²¹⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 2005.

celle-ci se présente ainsi comme réversible : « Moi j'aimerais bien qu'on puisse avoir tout, être plastique, j'aimerais bien avoir un vagin mais pas forcément très longtemps, juste pour voir ce que ça fait quoi. »²¹⁵ De plus, en continuité à l'esprit de révélation qui souvent stimule l'écrivain, le récit de soi s'écarte du désir de témoigner du sida dans le but de provoquer une certaine émancipation collective comme le veut Guibert. Davantage parodié, le récit de soi adhère plutôt, avec Dustan comme figure de proue dans le champ français, à l'impossibilité de négocier avec soi et avec le social selon la croyance en une souveraineté littéraire.

Les écrits de Guibert ont donc ouvert la voie à des écrits qui continuent l'œuvre de l'auteur en la trahissant ou en lui étant fidèle. En ce sens, le texte guibertien n'a pas fini de se faire.

²¹⁵ Guillaume Dustan, *Génie divin*, Paris, J'ai lu, 2002, pp. 58-59.

BIBLIOGRAPHIE

1- Corpus

Corpus primaire

GUIBERT, Hervé, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992.

-----, *Le protocole compassionnel*, Paris, Gallimard, « Folio », 1993.

-----, *Cytomégalovirus : journal d'hospitalisation*, Paris, Seuil, « Points », 2004.

Corpus secondaire

GUIBERT, Hervé, *Le mausolée des amants : Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, « Folio », 2003.

-----, *Mes parents*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.

-----, *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

-----, *La pudeur ou l'impudeur*, 1992.

2- Œuvres littéraires

ANGOT, Christine, *L'inceste*, Paris, Stock, 1999.

CECCATTY, René de, *L'accompagnement*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996.

DREUILHE, Alain Emmanuel, *Corps à corps : journal de sida*, Paris & Montréal, Gallimard & Lacombe, « Au vif du sujet », 1987.

DUSTAN, Guillaume, *Génie divin*, Paris, J'ai lu, 2002.

DUVE, Pascal de, *Cargo vie*, Paris, JC Lattès, 1993.

KINCAID, Jamaica, *Mon frère*, Paris, Seuil, « Points », 2001.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

3- Ouvrages sur l'œuvre d'Hervé Guibert

APTER, Emily, « Fantom Images: Hervé Guibert and the Writing of "Sida" in France », *Writing AIDS: Gay Literature, Language, and Analysis*, Eds. Timothy Murphy and Suzanne Poirier, New York, Columbia UP, 1993, pp. 83-97.

BLANCKEMAN, Bruno, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

BOULÉ, Jean-Pierre, *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie and other writings*, University of Glasgow, French and German Publications, 1995.

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

BUOT, François, *Hervé Guibert : le jeune homme et la mort*, Paris, Grasset, 1999.

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

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.

GENON, Arnaud, *Hervé Guibert : vers une esthétique postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2007.

GRISI, Stéphane, *Dans l'intimité des maladies : de Montaigne à Hervé Guibert*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.

MAVRIKAKIS, Catherine, « La mort en quatrième vitesse : ou comment annoncer sa fin pour tenter d'en finir », *Frontières*, vol. 14, n° 2, printemps 2002, pp. 24-28.

-----, « À bout de souffle : Vitesse, rage et pornographie. Parcours rapide des textes d'Hervé Guibert et Christine Angot », *The Journal of Contemporary French Studies*, vol. 6, n° 2, janv. 2002, pp. 370-379.

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

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

----- (dir.) *Le Corps textuel d'Hervé Guibert*, Paris-Caen, Minard, La Revue des Lettres Modernes, 1997.

SION, Brigitte, « Deux écrivains face à la maladie : Thomas Bernhard - Hervé Guibert », *Équinoxe*, n° 5, printemps 1991, pp. 127-139.

4- Ouvrages théoriques

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

BERSANI, Léo, *Le rectum est-il une tombe?*, Paris, E.P.E.L., « Cahiers de l'Unébévée », 1998.

BROOKS, Peter, *Troubling Confessions: Speaking Guilt and Law in Literature*, Chicago & London, University of Chicago Press, 2000.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 2005.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main : ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994.

FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie », *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2003, pp. 145-185.

KATZ, Jonathan Ned, *L'invention de l'hétérosexualité*, Paris, E.P.E.L., 2001.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975.

MATHÉ, Sylvie et Gilles TEULIÉ (dir.), *Cultures de la confession : formes de l'aveu dans le monde anglophone*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, « Mondes anglophones », 2006.

SEDGWICK, Eve K, *Épistémologie du placard*, Paris, Ed. Amsterdam, « Centre national du livre », 2008.

TAMBLING, Jeremy, *Confession: Sexuality, Sin, the Subject*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1990.

WATNEY, Simon, *Policing Desire: Pornography, Aids and the Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

5- Ouvrages divers

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double. Suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris, Gallimard, 1964 [1938]

CRIMP, Douglas (ed.), *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, Massachusetts, MIT Press, 1990.

-----, « Mourning and Militancy », *October*, vol. 51, hiver 1989, pp. 3-18.

DOUBROVSKY, Serge, Jacques LECARME et Philippe LEJEUNE (dir.), *Autofictions & Cie*, Paris, Université de Paris-Nanterre, Centre de recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, 1993.

ÉRIBON, Didier, *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 1954-1988*, Paris, Gallimard, 1994.

KINSEY, Alfred, *Sexual Behavior in the Human Female*, Philadelphia, W. B. Saunders, 1953.

-----, *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphia, W. B. Saunders Co., 1948.

LESTRADE, Didier, *Act Up : une histoire*, Paris, Denoël, 2000.

MARTEL, FRÉDÉRIC, *Le rose et le noir : les homosexuels en France depuis 1968*, Paris, Seuil, 1996.

MIRKO D. Grmek, *Histoire du sida : début et origine d'une pandémie actuelle*, Paris, Payot, 1989.

POLLAK, Michael, *Les homosexuels et le sida : sociologie d'une épidémie*, Paris, A.M Métailié, 1988.

SONTAG, Susan, *Le sida et ses métaphores*, Paris, Christian Bourgois, 1989.

SPOIDEN, Stéphane, *La littérature et le SIDA : archéologie des représentations d'une maladie*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2001.

ST-JARRE, Chantale, *Du sida : l'anticipation imaginaire de la mort et sa mise en discours*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 1991.

Périodiques et sites internet

« Le sida et les lettres », *Équinoxe*, n° 5, printemps 1991.

« L'Univers du sida », *Anthropologie et sociétés*, vol. 15, n^{os} 2 et 3, 1992.

ERTAUD, Guillaume et Arnaud GENON, <http://www.herveguibert.net/>, 10.08.09

The Kinsey Institute for Research in Sex, Gender and Reproduction,
<http://www.kinseyinstitute.org/>, 10.08.09

